



***Saber viver
juntos:*** *um dilema da
contemporaneidade*

José Cirillo, Marcela Belo, Ângela Grando (org.).

Saber viver juntos: um dilema da contemporaneidade

José Cirillo, Marcela Belo, Ângela Grando (org.).

2022, Vitória - E. S.

PROEX/EDUFES

REITOR

Paulo Sergio Vargas

VICE-REITOR

Roney Pignaton da Silva

PRÓ-REITORA DE GRADUAÇÃO

Cláudia Maria Mendes Gontijo

PRÓ-REITOR DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO

Valdemar Lacerda Junior

PRÓ-REITORA DE EXTENSÃO

Renato rodrigues Neto

PRÓ-REITORA DE ADMINISTRAÇÃO

Teresa Cristina Janes Carneiro

PRÓ-REITOR DE PLANEJAMENTO**E DESENVOLVIMENTO INSTITUCIONAL**

Rogério Naques Faleiros

PRÓ-REITORA DE GESTÃO DE PESSOAS

Josiana Binda

PRÓ-REITOR DE ASSUNTOS ESTUDANTIS E**CIDADANIA**

Gustavo Henrique de Arujo Forde

CONSELHO EDITORIAL

Breno Segatto (UFES); Brunela Vicenzi (UFES); Flávia Mayer dos Santos Souza (UFES); Gloria C. Aguilar Barreto (Universidade Nacional Caaguazú); Gustavo Menendez (Universidad Del Litoral); João Frederico Meyer (UNICAMP); Mariana Duran Cordeiro (UFES); Maurice Barcelos da Costa (UFES); Pat Moore (Universidad Pablo Olavides - ESP); Pedro Florêncio da Cunha Fortes (UFES); Regina Lúcia Monteiro Henriques (UERJ); Ubirajara de Oliveira (UFES); Renato Tannure Rotta de Almeida (IFES); Sergio Mascarello Bisch (UFES); Tânia Mara Zanotti G. Frizzera Delboni (UFES).

ORGANIZAÇÃO

José Cirillo, Marcela Belo, Ângela Grandó

PROJETO GRÁFICO E DIAGRAMAÇÃO

Thais Imbroisi (BETHA design studio)

CAPA

Referência à capa de Paulicea Desvairada, de Mario de Andrade, e outras obras modernistas

REVISÃO

A revisão dos textos ficou sob responsabilidade dos autores

EDITORA

EDITORA PROEX/UFES Av. Fernando Ferrari, nº 514, Goiabeiras CEP 29.075.910 Vitória-ES Telefones: (27) 4009-2961 (27) 4009-2778 www.proex.ufes.br

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Setorial do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

S115 Saber viver juntos [recurso eletrônico] : um dilema da contemporaneidade / José Cirillo, Marcela Belo, Ângela Grandó (org.). – Dados eletrônicos. – Vitória, ES : Proex-Ufes/PPGA, 2022.
1342 p. : il.

Inclui bibliografia.
ISBN: 978-85-65276-64-1

1. Arte moderna. 2. Arte – Filosofia. 3. Criação na arte. 4. Crítica da arte. I. Cirillo, José, 1964- II. Belo, Marcela, 1982- III. Grandó, Ângela, 1950-

CDU: 7

Elaborado por Adeildo Jose Tosta – CRB-6 ES-818/O



GOVERNO DO ESTADO DO ESPÍRITO SANTO
Secretaria da Ciência, Tecnologia, Inovação,
Educação Profissional e Desenvolvimento Econômico



“A reprodução de imagens nesta obra tem caráter pedagógico e científico, amparada pelos limites do direito de autor, de acordo com a lei nº 9.610/1998, art. 46, inciso III.”

sumário

Apresentação..... 11

Saber viver

Acerca da experiência das trocas e convivialidade para construir novas relações, junto 13

Marcos Moraes

Outras formas de viver juntos

01. Processo de criação e as Mídias Contemporâneas: um estudo do processo de criação e dos cadernos e rascunhos de processos criativos

Rue Anna..... 30

Anna Moraes

Marian Rabello: um olhar sobre o feminino na arte pública capixaba. 40

Fabíola Fraga Nunes

José Cirillo

Fotoperformance e o universo digital: breve abordagem do tema 50

Allan Moscon Zamperini

Francisco De Paulo D'ávila Junior

Taís Chaves Prestes

Na cena: a dança e seus intercursos 63

Juliana Rodrigues Cancio

Carla Andréa Silva Lima

A poética tradutória de Ana Cristina Cesar..... 78

Karen Lemes Soares Santos

192 Agulhas: Narrativas Transversais..... 88

Luan Daniel Coelho Soares

Cláudia Maria França da Silva

A resignificação do registro de paisagem presentes nos arquivos de processo de Marcus Vinícius 98

Rafael Gonçalves Marotto

José Cirillo

Í.M.P.E.T.O.: uma metodologia para processos criativos colaborativos na sala de aula digital..... 106

Tailze Ferreira Melo

Noele Karime Silva Perpetuo

O barril de amontillado em HQ: um diálogo possível entre Poe e as mídias contemporâneas 119

Telma Elita Juliano Valente

Murilo Chevalier e o Babado Processual: um corpo/corpa em performance na rede 134

Wagner Miranda Dias

Estrutura Bruta: uma narrativa visual fotográfica sobre os símbolos de poder nas cidades..... 147

Ana Clara Amato Muner

02. Implicações sociais e políticas na Arte em de mídias sociais e realidades sobrepostas

Bem Vindas, Marias: arte e a poesia da sobrevivência..... 155

Carolina Zamperlini Santos

David Ruiz Torres

Paisagem sonora e ubimus – re-imaginando espaços acústicos..... 164

Gabriela de Azevedo Sampaio

Leandro Lesqueves Costalonga

Oito movimentos sobre fabulação de si e a comunicação social..... 172

Letícia Castro Simões

Para não esquecer: práticas de arquivos nas obras de Rosângela Rennó e Éder Oliveira..... 187

Everton Cardoso Leite

Matheus Guilherme de Oliveira

Performance, moda e cidade: um estudo sobre o coletivo Debauxe 197

Noah Mancini

Estudos de processos de curadoria, com ênfase em temas relacionados ao universo feminino, em ambiente online na América Latina 206

Wilson Renato Negrão

03. Aspectos da subjetividade na arte contemporânea: o propositor e o público

Potencialidades formativas com plataformas de arte contemporânea 214

Julia Rocha

Ana Carolina Ribeiro Pimentel

Obra fechada – o lugar para um mundo aberto 227

Ana Romãozinho

A experiência do real na cena: uma proposta de análise a partir de um deslocamento histórico 235

Giovanna Galisi Paiva

O que escuto é uma fantasia 245

Herbert Baioco Vasconcelos

Resistência da arte: o que insiste em manter-se vivo..... 255

Isabela Frade

Finca Tarumã – Arte na paisagem do Caparaó em sistema de autogestão 265

João Wesley de Souza

Para uma mediação cultural de aproximação..... 275

Jovani Dala Bernardina

João Wesley de Souza

O grotesco entre a subjetividade e a coletividade: revisitando o projeto Venus of Willendorf de Brenda Oelbaum 283

Júlia Mello

Hologramas não figurativos: janela para uma nova dimensão 294

Lia Maurer

Lee JuYong

04. Arte e cidade: a arte pública e as estratégias de coabitar a cidade no contexto dos países ibero-americanos - teorias e processos

Finca Tarumã Brasil – instalações para Land Art 304

Andreia Falqueto Lemos

Sandro de Souza Novaes

Projeto Feracidade – discutindo as imbricações urbanas através de um mapeamento coletivo 312

Clarice Dellape

OBRA DE ARTE PÚBLICA: Familiaridade e afeição 322

Eloiza Comério

<i>Dona Dominga, para além das escadarias do poder</i>	333
Fabíola Fraga Nunes Fabricio do Rosário Moreira José Cirillo	
<i>Herança + O Fabuloso Inventário das Obras do Meu Avô: a cidade como legado da arte de construir</i>	348
Gabriela Leandro Pereira Mariana Leandro Pereira	
<i>Resgate à Memória. Os Monumentos e a cidade.</i>	361
Gustavo Henrique Luz de Abreu Samuel José Gilbert de Jesus	
<i>Limites e fronteiras do caminhar como proposição poética: memórias, mapas e medos.</i>	373
Karoline Rodrigues Gomes Cláudia Maria França da Silva	
<i>“Não basta colocar uma obra na rua para ela se tornar pública”: uma questão entre Arte Pública e as populações em situação de rua no Rio de Janeiro</i>	381
Mariana Gonçalves Paraizo Borges	
<i>Da escola para as ruas: de uma ocupação de si a uma estético-política urbana</i>	391
Mariana Pimentel Jorge Vasconcellos	
<i>ReciproCIDADE: relações estimuladas pelo sincretismo em obras de arte pública</i>	400
Milena dos Santos Kohler	
<i>Modernismo no Brasil: apontamentos iniciais para uma revisão do cânone a partir da arte mural</i>	408
Patrícia Martins Santos Freitas	
<i>Marta Neves, o elã e a incompetência</i>	421
Pedro Moreira André Arçari	

<i>Dissidentes Ressoantes: o graffiti em manifestações políticas</i>	432
Penha de Fátima da Cruz de Souza Cláudia Maria França da Silva	

<i>Cidades Comestíveis: por uma estética da colaboração</i>	441
Piatan Lube Moreira	

<i>Estudos para cartografias: Praça Tiradentes</i>	451
Raphael de Andrade Couto	

<i>O uso da tecnologia de digitalização e impressão 3D no processo de criação de modelos didáticos tridimensionais</i>	459
Rhuan Magalhães José Cirillo Marcela Belo	

05. História, crítica e curadoria: desafios contemporâneos para os estudos dos processos criativos dos cadernos de artistas

<i>O filme e o filme mesmo: a expansão recursiva em que habita o ão de Tunga</i>	471
André Arçari Pedro Moreira	

<i>A criação de Robert Jasper Grootveld: dos papéis as ruas</i>	480
Léa Araujo Angela Grandó	

<i>OPAVIVARÁ!: Modos de vida na arte contemporânea</i>	489
Livia Fernandes Campos Angela Maria Grandó Bezerra	

<i>Cadernos, livros, processos e uma proposta experimental sobre as formas de (apresent)ação</i>	499
Paula Almozara	

06. Aproximação virtual: arte e tecnologia da informação e comunicação – estratégias, desafios e mediação artístico-cultural

Entre processamentos e transduções, diferentes paisagens: poéticas sonoras do FM ao streaming, ao podcast e às paisagens físicas e digitais..... 509

Camila dos Santos
Andreia Machado Oliveira

O sistema da arte no Brasil e as exposições virtuais: um levantamento de práticas do pré- e pós-pandemia de Covid-19 516

Daniel Hora
Ananda Carvalho
Sabrina Ruela Ribeiro
Samara Carvalho Coelho
Thaíssa Dilly

Interações online: aprendizagem e práticas criativas de forma remota 526

Felipe Pessin Manzoli
Moacyr Teixeira Garcia Neto
Fábio Pestana Calazans

SIX DEGREES OF FREEDOM: Para uma Realidade Alterada 539

João Victor Coser
Cláudia Maria França da Silva

Sobre a materialidade de objetos digitais: estudos de caso de propostas escultóricas digitais atreladas a NFTs 547

Karyne Berger Miertschink
Alexana Jordão Cunha
Daniel Hora

A curadoria posta em jogo: o videogame Occupy White Walls em confronto com o conceito de plataforma de arte..... 557

Larissa Pereira
Daniel Hora

Cineclubismo e curadoria em plataformas digitais: a experiência do Festival Tela Curta Cachoeiro..... 568
Lucas Guimarães Blunck Schuina

O potencial estético e educativo das exposições imersivas/interativas..... 578

Maith Malimpensa
Eliane Patrícia Grandini Serrano

No sentido de um pensamento: a criação sonora como amplificador visual..... 592

Pablo Menezes Nóbrega

Virtualidade e Imersão: novos paradigmas nas exposições virtuais imersivas 605

Sandra Regina Bastos
David Ruiz Torres

Artista em fotoperformance por diferentes tempos..... 615

Tatiana Barrios Vinadé
Rebeca Lenize Stumm

07. O processo de criação artísticas nas artes visuais, música e artes cênicas

Uma toalha de mesa interligando elementos pictóricos e memórias afetivas..... 624

Adriane Hernandez

O (des)aprender cotidiano: experiência artística como provocação em tempos de hiperconexão 631

Ana Oliveira Rovati

Considerações sobre um Ato Falho na impressão xilográfica..... 646

André Magnago Alves
João Wesley de Souza

Estratégias criativas da ilustração em jornal: processos artísticos de Edu Oliveira 655

Camila Stella Maggioni Pastori

<i>Empenas: Reflexões sobre o processo de criação em escultura</i>	666	<i>Estar vivo e em jogo</i>	763
Carlos Eduardo Ferreira Paula		Flávia Braga Gonçalves	
<i>Do isolamento ao deslocamento: apontamentos a partir do processo de criação</i>	675	<i>Videoarte a partir de banco de dados e o processo de edição audiovisual</i> .	770
Catiuscia Bordin Dotto		Francine Nunes de Lima	
Teresinha Barachini		Reinilda de Fátima Berguenmayer Minuzzi	
<i>Processos de criação da canção na Belle Époque carioca</i>	685	<i>A poética de Anni Albers e sua influência na arte têxtil contemporânea: a exposição Weaving Beyond the Bauhaus</i>	781
Celio Roberto Lima Rentroia		Francine Ferreira de Nardi Golia	
<i>Vivências artísticas afro-ameríndias: experimentos e discussões decoloniais</i>	697	Joedy Luciana Barros Marins Bamonte	
Claudete Nascimento Machado		<i>Corpo-paisagem: elaborações performáticas para um outro corpo</i>	791
<i>Experimentações decoloniais de produção e leitura de um quadrinho-baralho</i>	707	Francisco Aurélio de Souza Pereira	
Cláudia Maria França da Silva		Cláudia Maria França da Silva	
Narayana Teles Caetano Silva		<i>O Gesto como caminho de criação cênica: Contribuições de Michael Chekhov ao trabalho do/a ator/atriz</i>	802
<i>Os Sonhos e a Construção imagética de Desenhos de memória</i>	713	Giovanna Borges Nogueira	
Cláudia Maria França e Silva		Lilian Freitas Vilela	
Samylla Oliveira Mendes		<i>Percepções do desenho em um suporte ready-made</i>	812
<i>Da voz falada à voz cantada – Um estudo sobre poéticas vocais, a partir da poesia para a formação da atriz-poeta-cantora</i>	722	Greicy Kelly Teixeira Dos Santos	
Daniele Cristina Oliveira / Danielle Rosa		Cláudia Maria França da Silva	
<i>Do Imaginar ao Vestir: processos e experimentações artísticas sobre o rito de passagem – casamento</i>	733	<i>De arcadas e de grooves: breves apontamentos sobre o violinismo de Ricardo Herz em ‘Odeon’</i>	820
Elaine Karla de Almeida		Ismahel Carvalho de Souza	
Michele Dias Augusto		Fabiano Araújo Costa	
<i>Devaneios da água-cor</i>	745	<i>Vãos groovêmicos do Scat singing de Flora Purim em “Conversation”</i>	830
Eliane Patricia Grandini Serrano		Jennifer Nogueira Soares	
<i>A poética de Glenn Gould na Orquestração Acústica</i>	753	Fabiano Araújo Costa	
Fabrcio do Rosário Moreira		<i>Sonhos despertos.</i>	
Felipe Pessin Manzoli		<i>Notas sobre Poética e Onírica</i>	846
Fabiano Araújo Costa		João Vitor de Paula Araújo	
		<i>Sublimemente Frágil</i>	856
		Joedy Luciana Barros Marins Bamonte (Joedy Marins)	

<i>Olhos nos olhos – o Arco Intersemiótico de Narciso nas obras de Ovídio e Vik Muniz</i>	862
Luciano Tasso Filho Ana Rita Lustosa Stela Maris Sanmartin	
<i>Processos de criação em transcrição vocal</i>	873
Lucila Romano Tragtenberg	
<i>Cuidado pedestre: processos híbridos de criação</i>	884
Marcelo de Campos Velho Birck	
<i>Processo de criação: compartilhamento e reverberações entre arte e ciência</i>	895
Maria Regina Gorzillo	
<i>La presencia de la ausencia en el arte</i>	905
Mónica Elisa Contreras Godínez	
<i>Artista e natureza: processos e impactos a partir do Sul do Brasil</i>	917
Monique Panzenhagen Rebeca Stumm Giovana Guedes	
<i>Da selfie, como meio de estar junto, ao autorretrato</i>	926
Rogério Tubias Schraiber Reinilda de Fátima Berguenmayer Minuzzi	
<i>A importância da biografia na construção da interpretação das obras de Lygia de Biase (1910-1991)</i>	936
Tayná Batista Lorenção Alexandre Siqueira de Freitas	
<i>En la piel: corpo, resitências, encontros e hibridações</i>	946
Valdemir de Oliveira Reinilda de Fátima Berguenmayer Minuzzi	
<i>Urso contra “MagraSS”: Pistas para um processo criativo em diálogo com o Teatro Documentário e a Autoficção</i>	956
Walmick de Holanda Francis Wilker	

<i>Trajetos Percorridos e Objetos Encontrados</i>	966
Werner Miguel Struck Krüger	

08. O ensino das artes: criatividade e inovação na relação ensino-aprendizagem das artes visuais, música e artes cênicas

<i>Grito: semiose e semiótica. Um relato acerca do criar juntos</i>	988
Isabel Orestes Silveira Marcos Rizolli	
<i>Jogo interdimensional: o process drama na sala de aula</i>	1000
Alexandre Luiz Porto Junior Isabela Teles Pereira Maria de Fátima Serafim da Silva	
<i>“Uma boa mesa”: reflexões permeadas pela cozinha e o ateliê de pintura como laboratórios da formação do artista professor</i>	1011
Daniela Almeida Moreira Jociele Lampert	
<i>Música Ubíqua- Ubimus: relato do professor/ estudante/atuante na Educação Básica em contato com as linguagens da arte</i>	1026
Diego Ribeiro Stela Maris Sanmartin	
<i>O teatro invisível em sala de aula: em busca da potência de felicidade</i>	1042
Eduardo Relyson Menezes de Araújo Ariane Guerra Barros	
<i>Diálogos com a criatividade: universidade e comunidade em ação na licenciatura em Artes Visuais da UFSM</i>	1053
Flávia Maria de Brito Pedrosa Vasconcelos Ana Julia Dotto Guaragni Liara de Mello Trindade	

***Práxis criativa da Arte Educação no ensino formal na primeira infância: protagonismo criador* 1060**

Francismeyre Rodrigues Thompson
Stela Maris Sanmartin

***Entre mu|Danças, onde nasce uma possível esperança? Preparação poética do jovem artista da dança.* 1068**

Gabriela Leite Lima
Valéria Maria Chaves de Figueiredo
Adriano Jabur Bittar

***As representações do feminino em jogos de vídeo games*..... 1079**

Gabrielle Costa Dias
Larissa Zanin

***A cidade como espaço de intervenção criativa no ensino de arte* 1093**

Geisa Katiane da Silva
Stela Maris Sanmartin

***Relato de experiência:
Intervenção pedagógica interartes
com aportes em Paul Klee*..... 1103**

Hendy Anna Oliveira
Alexandre Siqueira de Freitas

***A canção como espaço de confluência
das artes: um relato da Pesquisa de Campo em uma escola do ensino regular* 1114**

Idayana Maria Borchardt Leite
Alexandre Siqueira de Freitas

***A estética nos estudos de Dohn Dewey como possibilidade para uma educação humanizadora para o ensino de arte no século XXI*..... 1125**

Jaci Aico Kussalawa
Jociele Lampert

***Cantos Vivenciados*¹ 1133**

Joedy Luciana Barros Marins Bamonte (Joedy Marins)

***Elementos da cor como reflexão e experiência: uma abordagem cromática entre Johannes Itten e Josef Albers* 1140**

José Carlos da Rocha

***Ensino da arte para todos os sentidos: reflexões sobre formação e inclusão*..... 1150**

Kênia Gonçalves Pio do Carmo
Daniele de Sá Alves

***Contaço de Estória: Uma Ferramenta Dialógica Para o Ensino Da História Arte* 1158**

Luana Cristina Gonçalves Simões
Regilene Sarzi- Ribeiro

***EXPOSIÇÃO TRANSPOSIÇÃO:
O exercício coletivo e a Arte/Educação* 1173**

Maria Cristina Mendes
Alexandra Aguirre

***Eu sei desenhar? A voz e o olhar do alunos da licenciatura em Artes Visuais sobre seus percursos de aprendizado* 1184**

Natalia Cristina Torres Gassner
Rozana Vanessa Fagundes Valentim de Godoi

***Criatividade e processos criativos nas aulas de Artes Visuais do “Movimento Pró Criança”* 1198**

Niara Mackert Pascoal
Maria das Vitórias Negreiros Amaral

***Ensino do instrumento de percussão bateria para alunos com surdez com apoio da UbiMus* ... 1214**

Wender José Dalto da Silva
Leandro Lesqueves Costalonga

09. Processo de criação e as relações étnico raciais na Arte Contemporânea

Mark Bradford:

A política entre o Corpo e o Espaço 1225

André Rigatti

Entre ruídos e ruínas:

Olvido (1987-1989) de Cildo Meireles..... 1235

Caroline Alciones de Oliveira Leite

Feminismo decolonial e arte contemporânea nas Américas 1245

Elisa de Souza Martínez

Isabela Capinzaiki Silveira Martins

Arte Preta Contemporânea Brasileira e o Giro Minoritário nas Artes

Visuais 1261

Jorge Vasconcellos

Castiel Vitorino Brasileiro: visualidades sobre Gênero e Raça 1269

Matheus Moreira Nunes

Larissa Fabricio Zanin

Curadoria Decolonial: Artistas Negras No Espírito Santo..... 1283

Mayara Simões de Carvalho

Do peito da pele e Yorubáiano: reflexões acerca da arte como local de existências 1295

Rafaela Maria Martins da Silva

A queima, o gesto e o corpo: a performance das “gravaduras a ferro e fogo” como poética de re-criação..... 1305

Raquel Fernandes

*SPA_LOW_SKY - Compromisso Criativo como Ambiente de Estudo em Zona de Encontro Artístico*¹ 1316

Rolf Laven

Karyne Berger Miertschink (tradução)

O que se constrói nesse saber viver juntos?

Este foi o tema que norteou o encontro de pesquisadores ibero-americano durante o XI POÉTICAS, ES 2022. O seminário reuniu artistas, professores e pesquisadores em torno do debate sobre o que pode se construir nesse momento pós-pandemia, no qual estamos acelerados pelas tecnologias da informação que nos projetou em um mundo que era fantasia até alguns anos: webencontros síncronos que encurtam os espaços e que são capazes de tornar o tempo simultâneo.

Nunca o aqui e agora foi tão explícito. Mas, o que fazer nesse novo modo de viver juntos ainda não nos é claro. E complica mais ainda, se pensamos nos modos como essa ideia de simultaneidade afeta o nosso cotidiano e o processo criativo.

Esse tema norteou as palestras e comunicações desse evento, além de conduzir os participantes a refletirem sobre as interações possíveis do processo de criação individual e/ou coletivo realizados nos ecossistemas urbanos, cuja existência em si sempre foi simultânea, mas sua percepção era mediada por uma distância geográfica que afetava o tempo com o qual a percebíamos. Agora, de maneira sem igual, os modos de existir do ciberespaço nos colocam frente a frente, num tempo síncrono que altera nossa ideia tradicional de tempo e espaço.

Viver simultaneamente exige um outro modo de saber viver juntos, demarca fazeres e saberes que constituem territórios estéticos, simbólicos ou físicos que fazem parte do cotidiano pessoal (do artista ou do coletivo de artistas),

assim como do contexto social e cultural, porém, agora, em escala global e síncrona.

A diversidade das manifestações desses pesquisadores revela um conjunto de novas simultaneidades que constroem essas outras possibilidades de viver juntos, não mais limitados pela ideia de presente ou ausente, de perto ou de distante. Os novos tempos agora permitem a sincronicidade, modo de existir e interagir sem o limite da espacialidade na qual o presente físico ou remoto existia; ambos agora coexistem e se falam, se tocam, se sentem, como se o existir apenas exigisse a própria existência.

Esse novo modo de habitar o cotidiano vivido exige um enfoque que considere tanto em aspectos éticos e estéticos dos conceitos de propriedade privada (que demarca nossa ideia de autoria) e dos modos de fazer das práticas artísticas em tempos determinam falência da ideia de verdade e do emergente revisionismo histórico necessário e imposto pela era do ciberespaço – não sabemos se isto decorre da crise pandêmica, ou se simplesmente foi isto o fenômeno catalisador de uma crise sanitária que mudou os nossos modos de estar juntos, desde os anos de 2020. O mundo nunca esteve tão interligado física e ciberneticamente. As velocidades mudaram para o circular dos corpos. Os vírus, nano corpos, circulam também nessa onda. **Tempos para refletir.**

Vitória, ES
Dezembro de 2022



*Viver
juntos...*



Acerca da experiência das trocas e convivialidade para construir novas relações, junto

Marcos Moraes

É imperioso mantermos a esperança mesmo quando a dureza ou aspereza da realidade sugeriram o contrário.

(Paulo Freire)

A provocação proposta pelo tema da mesa *O que se constrói* nesse saber viver juntos? *me leva, de imediato, a uma primeira experiência pessoal de lidar reflexiva e diretamente com o tema do “viver junto”, e com algumas das referências já tornadas ‘clássicas’ pelas discussões suscitadas nas últimas décadas.*

Mesmo sob risco dessa aparente especificidade de recorte decorrente do “trabalhar junto”, no projeto da 27^a. Bienal de São Paulo, em 2006, coordenando o programa de residência artística, ela deve ser entendida como aglutinadora e potencializadora da relevância e do interesse pela experiência do construir juntos.

Com o título *Como viver junto* - que foi tomado da publicação das aulas que integravam o curso de Roland Barthes (1915-1980) proferido no Collège de France, em 1977, o projeto curatorial de Lisette Lagnado (1961), para a 27^a. Bienal de São Paulo, em 2006 pode ser pensado como um dos indícios dessa necessidade do articular-se

Marcos José Santos de Moraes é doutor em Arquitetura e Urbanismo (2009), graduado em Direito (1979) e Artes Cênicas (1987) pela Universidade de São Paulo. Atualmente é Coordenador dos Cursos de Bacharelado e Licenciatura, na Faculdade Armando Álvares Penteado, bem como dos Programas Internacionais de Residência Artística (Cité des Arts, em Paris, e Residência Artística FAAP, em São Paulo), todos da Fundação Armando Álvares Penteado FAAP, onde também é docente (graduação e pós graduação) em História da Arte e Desenvolvimento de Projeto Integrado, além de responsável pelos Seminários de Investigações Contemporâneas I e II. integrou os Conselhos da Escola São Paulo, o da Escola Municipal de Iniciação Artística, da Secretaria Municipal da Cultura, São Paulo e Conselho Consultivo do MAM Museu de Arte Moderna de São Paulo. Membro do ICOM Brasil, do College of Arts Association CAA, e como representante da FAAP, na Res Artis. Integra o Conselho Científico do Grupo de Pesquisa Extremidades, bem como do Conselho Editorial da Coleção Extremidades

Muitos dos pontos aqui apresentados partem de ideias e reflexões originalmente discutidas na tese *Residência artística: ambientes de formação, criação e difusão*, defendida na FAUUSP em 2009, e da experiência na coordenação do Programa da Residência Artística FAAP - Paris (desde 2000)/ São Paulo (desde 2005).

em formas de vida que pensem, e permitam pensar, alternativas para a condição da contemporaneidade frente aos processos de transformação desencadeados pelas políticas, ideologias, comportamentos e ações que a sociedade contemporânea tem levado a cabo. Isso tudo indiscriminadamente e em nome de uma noção de progresso que, evidentemente nos conclama a pensar sobre o sentido que a palavra, e o conceito que ela carrega, nos impõe.

O projeto curatorial – coletivo¹ - desenvolveu-se ainda em torno de um conjunto de Seminários que, entre outros, exploraram e esgarçaram limites de temas e assuntos como *Reconstrução, Vida Coletiva e Trocas*; e a esses Seminários somaram-se projetos especiais como o do educativo e o inédito programa de residência artística. Cada um desses aspectos já nos revela uma articulação possível ao proposto sentido de viver junto, do aprender como viver junto, e do construir junto.

Por outro lado, da perspectiva atual é impossível não pensar – em uma dimensão de confronto, evidentemente – nos acontecimentos decorrentes de uma pandemia que afetou as relações e as necessidades de proximidade do ser humano, de forma global ao longo destes quase três anos. O isolamento social traz consigo uma necessidade de repensar os modos de se viver juntos, rompe o ciclo de ampliação de deslocamentos em que, globalmente, mergulhou-se nas últimas décadas, desde final do século XX, dificulta as experiências de convivialidade e, coloca em questionamento o sentido da hospitalidade. Todos esses aspectos e circunstâncias, agora, pareciam apontar e afirmar o perigo, pelo contato, pela proximidade, pelo respirar junto, gerando outros sentidos para o agora “viver só”.

Duas experiências separadas por uma década e meia - o “como viver junto” da proposição da 27^a Bienal de São Paulo e o isolamento e distanciamento provocados pela pandemia de Covid 19 apontam para situações e condições que nos levam a

¹ Integraram o corpo de co-curadores: Adriano Pedrosa, Cristina Freire, José Roca, Rosa Martinez e como convidado Jochen Volz

refletir sobre a necessidade de pensar novos caminhos do como construir junto em meio ao isolamento, ou mesmo nesse imediato escapar dessa condição de viver só a que, forçosamente, a Covid 19 nos arrastou.

Menos pessimista, e acreditando na perspectiva de esperança de novos tempos é que me parece fundamental retomar a condição do apreender (e não meramente “reaprender”) a conviver, a viver com o outro, a compreender a diferença e a diversidade vivenciando-as, inclusive nos conflitos e dificuldades, e a ver-se integrado ao fazer junto, valorizando ações como participação, colaboração.

Desse ponto de vista seria, portanto, impossível pensar em ações dessa natureza sem imaginá-las, ou melhor, entendê-las como parte fundamental de uma concepção de formação e, por consequência, como elemento estruturante de processos de formação. Ainda que me refira, aqui mais diretamente, aos do âmbito da arte, inconcebível seria pensá-los dissociados de todas as instâncias da educação, cada um com suas distintas naturezas.

Da convivialidade

É possível construir essa comunidade de resistência que aproxima estudantes, professores e gestores dos diferentes sistemas de ensino que constituem a formação acadêmica, porém essa rede é insuficiente para a proteção social e emocional que garante à totalidade de estudantes negras e negros vidas maiores que sobrevividas no cotidiano das exigências da produção acadêmica. É preciso uma comunidade mais conectada que promova a aproximação mais profunda entre estudantes e professores com o mundo além da academia, pois é nesse mundo que reside o sentido de coletividade que sustenta o engajamento como possibilidade para o enfrentamento ao racismo e a disposição para “trocas dialéticas” nas salas de aula.

Ednéia Gonçalves²

2 Prefácio à edição brasileira de: *Ensinando comunidade: uma pedagogia da esperança*. bell hooks.

Ao apropriar-me de conceitos e formulações da história do cotidiano, da geografia, da filosofia, da psicologia ambiental, entre outros campos do conhecimento busco ampliar as perspectivas, e olhar a casa/ residência de múltiplos pontos de vista, gerando uma abordagem multidisciplinar de sua conformação arquitetônica, de sua inserção urbana e territorial, de sua caracterização funcional ou de uso. Esse exercício busca uma extensão que permita compreender a residência artística desse ponto de vista caracterizando-a como um ambiente - aqui entendido como um conjunto de condições e circunstâncias que abarcam a relação do homem com o espaço e o tempo - de moradia, mas ao mesmo tempo de inserção de outras relações, conviviais, profissionais, educacionais, afetivas e sociais.

Por espaço deve-se entender, aqui, além do físico, o conjunto de elementos que conferem ao ambiente - a residência artística - suas características intrínsecas. É preciso lembrar, ainda, que este ambiente é integrado/ constituído por objetos, utensílios, mobiliário e condições que preexistem à chegada de seus ocupantes temporários - uma vez que, cada uma das “unidades a ser ocupada”, integra uma estrutura maior, destes conjuntos, a que se denomina residências artísticas.

A residência artística deve, assim, ser pensada como um espaço destinado à criação e, no qual se tem a reunião “da materialidade e a vida que a anima”, assim entendido, também, como o “conjunto indissociável de sistemas de objetos e sistema de ação” (Santos, 1996: 5), o que permite propor que ela possa ser o ambiente conformado por atributos que lhe garantem uma condição específica de atuação: espaço e tempo articulados para proporcionar uma condição de vida, de criação e de trabalho ao artista.

Agregar ao sentido inicial proposto para residência, como o lugar que se habita, ou no qual se reside e no qual se estabelece “o elo afetivo entre a pessoa e o lugar ou ambiente físico” (Tuan, 1980:106) ao do ateliê do artista como a moldura, o “envelope”/

invólucro, o limite, e o espaço inicial de conformação de sua produção, como propõe Daniel Buren (2004) em seu fundamental estudo sobre as funções do ateliê, indica uma perspectiva para se pensar esse espaço entre o protegido para suas experiências e o da intimidade das relações pessoais, ao do encontro e do confronto com o outro, com a possibilidade de expandir essas relações da ordem do privado para lançá-las em outra instância.

Na perspectiva de refletir sobre uma “vida comum”, sobre processos de formação artística e suas relações de interação social insisto na visão de pensar-se a residência artística como espaço específico que possibilita uma atuação que se destaca, na atualidade, como uma instituição de relevante papel para o apoio, fomento e desenvolvimento das práticas artísticas contemporâneas. Como resultado de uma percepção do sentido do estar junto podemos identificar uma proliferação delas, em todas as partes do mundo, a partir da década de 1990 como um fenômeno que deve ser visto sob diferentes perspectivas relativas aos processos de produção e de articulação do sistema da arte, em perspectiva global.

Por outro lado, é relevante, e imprescindível, retomar-se a perspectiva de um mundo vivendo, ainda, sob a égide da pandemia de Covid 19 e no qual, portanto, um possível panorama atual das residências deve ser revisto e percebido como tendo sido alterado em escala vertiginosa³.

Ainda assim, ou talvez, exatamente por essa dimensão de resistência, indagar sobre experiências e processos de trocas e de interação - nas residências artísticas – me parece continuar a ser fundamental na prática de conformação do

³ Para referências estatísticas mais precisas acessar os levantamentos elaborados, em 2021, pelo principal network global de residências, Res Artis, que após mapeamento junto aos afiliados identificou a redução, drástica, do número delas, em atuação durante o período pandêmico. COVID-19: IMPACT SURVEY ON THE ARTS RESIDENCIES FIELD – SURVEY II OF III, acesso em <https://resartis.org/resources-2/covid-19-survey/>

artista contemporâneo, de forma a entender, esses ambientes, como elementos significativos nesses processos de transformação.

Proponho, dessa forma, continuar afirmando a potencialidade dessa modalidade de instituição – a residência artística – nos processos de formação artística, como forma de ampliação da ação daqueles constitutivos do ensino formal e institucionalizado e, mais ainda, nas articulações nelas elaboradas como forma de resistência aos sintomas da individualidade. Dentre as múltiplas ações de um programa de residência artística, ele pode ser pensado como uma forma de responder a um sintoma contemporâneo de isolamento.

Em uma perspectiva contemporânea que se aplica ao proposto pelo conceito da residência artística, o ateliê não é mais, necessariamente, lugar do puro isolamento, assim como a casa. Por outro viés, este pode servir como contraponto ao isolamento decorrente dos processos de fuga da vida contemporânea e ameaças do cotidiano das grandes metrópoles. O que leva à retomada da proposta de pensar as residências como forma de responder a esse sintoma de isolamento.

E é a partir da experiência de vida coletiva, que as relações de troca são potencialmente capazes de inventar propostas para um tempo novo, configurando-se assim como possibilidade para o viver junto, o construir junto, relevante perspectiva para a discussão das residências artísticas e que balizou as discussões, propostas e reflexões, anteriormente mencionadas, da 27ª Bienal de São Paulo, e que também demarcou o início do programa de residência artística da FAAP, e seu sentido de convivência e vida em – na residência - comum.

Ainda que tentasse escapar das referências históricas, o olhar sobre possíveis origens nas transformações processadas neste que é um dos mecanismos relacionados com os processos de formação artística, na atualidade, é inevitável e, por isso mesmo, é preciso estabelecer um vínculo com uma das mais significativas e renovadoras instituições de educação instalada nos Estados Unidos em 1933, o BMC – Black

Mountain College, que perdurou e sobreviveu até 1957. Concebida por John Rice (1888-1968) a partir das ideias e princípios de uma educação progressiva, oriundas do pensamento de John Dewey (1859-1952), e que aqui no Brasil se expandiram pelas mãos e ações de uma das figuras mais relevantes na educação, Anísio Teixeira (1900-1971).

É preciso mencionar, de imediato, o caráter fundamentalmente experimental da proposta que norteou o projeto da BMC, e deve-se pensá-la como um espaço privilegiado para a experimentação, caracterizando-se pela convivência e trocas entre alunos e professores, pela reunião de distintas formas de conhecimento, por uma proposta de vida comunitária, pela crença no papel da prática e experiência artísticas, no aprendizado pela interação social e pela busca por solução de problemas, assim como de uma perspectiva multidisciplinar, e mesmo transdisciplinar, estreitamente relacionada com a experiência.

Como um espaço privilegiado e geograficamente distanciado de locais de produção e difusão, assim como a possibilidade de um tempo específico e “retirado” do cotidiano, a vida em comum, as trocas e os processos colaborativos decorrentes dessas condições especiais de vida, como também de trabalho, são elementos fundamentais para a afirmação do Black Mountain College do sentido de viver junto, de construir uma experiência comunitária.

Relevante, ainda, a perspectiva de aproximação entre BMC e a concepção de residência artística que ganha força e se instaura no contexto artístico a partir da década de 1960 e que, especificamente, no contexto de Nova Iorque, deve ser pensado e articulado a um número relevante de criadores que passaram pela escola. Personalidades nas distintas áreas passaram pela escola e atuam nas transformações que ocorrem na cidade, entre muitos outros, podem ser citados Robert Rauschenberg (1925-2008), Jacob Lawrence (1917-2000), Merce Cunningham (1919-2009), John Cage (1912-1992), Cy Twombly (1928-2011), Kenneth Noland (1924-2010), Susan Weil (1930),

Ruth Asawa (1926-2013), Arthur Penn (1922-2010), Buckminster Fuller (1895-1983), M.C. Richards (1916-1999), Francine du Plessix Gray (1930-2019), Charles Olson (1910-1970).

Estreitamente ligado aos processos desencadeados pela pedagogia BMC é possível identificar outra significativa e relevante referência, para essa vida em comum e o construir juntos, a partir da convivialidade. Na década de 1960, a proposta de vida em comunidades urbanas, em particular ainda nos EUA, uma especial atenção pode ser dirigida ao que se desenrola no cenário nova-iorquino até a década seguinte. Jane Crawford⁴ (2007) e Richard Kostelanetz⁵ (2003) ao descreverem esse momento falam sobre como os artistas tiveram a “sorte de morar lá” e fazer parte de uma “comunidade artística única”, que com sua convivência tão estreita teve a condição de uma liberdade e de um espírito desafiador, que lhes possibilitou romper paradigmas do mundo da arte. No final dos anos sessenta, em função da conjuntura econômica, a situação da cidade se deteriorara. Empresas e indústrias abandonam Manhattan em busca de mais facilidades e na busca de redução de custos de manutenção, possibilitando que a região da ilha, abaixo da Rua Houston, o South of Houston (SoHo) passasse por um processo de transformação, sem precedentes. Os galpões industriais e espaços comerciais deteriorados e abandonados foram ocupados por artistas que criaram naquela região não residencial, comunidades e as “A.I.R.” ou “artist in residence”, como foram denominadas oficialmente, uma vez que as autoridades municipais promulgaram legislação nesse sentido, incluindo a colocação nas fachadas dos edifícios ‘ocupados’ pelos residentes, dessas iniciais que deveriam identificar aqueles ocupados, em caso de incêndio ou emergência; é preciso lembrar que esse processo levou ao estabelecimento de uma alteração significativa daquela área, então em deterioração, com um deslocamento cada vez maior de artistas de toda natureza, galerias e a criação de ‘espaços alternativos’ como se denominaram algumas dessas experiências. Significou claramente um questionamento da

.....
4 Cineasta e viúva de Gordon Matta-Clark.

5 Crítico e escritor.

disciplina oficial da cidade, uma busca de forma de vida em comum, o deslocamento das estruturas oficiais da arte e a construção de uma estrutura de trocas.⁶

Não por acaso o salto temporal no recorte para falar desses mecanismos de atuação no sistema da arte que são as residências artísticas nos leva para o momento em que elas se tornaram parte mais relevante do sistema artístico contemporâneo e, sua presença, mais acentuada, com maior atuação a partir de finais de 1980. Nesse processo, a partir dos anos 2000, elas acabam por se constituírem, em agentes dos mais relevantes e mesmo legitimadores dentro desse sistema.

Privilegiar essa forma de atuação permite apontar distintos e relevantes percursos, entre os quais distingo os da residência como espaço da convivência e trocas internas, o das trocas com o meio social no qual se inserem e com o qual se articulam, ou ainda o das trocas em meio ao ambiente formal e institucional da educação, os espaços de formação do profissional em artes visuais.

Em qualquer das possibilidades apontadas o ponto comum é, ainda, o da construção de experiência e saberes a partir do viver junto. Para corroborar essa afirmação me permito rápidas referências, uma vez que elas se adensam proporcionalmente aos embates que precisamos viver na atualidade.

Do incitamento à reflexão sobre “como viver junto” originado pela 27^a. Bienal de São Paulo, em 2006, à documenta 15 realizada neste ano de 2022, em Kassel, experiências de trabalho comunitário e coletivo se adensaram a ponto de partirmos de uma curadoria conjunta naquela, para um coletivo de artistas – ruangrupa – como curador convidando coletivos para atuarem, em condição de residência e, com suas práticas proporem ações integradas com distintas comunidades locais, além dos visitantes.

.....
⁶ Neste contexto, são criados o espaço 112 Green Street, e o restaurante Food, do artista Gordon Matta-Clark e da dançarina Carol Goodden.

Atuando de forma distinta, e ao longo de vinte anos, ruangrupa é um grupo que propõe ações conjuntas com as comunidades em que se inserem e, partindo do seu próprio contexto, a cidade de Jakarta e seus problemas, buscam provocar nos distintos cenários reflexões sobre as dificuldades locais, na crença de que identificar e conhecer é o primeiro passo para se fazer algo, coletivamente na busca por soluções.

Apropriando-se do conceito *lumbung*, palavra indonésia que originalmente, e de forma bastante simplificada, significa um espaço coletivo para armazenamento de alimentos – arroz – que visa atender ao bem-estar da comunidade a qual se destina, e visando um sentido de cuidado coletivo, ruangrupa propõe *lumbung* como uma ideia central, um conceito fundante para a documenta 15 na condição de uma prática diária e um método de trabalho. Em sua condição de coletivo propõe como statement de sua atuação, desenvolvendo o modelo e valores como coletividade, generosidade, humor, confiança, independência, curiosidade, regeneração, transparência, suficiência e conectividade. Propõe, ainda, uma atuação conjunta articulando-se com outros coletivos, organizações e instituições ao redor do mundo, buscando implementar esse conceito e trabalho, juntos.

A irresistível, e inevitável, digressão para articular dois projetos curatoriais de duas das mais relevantes mostras de arte contemporânea no mundo visam indicar essas possibilidades vislumbradas por distintos enfoques, e de atuações descentralizadas dos “olhares e reflexões do norte hegemônico”, mas também para afirmar modelos outros de atuação, que aqui não caberia lista, pela quantidade e diversidade.

Para não abandonar a especificidade da articulação a partir das residências artísticas me permito apenas mais dois pontos referenciais que abrem perspectivas diretas sobre o tema proposto para a mesa, o que se constrói no saber viver junto.

Mais uma vez retomando a experiência pessoal para trazer a visão de um processo de construção que se deu a partir de 2005 com a ideia de que a residência artística



FIGURA 1. ruruHaus, documenta 15 Kassel. Fonte: acervo do autor

pudesse contribuir para os processos de formação de profissionais na área de artes visuais, particularmente na formação do artista e do educador em artes. O conjunto de experiências trazidas pela presença e inserção de artistas nos cursos de artes visuais do Centro Universitário Armando Álvares Penteado contribuiu, de forma definitiva para a inserção de um espaço que permitisse, de forma efetiva, os processos de trocas entre alunos e artistas residentes, de maneira a atender as necessidades e propostas pedagógicas que buscavam ampliar a dimensão da formação artística.

Sedimentando informações, conhecimentos, experiências e investigações ao longo do processo de formação com relatos e o contato direto de artistas residentes com estudantes de arte tornou possível dar voz a muitas histórias, a muitas experiências, a muitos processos de informação, a muitas referências de origens culturais distintas que, frequentemente, friccionam as “quase certezas” nas quais esses futuros profissionais parecem começar a mergulhar, quando da chegada ao final dos cursos.

As trocas, a partir de processos de residência são muito amplas e se desdobram nas relações com todos os integrantes do processo de formação, no ambiente acadêmico, uma vez que elas se dão, também por intermédio das relações com os docentes e os corpos técnicos com as quais o residente possa ter contato.

Dessa maneira, apenas como indicador da potencialidade dessa estratégia de inserção da residência artística como agente de interlocução com o ambiente acadêmico contribui para os processos de repensar a formação em artes que tem sido uma preocupação e uma ação de grande parte da comunidade que atua nesse ambiente e suas ramificações.

Para finalizar essa digressão sobre as potencialidades dessas proposições em residência, como forma de “construir juntos” uma indicação para o projeto da Residência Social Summer Camp, em Villa Alegre, Chile um programa internacional que se dedica ao debate, à pesquisa e à produção de intervenções relativas a



FIGURA 2. Residência Artística FAAP São Paulo, open studio, Mariana Paraizo, 01 outubro 2022. Fonte: acervo do autor

processos sociais e a relação entre o imaginário social e imaginário artístico, e que vinha sendo realizado desde 2010. Incluindo trabalho colaborativo com grupos de vizinhos, por meio da geração, entre outras, de ações, de registros, de textos de análise, sua proposta pretende pensar e atuar por meio da arte como ferramenta para a ação política.

Considerações finais

Assim foi como, em fevereiro de 2010, fizemos nossa primeira residência em Villa Alegre, com a ideia de sentar para dialogar e imaginar. Desde então, aprendemos muito sobre nós mesmos, sobre nossas capacidades e sobre as possibilidades que geram um trabalho grupal de colaboração.

(Jorge Sepulveda, Guilhermina Bustos)

Seria no mínimo pretensioso propor um encerramento, ou conclusões – precipitadas – em meio a um universo ainda a ser mapeado na busca por caminhos referenciais, uma vez que cada ação de construir se faz na construção conjunta, e elas podem ser inúmeras e infundáveis, como as comunidades, os agentes e as condições nas quais se articulam.

A experiência profissional⁷, a vivência no dia a dia com participantes de diversos programas de residência, bem como a percepção do papel – já anteriormente apontado – representado por estes, foram responsáveis pela busca de uma possível afirmação desses agentes transformadores, em que se pode pensar transformaram-se as residências artísticas. Convertem-se, dessa forma, em espaços de investigação, de formação, de produção, de atuação e construção no meio em que se inserem, de difusão e disseminação desses processos nas comunidades.

⁷ Refiro-me às atividades como coordenador dos programas da Residência Artística FAAP - São Paulo/ Paris (essa junto à Cité Internationale des Arts)

As referências e emergência de projetos coletivos, comunitários, de participação e colaboração são, na verdade, o verdadeiro sintoma da articulação social em busca de opções e possibilidades de superar os limites em que mergulhamos, enquanto estados liberais, economia neoliberal, cultura da violência e beligerância, política de militarização, discriminação e segregação, crise climática... para apenas esboçar contornos de um atual mapa de desigualdades em que vivemos o século XXI.

Uma vez mais é preciso olhar sob a perspectiva dos dias atuais, ainda em tempos de pandemia, e pensar nas dificuldades de se estabelecer, manter e desenvolver programas de residência, com as limitações de deslocamentos entre fronteiras, a exacerbação de ondas nacionalistas, a imposição de restrições e dificuldades decorrentes de guerras e cruzadas religiosas, e esse conjunto de condições como fator determinante para um recrudescimento das residências artísticas e os instigantes e potentes processos de experimentação e trocas que elas proporcionam.

Mas parece, ainda, ser possível compreender como a dimensão política e ética de criar e atuar em deslocamentos - particularmente de si - assim como trocas e participação, que se constituem em uma especificidade das práticas artísticas contemporâneas, são situações produzidas com o mecanismo da residência e possuem um papel fundamental no processo de formação e desenvolvimento criativo, socialmente comprometido.

É preciso construir, juntos, focos de resistência às pressões, e os ambientes e programas de residência promovem trocas, afirmam a vida em comum, os processos colaborativos, e a urgência da produção coletiva, para construir uma sociedade minimamente igualitária e menos desumana do que o estado em que vivemos. Este pensamento, e esse processo permanentemente transgressor característico da própria ideia da arte, traz e impregna aqueles que dessa concepção se aproximam, norteando esse desejo de comprometimento com os processos sociais, nos quais a educação e o ensino de arte atuam.

Gostaria, assim, de propor pensar-se a residência artística como uma alternativa para o construir no viver junto, nesse espaço heterogêneo e heterotópico, no qual as trocas possam se processar, com o reconhecimento e afirmação da singularidade e que ela seja entendida como o ambiente no qual existe o tempo necessário para a disponibilidade dos encontros. E, mais ainda, que esses espaços possam ser reconhecidos em seu potencial de generosidade, de forma a participar de processos de discussão e atuação nos processos de formação continuada do artista, colaborando para a sua ampliação de percepção das ações no meio social e, garantindo-lhe a possibilidade de participar e defender as buscas por caminhos que levem às necessárias transformações sociais de um mundo, mais do que nunca, em processos de desestruturação.

Referências

- BUREN, D. The function of the studio. In: DOHERTY, C. (ed.) *Contemporary Art from Studio do Situation*. London: Black Dog Publishing, 2004.
- CRAWFORD, J. Gordon Matta-Clark. Una comunidad utópica: Soho en la década de 1970. In *Arte y Revolution*. Art and Revolution. Brumaria 8 primavera, 2007.
- DOCUMENTA Fifteen. *Exhibition booklet*. Kassel: documenta, 2022.
- GONÇALVES, Ednéia. “Reaprendendo a esperar”, In: hooks, bell. *Ensinando comunidade: uma pedagogia da esperança*. (trad. Kenia Cardoso). São Paulo: Elefante, 2021.
- KOSTELANETZ, Richard. *SoHo: The rise and fall of an artists' colony*. New York: Routledge, 2003.
- MOLESWORTH, Helen. *Leap before you look: Black Mountain College 1933-1957*. Yale University Press/ Institute of Contemporary Art Boston, 2015
- MORAES, M. *Residência artística: ambientes de formação, criação e difusão*. Tese (Doutorado – Área de Concentração: Projeto, Espaço e Cultura). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo Universidade de São Paulo. São Paulo, p. 134. 2009.
- “Residência artística: de ambiente de produção e difusão das práticas artísticas contemporâneas, ou acerca da formação artística e das necessidades de resistência e persistência da pesquisa e experimentação”. *Revista Farol*, Vitória: UFES, ano I, n. 23, pp. 37-54, 2021. Disponível em: <<https://doi.org/10.47456/ufes.v1i23.34028>>.
- “Pensionato artístico paulista: contexto sociocultural e relações com as atuais

residências artísticas”, In: ANDRADE Gênese (org.). *Modernismos 1922-2022*. São Paulo, Companhia das Letras, 2022 1ª. ed.

RES Artis. COVID-19: *Impact survey on the arts residencies field. Survey II of III*, disponível em https://resartis.org/wp-content/uploads/2021/03/ResArtis_UCL-second-survey-report_COVID-19-impact-on-arts-residencies.pdf Acesso em 10 de outubro de 2022.

SANTOS, M. *A Natureza do Espaço: técnica e tempo*. Razão e emoção. São Paulo: Hucitec, 1996.

Sepúlveda T., Jorge. *Residencias de arte contemporáneo social summer camp: Villa Alegre, Chile* / Jorge Sepúlveda T. ; Guillermina Bustos. - 1a edición bilingüe - Santa María de Punilla : Curatoría Forense, 2017.

TUAN, Yi-fu. *Topofilia*. Tradução de Livia de Oliveira. Diefel: São Paulo, 1980.

27a Bienal de São Paulo: *Seminários* curadoria geral Lisette Lagnado; co curadores Adriano Pedrosa [et al.] ; curador convidado Jochen Volz. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008 1ª. ed.

*Outros
modos
de viver
juntos...*



01

***Processo de criação
e as Mídias Contemporâneas:***

*um estudo do processo de criação e dos cadernos
e rascunhos de processos criativos*

Rue Anna

Rue Anna

Anna Moraes¹

Este texto trata de um relato acerca de um processo artístico iniciado em 2020, ano em que me propus a buscar lugares no mundo com meu nome próprio. O processo artístico se desdobrou em trabalhos de desenho, instalação, publicação e fotografia e apresenta questões acerca da experiência de um lugar, de inventário e coleções e da tentativa de esgotamento de um procedimento artístico. São relacionadas práticas artísticas com referências escritas ou artísticas de Marília Garcia, Georges Perec, Maria Esther Maciel, Cesar Aira, Miwon Kwon e Julio Cortázar.

Palavras-chave: processo artístico; experiência; lugar; procedimento em artes visuais.


This text is a narrative of an artistic process that began in 2020, the year in which I set out to seek places in the world with my own name. The artistic process unfolded in works of design, installation, publication, and photography and presents questions about the experience of a place, inventory and collections and the attempt to exhaust an artistic procedure. Artistic practices are related to written or artistic references by Marília Garcia, Georges Perec, Maria Esther Maciel, Cesar Aira, Miwon Kwon and Julio Cortázar

Keywords: artistic process; experience; place; procedure in visual arts.

.....
¹ PPGAV - Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES)


Introdução

No início da pandemia de 2020, comecei a procurar lugares no mundo pelo *Google Earth* que tivessem meu nome. A pesquisa me lançou até uma rua na Índia, chamada *Anna Nagar*. Me interessei por esse encontro, por ser do outro lado do oceano, e poder “me encontrar” em uma rua de um país que nunca estive. Utilizei a ferramenta do boneco laranja do google e o posicionei no que seria o início (ou o final) da rua e tentei caminhar por ela. Eu ainda não sabia o que estava procurando ou o que deveria encontrar ali. Mas encontrei uma placa com o nome da rua, salvei em print em uma pasta do computador, e segui procurando outros destinos.

Esta pesquisa me rendeu uma pequena coleção de cinquenta lugares que nunca estive  **FIGURA 1**, mas que tinham meu nome. Uma relação como estabeleceu Benjamin, no livro *Rua de mão única* quando escreveu sobre objetos perdidos: “O que torna tão incomparável e tão irrecuperável a primeiríssima visão de uma vila, de uma cidade na paisagem, é que nela a distância vibra na mais rigorosa ligação com a proximidade” (BENJAMIN, 1987). Me interessei pelo fato de me aproximar do local apenas pelo nome, sem me importar ainda quem seriam essas outras Annas que davam nome às ruas, cidades, bairros, rios e outros espaços encontrados, mas me atentando aos detalhes que me relacionassem com lugar para além do nome.

Sobre a pequena coleção de desenhos desses lugares, Maria Esther Maciel, em *As ironias da ordem*, escreve que “enquanto recurso taxonômico, a coleção tende a criar suas próprias regras e princípios, de acordo com as inquietações e obsessões do colecionador, sobretudo quando o valor afetivo ou estético predomina” (MACIEL, 2009). A autora cita Susan Stewart, quando afirma que a coleção é uma forma de arte como jogo, pois sua função deixa de ser “a restauração de um contexto de origem para ser a criação de um novo contexto, por processo de deslocamento” (MACIEL, 2009, p.27). Esse novo contexto da coleção como jogo aos pouco vai tomando forma em meu processo, conforme vou encontrando os lugares, desenhando seus contornos, inserindo seus posicionamentos geográficos do globo e, principalmente, caminhando virtualmente e pensando itinerários possíveis destes lugares.



 **FIGURA 1.** “lugares-anna” – Anna Moraes. (15x10cm cada) Desenho sobre papel. Fotografia Anna Moraes. Florianópolis, Brasil. 2020. Fonte: Acervo da Artista.

Apresento então os desdobramentos e continuidades deste trabalho que seguiu reverberando nos dois anos seguintes ao de 2020, seus procedimentos de criação e relações que estabeleço com leituras feitas ao longo desse período, realizando trabalhos pensando na possibilidade de uma viagem fictícia (ou não) de lugares-anna e depois vivenciando uma experiência real, e não virtual, de caminhada em uma rua com meu nome.

Anna-viagem


No início de 2021, li um texto de Miwon Kwon (2008) que se chama *O lugar errado*. Ela inicia o texto destacando um certo desconforto no que diz respeito à relação entre sucesso profissional de colegas da academia e da arte em proporção ao acúmulo de milhas viajadas. E que adotar a lógica do nomadismo, pressionados pela ideia capitalista de movimento, submetidos ao inconveniente e desestabilizadores psíquicos do estar-em-trânsito, e não em casa, é como se fossemos recompensados por estarmos no lugar “errado”, com todos os desconfortos que isso possa causar. E ela se coloca a questão do que seria o lugar “errado”, em oposição ao que é certo, e se seria o lugar errado o mesmo que fora de lugar.

Gosto de pensar esse texto da Miwon Kwon, e talvez não tanto outros textos que adentram em outras relações com o conceito de lugar, pois a mim interessa jogar com o fato que o nome Anna, possa também ser um prefixo (ana-, de origem grega) com significados como o de repetição (anáfora), o de inversão (anagrama), o de estar fora do seu tempo (anacronismo), ou uma relação de semelhança (analogia). Quando pensei o título do trabalho, como anna-lugar ou anna-território, me interessei em explorar esse jogo com o nome como um prefixo: seria um anna-lugar um lugar fora de seu tempo? Ou um anna-território como um território que se repete, ou ainda, inverso? E que inverso seria esse? Qual a relação de semelhança eu tentava estabelecer com esses lugares para além do nome?

Seguindo o texto, Miwon Kwon, ela recorre a diferentes autores que discorrem sobre a noção de lugar, e em dado momento cita a autora Lucy Lippard, que diz que um

lugar é “uma porção de terra/cidade/paisagem vista de dentro, uma ressonância de uma localidade específica que é conhecida e familiar.. “o mundo externo mediado a partir da experiência humana subjetiva”” (KWON, 2008, p.75). Mas a mobilidade que o mundo contemporâneo se/nos impôs contribuiu para a diminuição de uma habilidade de nos localizarmos, pois se passamos menos tempo em certos lugares e na maior parte do tempo em trânsito, ou ainda, vivendo em cidades achatadas, que se parecem umas com as outras, como esses lugares formam nossas identidades e senso de pertencimento? Mais que tomar partido entre os modelos de nomadismo e sedentarismo, entre lugares “certos” e “errados” a autora se coloca a tentar entender as aparentes oposições enquanto relações de complementaridade e o que a duplicidade de experiências significa.

Enquanto eu lia esse texto, concordei com muito, ou quase tudo do que Miwon Kwon escreveu. Considerando o momento histórico que estava, no começo de 2021, mais de 20 anos após o texto dela ser escrito (foi traduzido em 2008), ainda sem a chegada de vacina, já tendo perdido pessoas próximas, já conformada com o ensino a distância, com os encontros virtuais, com impossibilidade de viajar ou me deslocar, enfim, eu, como tantos, já estava saturada daquilo tudo, e só almejava um deslocamento, uma fuga, um outro lugar. Porque o lugar da casa, é também outro lugar agora, pois com o avanço da tecnologia e do virtual, estar em casa não significa estar presente ou sentindo pertencente ao lugar, experienciando o lugar. Podemos agora estar em casa e completamente deslocados, em um plano virtual que torna ainda mais complicada a noção de lugar estabelecida até aqui.

Embora essa relação com o virtual a mim nem sempre se mostre sadia, foi a possibilidade de estar virtualmente em outros lugares que deu vazão à saturação do ambiente doméstico, de aulas remotas e isolamento social, e me permitiu seguir explorando e desdobrando um processo de criação artística. Após catalogar os lugares com meu nome, imaginei uma possível viagem palindrômica apenas com destinos-anna: uma viagem de ida e volta ou volta e ida, já que pode ser feita em ambos sentidos, como o próprio palíndromo do nome, passando apenas por destinos com o nome Anna.  **FIGURA 2.**

Voltando ao texto de Miwon Kwon, em certo momento é citada uma cena descrita pelo novelista Don DeLillo, na peça Valparaíso (1999), na qual o protagonista, Michael Majeski, um homem de negócios em uma viagem de negócios rotineira a Valparaíso, Indiana, acaba em uma outra parte do mundo, em Valparaíso, Chile, supostamente por engano. Nesse ponto do texto a autora sugere que entender o lugar que instiga um sentimento de instabilidade e incerteza, onde falta conforto como aquele que pode ser taxado como “errado”, e, por extensão, um lugar no qual nos sentimos “em casa” pode ser taxado como “certo” é justamente o que está errado. Para ela, essa política de oposição parece improdutiva, limitada e falha: “Contrariamente, parece ser somente a partir da posição de estar fora de lugar que conseguimos fazer uma tentativa de desenvolver uma nova habilidade – de percepção e cognitiva – para mapear os novos hiper-espacos onde temos que sobreviver” (KWON, 2008). E de fato, o personagem que embarca em uma viagem internacional para uma cidade de mesmo nome de uma cidade que deveria ser de vôo doméstico, sabia, o tempo todo que estava indo para o lugar errado. Mas de alguma forma aquilo parecia ser o certo.

Assim, pensar um anna-lugar como um lugar errado que parece certo, esse trabalho foi ampliando e me conduzindo a desdobramentos que seguiram ressoando e buscando espaços para existir. Como é o caso da rua que apresento a seguir.

Rua palindrômica

A passagem de um trabalho para outro, partindo do catálogo de lugares para uma viagem fictícia, chamo de desdobramento de trabalho. Gosto desse procedimento: desdobrar um trabalho. E eu entendi essa questão do desdobramento, e que isso poderia ser um procedimento em artes visuais quando li o livro *Tentativas de esgotamento de um lugar parisiense* de Georges Perec. Nele, o autor se propõe a ir por três dias seguidos, em outubro de 1974, na praça *Saint-Sulpice* em Paris e anotar tudo o que via: acontecimentos cotidianos, os animais, os carros, os ônibus, as nuvens, o passar do tempo. São detalhes da vida cotidiana que passam insignificantes, mas que compõem aquela cidade, aquele bairro, aquele lugar. Esse procedimento de esgotamento que Perec se propõe a fazer se aproxima de um procedimento de

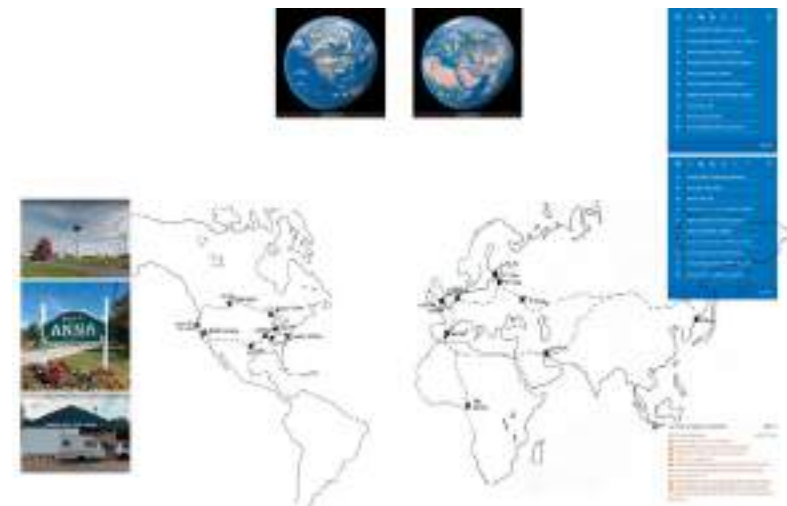


FIGURA 2. “viagem palindrômica” – Anna Moraes. (21x30cm) Desenho e montagem sobre papel. Fotografia Anna Moraes. Montagem Tina Merz. Florianópolis, Brasil. 2021. Fonte: Acervo da Artista.

desdobramento, uma vez que sempre haverá algo para ser esgotado em um lugar, ou em um processo de criação, desdobrando as possibilidades e alcances do trabalho.

Sempre haverá algo novo a ser esgotado, graças à passagem do tempo, do nada acontecendo. E é nessa resistência ao esgotamento justamente que se mostra a potencialidade da experiência, sua riqueza como narrativa de um lugar, leitura e escritura da cidade, experiência e construção da vida cotidiana (Silva In: PEREC, 2016, p.10).

Para pensar o procedimento, gosto de recorrer a Cesar Aira em *Pequeno manual de procedimentos* (2007), que define o procedimento como a ferramenta das vanguardas: “Se a arte se tornou uma mera produção de obras a cargo daqueles que sabiam produzi-las, as vanguardas intervieram, [...], sendo que o modo de fazer isso foi repor o processo ali onde se havia entronizado o resultado” (AIRA, 2007, p.14). Revelar a condição de processo, dar a ver as regras do jogo, é o que pode ser chamado de procedimento, e ele é essencial para pensar um processo de criação artístico.

Marília Garcia em *Parque de Ruínas* (2018) descreve uma experiência de uma residência na França em 2015, e de como trabalhou, tomando notas “para entender o que estava vendo, inventou uma rotina”:

(se a gente começa a escrever anotar
e nomear o que acontece
será que consegue fazer as coisas
existirem de outro modo?). (GARCIA, 2018, p.23)

Marília Garcia relata que se questionava “como lidar com o próprio lugar” tentando entender algo que ainda não sabia, e seu procedimento foi começar um diário que tinha apenas uma regra, a de tirar uma fotografia no mesmo lugar, na mesma hora, todos os dias, para tentar responder “como ver o lugar?”. Assim ela começou o *diário sentimental da Pont Marie* com registros escritos e fotografias tiradas todos os dias na

mesma hora, atravessando a *Ponte Marie* em frente a *Cité Internationale des Arts*, em Paris, onde ela realizou a residência.

Em decorrência de um prêmio de arte contemporânea, fui selecionada em uma residência artística de três meses em Paris, no segundo semestre de 2021, no mesmo local que esteve Marília Garcia alguns anos antes de mim, e onde li seu livro que me acompanhou em leituras no trem e sentada no banco de um parque.

Antes de embarcar para essa residência, pensei em um livro que pudesse levar e que me sugerisse percursos na cidade de Paris. Eu já tinha ido a Buenos Aires atrás de percursos de Jorge Luis Borges e Bioy Casares, e me lembrei que o Jogo da Amarelinha de Córdazar seria um ótimo companheiro para o emaranhado das ruas parisienses.

Eu nunca tinha lido o livro na versão corrente em que ele começa no capítulo 1 e termina no capítulo 56. A primeira vez que li segui a numeração dos fins dos capítulos, iniciando no capítulo 73 para voltar ao primeiro e assim conforme sugerido. Assim, tinha decidido que ia ler da forma tradicional, do capítulo 1 ao 56.

No primeiro capítulo, o narrador se pergunta na primeira frase: “Encontraria a Maga?” O casal que vivia em Paris não combinava um lugar específico para se encontrar, vagavam pela cidade até que se esbarrassem em alguma ponte ou esquina ou um café ou cineclube. Anotei todas as ruas, pontes e praças que aparecem no primeiro capítulo:

Rue de Seine

Quai de Conti

Pont des Arts

Marais


Boulevard de Sébastopol

Parc Montsouris

Place de la Concorde
Rue des Lombards
Rue de Verneuil
Pont Saint-Michel
Pont au Change
Chatelet
Tour Saint-Jacques
Rue de Cherche-Midi
Boulevard Saint-Michel
Carrefour de l'Odéon
Montparnasse
Porte d'Orléans
Boulevard Jordan (onde o céu vale mais que a terra)
Rue de Médicis
Salle de Géographie
Belleville
Pantin
Rue Scribe


Quando pensei em passar para o segundo capítulo, decidi que se visitasse os lugares do primeiro capítulo já seria o suficiente para minha empreitada.

Então, em minhas caminhadas diárias pela cidade, eu tentava buscar esses nomes e talvez encontrar por coincidência. Alguns eram fáceis, por serem nomes de bairros ou estações de metrô. Mas outros haveria de ser por sorte ou acaso mesmo.

Certo dia indo até uma exposição, encontrei por acaso um estabelecimento comercial chamado *Anna Louis*. Não acreditei quando vi. Havia encontrado um *anna-lugar* fora das telas do computador, por acaso, *par hasard*, na rua, ao vivo. Fotografei a fachada da loja  **FIGURA 3** e decidi que procuraria por mais lugares com meu nome na cidade.


Essa procura resultou em uma coleção de lugares anna que pude encontrar ao vivo, estabelecimentos comerciais como salões de beleza, restaurante, lavanderia e loja de artigos para a casa. Também comecei a encontrar o nome gravado em cartazes espalhados pela cidade, em porta de banheiro e até nos ladrilhos do metrô da Place de la Concorde, que, de novo, por acaso, estava no roteiro sugerido por Cortázar. Mas penso que o encontro que mais me deixou realizada, foi com a Rue Anna, uma pequena rua localizada na região nordeste da cidade de Paris.

Me preparei para ir ao encontro da Rue Anna, que foi o último anna-lugar visitado no curso da residência. Eu precisava pegar um trem do centro de Paris, chegar no terminal próximo e caminhar cerca de 25 minutos até a rua. Em todo o percurso da rua, fiz registros em áudio para poder escutar depois minhas sensações e apreensões daquele lugar, aquela rua com meu nome, que eu caminhava de fato e não mais o boneco alaranjado do google.

A Rue Anna não tem mais de 150 metros de extensão. É uma rua residencial, com apenas 24 casas, 12 do lado direito e 12 do lado esquerdo. Como quem vem da direção da estação de trem, as casas de número ímpar se encontram do lado esquerdo, e as casas de número par do lado direito. Então a primeira casa da Rue Anna que passei em frente foi a casa de número 2, e assim os números crescem sucessivamente de 2 em 2 até o final da rua. Para voltar pelo lado ímpar, a contagem começa pela casa 23 até chegar à casa número 1. A Rue Anna tem quatro placas com os dizeres Rue Anna, duas do lado direito e duas do lado esquerdo, frente a frente, no começo e no final da rua, ou no final e no começo. Escrevo isso, pois ao caminhar na Rue Anna, percebi que a rua era um palíndromo, metricamente pensada na distribuição das casas e nos fluxos possíveis de uma rua de mão dupla. Registrei em áudio breves descrições das casas, atravessei a rua e voltei para estação de trem.  **FIGURA 4**

Em todo trajeto de volta para casa, fiquei pensando na experiência de caminhar pela Rue Anna. Uma rua com meu nome, mas que não se pronuncia Anna, com o primeiro A anasalado sem entonação tônica no último A – como me chamam no



 **FIGURA 3.** “anna louis” – Anna Moraes. (7x7cm). Fotografia Anna Moraes. Paris, França. 2021. Fonte: Acervo da Artista.

Brasil, em um país que eu visitava pela primeira vez, e que também não falava a língua ainda, mas que pronuncia Anna como se tivesse um acento agudo no último A. Um estranhamento, mas ao mesmo tempo uma proximidade. Seria a Rue Anna um lugar “errado”? Não sei responder, mas o tempo todo me pareceu o “certo” ter vivenciado a experiência de passar por esse lugar, caminhar por essa rua diferente daquela do início do texto, mas que foi ponto de partida para toda a investigação desse processo artístico.

Conclusão

Este texto se configura como um relato de um processo artístico em andamento, entremeado pelas leituras e avizinhamentos teóricos que dão corpo à pesquisa e ampliam as leituras possíveis da obra. Enfatizo aqui o entendimento do desdobramento como um procedimento artístico que se aproxima de uma tentativa de esgotamento que nunca se esgota por ser do âmbito da criação artística. Assim, entender que o trabalho se desdobra permite entender uma trajetória da pesquisa artística, tanto para uma leitura do que já foi feito, como para propor novos caminhos para investigações futuras.

Referências

- AIRA, Cesar. *Pequeno manual de procedimentos*. Curitiba: Arte & Letra Editora, 2007.
- BENJAMIN, Walter. *Rua de Mão Única: Obras Escolhidas Volume 2*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- CORTÁZAR, Julio. *O jogo da amarelinha*. São Paulo: O círculo do livro, 1968.
- GARCIA, Marília. *Parque das Ruínas*. São Paulo: Luna Parque, 2018.
- KWON, Miwon. *O lugar errado*. In: *Urbânia 3*. Editora Pressa. ISSN 1982-856X. 2008.
- MACIEL, Maria Esther. *As ironias da ordem: coleções, inventários e enciclopédias ficcionais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- PEREC, Georges. *Tentativa de esgotamento de um local parisiense*. Tradução Ivo Barroso. São Paulo: Gustavo Gili, 2016.



FIGURA 4. Rue Anna – Anna Moraes. (7x9cm). Fotografia Anna Moraes. Bagnolet, França. 2021. Fonte: Acervo da Artista.

Marian Rabello: um olhar sobre o feminino na arte pública capixaba

Marian Rabello: a look at the feminine in public art in Espírito Santo

Fabiola Fraga Nunes¹

José Cirillo²

O artigo integra um estudo sobre as relações de gênero na arte pública capixaba, indo ao encontro da produção da artista capixaba, pintora e muralista, Marian Rabello. Tratamos, para fins deste estudo, suas obras no ecossistema urbano capixaba e seu processo criativo, permeado pela artesanania de sua produção, sem, contudo, abrir mão das novas possibilidades inventivas, simbiose entre o “antigo” e o novo. Autodidata, seu trabalho em murais de azulejo tornou-se relevante para os estudos sobre a Arte Pública capixaba.

Palavras-chave: Processo de criação; Arte Pública; Arte Mural; Gênero; Marian Rabello.


The article is part of a study on gender relations in public art in Espírito Santo, in line with the production of the Espírito Santo artist, painter and muralist, Marian Rabello. We treat, for the purposes of this study, his works in the urban ecosystem of Espírito Santo and his creative process, permeated by the craftsmanship of his production, without, however, giving up the new inventive possibilities, symbiosis between the “old” and the new. Self-taught, his work on tile murals became relevant to studies on public art in Espírito Santo.

Keywords: Creation process; Public Art; Wall Art; Genre; Marian Rabello.

¹ PPGA/UFES – Bolsista FAPES

² FAPES/CNPq/PPGA/LEENA/UFES


Introdução

Essa pesquisa, tem como objetivo central a análise dos documentos de processos da artista Marian Rabello (Figura 1), seu processo criativo visto por meio de seus arquivos pessoais (escritos, rabiscos, e outros), elementos essenciais no processo de elaboração, fabricação de uma obra. Nessa pesquisa que se estrutura, colocamos o foco em evidenciar aspectos da produção feminina na arte pública capixaba. Observamos o fazer cotidiano das mulheres artistas, propondo refletir sobre a pouca presença dessas mulheres na composição de obras no ecossistema urbano, e por qual motivo, aparentemente, suas histórias, intervenções, colaboração, produção e pesquisas passam por um processo de possível apagamento.  **FIGURA 1**

Abordar a questão de gênero na arte pública capixaba é também contextualizar o papel da mulher na sociedade, debatendo os mecanismos do patriarcado e seu reflexo na produção artística. Ao estudar a presença feminina na produção de arte local, temos percebido que essas artistas tem sua identidade negada, na medida que, embora atuantes, permanecem fora do foco e da atenção do sistema das artes no Espírito Santo, assim como, elas têm seu protagonismo invisibilizado, e muitas vezes, a sua própria produção. Pesquisar, conhecer, reportar, e valorizar essas artistas, antes de qualquer coisa, é uma reposição daquilo que lhes foi retirado, o pagamento de uma dívida, sua própria existência Histórica enquanto artista.

Nesse contexto, a artista Marian Rabello se destaca pela riqueza de suas obras, assim como o provável apagamento de sua relevância social, artística e urbana. Nascida em Vitória, atuou profissionalmente no cenário das artes desde a década de 1960 até o ano de 2014. Realizou diversas obras em pintura (como a Procissão dos Homens, no Convento da Penha) e painéis em azulejo (como o da Real Café, em Viana), obras que revelam uma sintonia da artista com o crescimento da cultura e das cidades capixabas, ultrapassando até mesmo os limites do Espírito Santo. Para



 **FIGURA 1.** Marian Rabello ao lado de uma de suas obras.
Fonte: CEDOC-LEENA.

nossa pesquisa, nos centramos especificamente nas suas obras destinadas ao espaço público. Exatamente por ser uma artista autodidata, a escolhemos para iniciar esse debate sobre a representatividade feminina na arte pública capixaba, pois o próprio fato de ter sua formação alheia ao sistema formal de ensino das artes, já a coloca em uma situação que tende à invisibilidade antes dos anos de 2000, quando artistas ligados a correntes naifs ganharam certo destaque na produção artística nacional e internacional. Nesse sentido, destacamos também o nome de Nice Avanza, também pintora autodidata esquecida pelo sistema das artes no Estado.

Gênero e Arte

“...A Noite não adormecerá
jamais nos olhos das fêmeas
pois do nosso sangue-mulher
de nosso lí
quido lembradiço
em cada gota que jorra
um fio invisível e tônico
pacientemente cose a rede
de nossa milenar resistência.”
(EVARISTO, 2017, p. 27)

Durante muito tempo, negado foi à mulher, o exercício de atividades diversas daquelas consentidas pelo modelo social vigente, principalmente em função de toda uma conjuntura secular de privilégios patriarcais, que as impediam de exercer qualquer atividade, além das preestabelecidas por esse sistema excludente. Isso, contudo, não as impediu de produzir, inclusive artisticamente, ainda que com pouco reconhecimento formal. Não raro, tomamos conhecimento de que a irmã, prima, tia, parente de alguém com relevância artística que também tem ou teve uma trajetória importante, foi absolutamente encoberta por sua condição de mulher. O mais

intrigante, no entanto, é quando, mesmo vencendo as barreiras da desigualdade e chegando a academia, o apagamento aparentemente se perpetua.

A trajetória feminina nas Artes tem sido marcada por uma completa desigualdade de condições, no que diz respeito ao reconhecimento de seus fazeres artísticos no âmbito da sociedade como um todo (NOCHLIN, 2016). Não obstante as suas produções artísticas, é notório a posição que a mulher, impostamente, ocupa na História da arte, a de quase impotência, em função de um *status quo* patriarcal, tornando-as artistas oprimidas e apagadas. De modo geral, esses fatores tem impossibilitando que sejam conhecidas e/ou tenham uma condição de igualdade nas relações sociais. Fruto de uma total e completa disparidade de condições, as artistas se veem ao longo da história inviabilizadas na perspectiva de ocupação do seu verdadeiro lugar, o de protagonista.

Aqueles que dispõem de privilégios, inevitavelmente se agarram a eles com força, não importando o quão marginal a vantagem envolvida é até que sejam persuadidos a render-se a um poder superior de alguma ordem ou outra. Dessa maneira, a questão da igualdade das mulheres, na arte ou em qualquer outro campo, recai sobre a relativa benevolência ou a má intenção de certos homens, ou sobre a autoconfiança ou “natureza desprezível” de certas mulheres, mas sim na natureza de nossas estruturas institucionais e na visão de realidade que estas impõem sobre os seres humanos que as integram. (NOCHLIN, 2016, p.12)

Nesse contexto de pouco reconhecimento, muitas mulheres transitaram pela arte urbana e acadêmica capixaba e não tiveram seu protagonismo registrado dignamente na história ou mesmo no contexto artístico local. Essa investigação propõe trazer essas mulheres para o contexto atual, oferecendo a possibilidade de resgate da representatividade que lhes foi aparentemente negada, e seguimos em um estudo de caso, recortado em Marian Rabello.

Direcionando o olhar para uma realidade próxima, a efetivação da participação das mulheres na construção do Centro de Artes na Universidade Federal do Espírito

Santo não seria diferente. A história de uma escola de artes no Espírito Santo retoma o Governo de Jerônimo Monteiro e sua perspectiva de modernização da capital capixaba. Para além das benfeitorias urbanas e sanitárias, seu projeto de governo previa o investimento em cultura; e o fez com a criação do Instituto de Belas Artes, inaugurado em 2010 e fechado em 2013. Somente nos anos de 1950, o Estado volta a criar a Escola de Belas Artes que depois é Federalizada em 1961, ocupando a mesma sede do antigo estabelecimento Escolar. Esta Escola foi incorporada à UFES em 1969. O Centro de Artes foi, formalmente inaugurado em junho de 1971. Não existem registros oficiais acessíveis que destaquem a participação e contribuição das mulheres nesse cenário importante para arte capixaba, no qual artistas, professores, curadores eram formados. A participação feminina nesse processo teve destaque, embora se sabe que Freda Jardim, Jerusa Samu, Hilária Rato, dentre outras estiveram ligadas à formação dessa primeira geração de mulheres do Centro de Artes. Quem são essas mulheres em sua totalidade? Qual sua contribuição para o cenário artístico capixaba? As respostas para estas perguntas ainda são muito vagas, mesmo se tratando de estrutura formal e acadêmica de uma Universidade. Há registros funcionais, mas pouco há de fato sobre a contribuição delas.

Se mesmo na Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) essa presença tem sido apagada a décadas, o que sobra para as artistas mulheres capixabas que se desenvolveram às margens desse sistema hegemônico? Quais e quem são essas autodidatas que podem ter corroborado com o cenário cultural? Estudar Marian Rabello se justifica já como resposta a estas primeiras perguntas.

Marian e o cenário urbano artístico capixaba

Marian Rabello é uma artista autodidata que, mesmo sendo filha de Fernando Duarte Rabello, ex-reitor da UFES, se recusou a ter formação acadêmica nas artes. Como profissional, ela tem obras em pintura e de murais em azulejo com forte representação pictórica imagética, em especial nos anos de 1970. Nos interessa aqui sua obra murais para áreas externas. Seus murais estão espalhados em vários municípios da Grande Vitória e no interior do Estado. Dessa forma, é inacreditável

a sua invisibilidade, ante a quantidade de obras que compõe seu acervo, inúmeras delas, adquiridas por órgãos públicos e diversas instituições privadas.

Trazer à luz a trajetória de Marian Rabello é muito mais do que uma abordagem singular de suas obras, é de alguma forma, a partir do desconhecimento artístico a que foram submetidas, oportunizar a história da arte capixaba, revisitar, conhecer percursos que se confundem com a cultura artística do estado. Como Archer (2001) aponta, é preciso reescrever a história e desvelar a participação feminina na arte:

Desde o início, uma série de iniciativas de porte se fez sentir. A primeira delas era um exercício de recuperação Histórica; a segunda, uma crítica e reavaliação dos critérios de julgamento; e a terceira, um prolongado exame, por meio da produção de trabalho ulterior, de como se poderia relacionar esta atividade chamada “arte” e este conjunto de ideias chamado “feminismo”, e como eles poderiam agir reciprocamente um sobre o outro. Antes de mais nada, havia uma necessidade de rever a História da arte a fim de redescobrir o trabalho daquelas muitas artistas mulheres cuja as carreiras haviam sido obscurecidas pelo descaso e cujos trabalhos até haviam sido, em certas ocasiões, atribuídos a homens. (ARCHER, 2001, p.126)

Para além do resgate social, histórico e artístico, cabe à essa pesquisa, na perspectiva de investigação da produção imagética com recorte de gênero na obra da artista mencionada, buscar entendimento de como se deu esse processo de apagamento, provocada por uma significativa invisibilidade no contexto regional, que nos parece operada pelo próprio sistema capixaba das artes.



Em qualquer pesquisa que de alguma forma mencione a Arte pública Capixaba e sua construção, indubitavelmente nos depararemos com a Artista Marian Rabello. Nascida em Vitória, essa muralista transita com extrema naturalidade entre o fazer artesanal da azulejaria, assim como a magnitude e grandiosidade dos Painéis/murais em territórios coletivos.



FIGURA 2. Atlantic Veneer – Marian Rabello, Fonte: Marian Rabello e os azulejos Murais (2014)



FIGURA 3. Painel da Atlantic Veneer (6,90m x 5,25m). 1968, esmalte s/ azulejo. Fonte: CEDOC-LEENA


Um exemplo muito conhecido na Região do Município de Serra é o mural da antiga fábrica de madeira  **FIGURA 2, 3** Atlantic Veneer, que mesmo fechada e posteriormente em seu lugar um supermercado foi construído, o mural permanece e em boas condições  **FIGURA 4**. Impossível caminhar pelas ruas da Grande Vitória sem nos depararmos com Marian.

Foi em casa que Marian Rabelo aprendeu a gostar e admirar as artes. O pai escultor por lazer, e mãe pintora, abriram espaço para o desenvolvimento do talento inato de Marian. Ela também tinha habilidades para o música, tendo sido educada para ser uma moça “refinada” e conhecer as artes como entretenimento para recitais familiares. Mas a mulher Marian aparentemente queria mais da vida, e negou-se a ser exibida como um troféu/objeto de um marido. Ela galgava a liberdade. Desde sempre, sua presença em meios antes povoado apenas por homens, mostrava o simbolismo de seu trabalho e a sua representatividade, na medida em que, de alguma forma, estava abrindo caminhos para aquelas que iriam vir.

Entre as décadas de 1960 e 1970 foi intensa sua produção, em especial, grandes murais, tanto para empresas particulares quanto para o poder Público. A partir desses trabalhos, sua repercussão e grandiosidade, Marian estava definitivamente apresentada ao mercado artístico capixaba como um de seus expoentes, com característica própria, firmou sua importância no cenário Nacional das Artes Plásticas, sendo citada como uma referência nacional no mosaico.


Especificamente na azulejaria, ela lança mão de técnicas absolutamente artesanais, recheadas de técnicas de composição, basicamente originadas de Portugal. Embora notabilizada pela grandiosidade de seus murais, Rabello foi responsável também por vários trabalhos menores, adequados ao espaço a ser ocupado. As obras da artista, mais especificamente seus grandes murais, a décadas povoando a cena pública capixaba, de maneira quase imperceptível, toma nosso pensamento e adentra a nossa alma, toda vez que por eles passamos com a naturalidade daquele que vê e ignora, não se atenta. Focaremos as reflexões seguintes para uma obra ímpar no



 **FIGURA 4.** Painel da Atlantic Veneer (6,90m x 5,25m). 2022, configuração atual depois da modificação do prédio que o sustentava. Fonte: CEDOC-LEENA

contexto das artes na década de 1970, porque entendemos ser uma obra que dialoga com proposições internacionais que relacionam obra, natureza, corpo e paisagem.

Calvário da Criação


Em função do grande número de obras dessa artista direcionadas para o espaço externo, grandiosas não só no tamanho mas também na representatividade, lançaremos luz a uma especificamente, notadamente pelo seu caráter estético e expressividade na comunhão entre obra e espaço físico, quase uma fusão. Trata-se da obra *Calvário da criação*, de 1979  **FIGURA 5, 6, 7**, realizada na Fazenda Veloso, interior do Espírito Santo, tendo como referência à Via Sacra, simbolismo forte no cristianismo católico.

De maneira quase que umbilical, a obra faz uma analogia entre o percurso do Cristo em seu Calvário e estabelece uma rota pela fazenda, partindo de sua Sede. Todos estão presentes nessa transmutação, o Cristo, os visitantes e a artista. Toda uma relação entre a criação, conclusão e execução dessa obra, compõe um cenário de plena comunicação entre Criador, Criatura e Público. A obra se integra a paisagem que ajuda a compor, de uma forma quase que uniforme, a Harmonia desse conjunto.


Além da imensidão dessa obra, e sua complexidade, pode nos levar a concluir que talvez, apenas a própria artista, pudesse dar conta dessa missão, possivelmente de modo intuitivo. Ela dialogava com as experiências na Califórnia que deram origem ao conceito de Land Art. Nessa obra, Rabello eleva a paisagem e o corpo a matérias sensíveis de seu projeto poético. O corpo de Cristo, e seu conceito de martírio são compartilhados com o corpo do visitante, um quase peregrino que vê seu corpo tomado pelo esforço de vencer o monte do calvário. Por momentos, seu corpo rompe a natureza, desbrava seus limites enquanto vivencia a obra. Corpo e paisagem como obra.

Da casa grande e branca entre as montanhas, seguem as Estações do Calvário. A dor para ver a obra sob o sol se estende pelos joelhos cansados. Ádua jornada sem a cruz nas costas. Doce martírio que transforma dor em cor. As estelas se sucedem. O caminho da



 **FIGURA 5.** Via Sacra (Fazenda Veloso). Nova Venécia, ES.
Fonte CEDOC-LEENA



 **FIGURA 6.** Vista do percurso da Via Sacra (Fazenda Veloso). Nova Venécia, ES. Fonte CEDOC-LEENA

crucificação se estende aos que a ele tentam chegar. Quilômetros de poeira até ao pé do morro. Dezenas de metros de uma caminhada sob o sol ardente. Acompanhamos a tortura do Cristo. Sentimos na carne as chibatadas do pincel que mistura os pigmentos. As chibatadas deslizam sobre o óleo de copaíba que aglutina o pó que lhe dá cor.


O calor dos fornos, que fixam o pigmento sobre as tesselas do azulejo queima a pele, como o sol escaldante sobre o corpo curvado. Do Cristo, em sua missão. Do visitante, em seu percurso. Da artista, nas árduas horas de trabalho. Chibatadas do tempo e do desejo de ver realizada a obra. Estendem-se as estações.

Do pretório, compartilhado no projeto da obra, até ao calvário das dores da criação em direção a uma missão predestinada. Não se pode fugir dela. Percorremos mentalmente a jornada de Jesus, sentimos o calor e a dor da Montanha por onde se estende o percurso da obra. A cruz da artista é a dimensão da obra. Dezenas de metros quadrados separam a condenação do sepultamento. Centenas de peças separam a artista de sua tarefa. Alvas em sua pureza branca. Maculadas pelo pigmento que lhes imprime uma forma. Uma função. Quinze estações se interpõem ao percurso. Via dolorosa. Via prazerosa. Dor do calvário, da caminhada. Prazer da angústia transformada em arte. Entregues à natureza humana.

Na paisagem dura da paisagem rural, que se atribui a missão de recuperar. Inevitável destino do calvário. Dor para realizar a missão daqueles que não se subjugaram aos papéis sociais. Uma mulher que desbrava os limites do feminino. Uma artista que exorciza os limites do gênero na arte. Transpõe os limites do espaço e do esforço físico. Face feminina da criação. (BELO, CELANTE, CIRILLO, 2014, p.11)

A amplitude da obra de Marian Rabello, assim como sua diversidade, nos impossibilita, finalizar algum trabalho que desse conta por completo de todo seu arcabouço produtivo. Ainda precisaremos conhecer mais do processo criativo dessa artista. Marian, a despeito da imponência de seus murais em espaços coletivos, é muito mais complexa e abrangente. São inúmeros os relatos de suas produções tanto em espaços residenciais quanto públicos, não só no Espírito Santo, mas, inclusive, fora do País.



 **FIGURA 7.** Marian Rabello. Vista da parte superior da Via Sacra.
Fonte: CEDOC-LEENA

Investigar os trabalhos, nesse caso, se confunde com entender Marian Rabello, especificamente nas técnicas utilizadas por ela, consideradas até certo ponto arcaicas, porém com resultados eficientes inclusive no que diz respeito a sua preservação. Marian Rabello é um mosaico de informações, uma complexidade simples, uma composição múltipla de sensibilidade e objetividade. Seguiremos ao encontro dessa artista, entendendo ser esta, uma tarefa árdua, porém prazerosa.

Considerações finais

Marian mergulhava em suas obras com a plenitude de seu corpo e alma, segundo ela própria, o artista nascia e morria em cada obra, se refazia, Fênix. Meticulosa no fazer artístico, essa conexão entre mulher e obra, acabaria produzindo trabalhos de valor artístico ímpar. Muitas vezes, esquecida pelo próprio meio cultural e artístico, essa artista serve de estímulo aqueles que se pretendem artistas ou simplesmente proporcionar calor a alma dos sensíveis. Gostaríamos de finalizar compartilhado o comentário de uma outra mulher, professora aposentada do Centro de Artes, extremamente atuante no cenário artístico e cultural capixaba, artista e curadora de mostras nos anos de 1970 e 1980, ao ser apresentada ao livro com a obra de Marian Rabello, em particular a sua Via Crucis (Via Sacra): “a gente achava que era mito, que era fantasia da cabeça dela! Nunca imaginamos que essa obra existisse”. Essa fala nos espanta porque ela ocorreu 35 anos depois da sua execução pela artista. 35 anos de surdez e silêncio intencionais.

Os apagamentos não são involuntários!

Referências

- ARCHER, Michael. *Arte Contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 263p.
- CELANTE, Ciliani; BELO, Marcela; CIRILLO, José *Marian Rabello e os Azulejos Murais Experiências em Arte Pública*. Vitória: Proex UFES, 2014. 80p.
- EVARISTO, Conceição. *Poemas da recordação e outros movimentos*. Rio de Janeiro: Malê, 2017. 124p.
- NOCHLIN, Linda. *Por que não houve grandes Mulheres Artistas?* São Paulo: Edições Aurora, Maio de 2016.

Fotoperformance e o universo digital: breve abordagem do tema

Photoperformance and the digital universe: brief approach to the topic

Allan Moscon Zamperini¹

Francisco De Paulo D'avila Junior²

Taís Chaves Prestes³

O presente texto busca promover uma reflexão sobre aspectos presentes na relação entre Fotoperformance e Universo Digital. Visto que se forjou enquanto estilo artístico antes do advento da Internet, cabe pensar de que modo a Fotoperformance foi abarcada por essas novas possibilidades de produção e veiculação do objeto artístico. Para tanto, se realizou um breve retrospecto histórico do tema, além da análise de obra de três artistas, percebendo através das mesmas, como suas produções em Fotoperformance estão sintonizadas com os avanços tecnológicos recentes.

Palavras-Chave: Fotoperformance; Universo Digital; Arte Contemporânea.

.....
1 Universidade Federal Do Mato Grosso Do Sul

2 Universidade Federal De Minas Gerais

3 Universidade Federal De Pelotas

This text seeks to promote a reflection on aspects present in the relationship between Fotoperformance and the Digital Universe. Since it was forged as an artistic style before the advent of the Internet, it is worth thinking about how Fotoperformance was embraced by these new possibilities of production and placement of the artistic object. In order to do so, a brief historical retrospective of the theme was carried out, in addition to the analysis of the work of three artists, realizing through them, how their productions in Fotoperformance are in tune with recent technological advances.

Keywords: Fotoperformance; digital universe; contemporary art.

Introdução

É notório que o contato da humanidade com os avanços tecnológicos acontece há muitos séculos, porém esse avanço tem se tornado cada vez mais intenso e frenético em curtos espaços de tempo quando nos referimos aos avanços tecnológicos digitais, estando cada vez mais presentes no cotidiano de distintos círculos sociais.

Ao acompanharmos o desenvolvimento da linguagem da performance em uma trajetória cheia de nuances e, subsequente a isso, o surgimento da Fotoperformance enquanto linguagem independente com intencionalidades e características próprias, somos capazes de apreendermos a movência que transita entre as artes conforme o seu fazer acontece, ampliando o entendimento das categorias de análise e gerando novos questionamentos.

A partir da perspectiva de movimento nossa pesquisa escolhe avançar, trazendo o desenvolvimento da Fotoperformance no contexto de surgimento da internet, bem como das novas mídias e das redes sociais, enquanto relação de possibilidades de produção e propagação de imagens. Diante disso, pensamos na relevância de compreender algumas questões que servirão para nortear nossa pesquisa: Como começou a se utilizar ferramentas como gifs, figurinhas e memes pra produção de Fotoperformance? Como esse movimento de arquivos e formatos distintos acontecem nas redes? Como gifs e imagens passam a ser uma adaptação da Fotoperformance? Para tanto, elaboramos um breve retrospecto histórico da origem da linguagem da Fotoperformance, bem como a observação do trabalho de alguns artistas.

Primeiras Considerações

Uma forte mudança de paradigma começou a ser traçada nas primeiras décadas do Século XX, com o que se convencionou chamar de “Vanguardas Artísticas Europeias”. Com as experimentações que iam dos Dadaístas aos Futuristas, novos processos de colaboração foram investigados entre os artistas, o que acabou por impactar a produção artística da época. Este processo se intensificou entre as décadas de 60 e 70,


através de novas formas efêmeras de arte, como a arte conceitual, as performances e os happenings, por exemplo.

Em meio às transformações no campo das artes intensificadas na segunda metade do Século XX, num primeiro momento, o registro fotográfico passou a ter protagonismo nos processos criativos dos artistas, como registro da ação ao vivo, principalmente para transmissão do acontecimento artístico para a posteridade. No entanto, embebidos de um espírito vanguardista, os artistas perceberam a máquina fotográfica não só como dispositivo de registro, mas também como possibilidade de artefato criativo, em que a ação artística poderia ser pensada e realizada diretamente para a câmera. Sobre isso, Vinhosa menciona:

[...] em consideração a uma sensibilidade específica em relação aos limites e aos esgotamentos da pintura, toda uma geração de artistas pintores daquela época se lançou em experimentações arrojadas e por vezes recorreram a ações que se apoiaram no uso conceitual da fotografia. (VINHOSA, 2019, p. 273)

Poderia o artista então enquadrar seu corpo inteiro diante da lente, esticar-se, encolher-se, distanciar-se, e sobrepor ideias e narrativas tendo como objetivo final a fotografia ser o suporte da ação performática. Nesse sentido, os artistas da Fotoperformance, em suas relações corporais com a câmera e o espaço, passaram a dominar todos os aspectos de sua produção artística imagética, como ressalta Niura Ribeiro:

Nas encenações, o artista, além de fazer o papel de um diretor de cena, escolhe o cenário, o figurino, as situações corporais, a luz e, também, revela sua concepção de fotografia, pois dirige também o enquadramento, o momento da tomada fotográfica, o tamanho da ampliação. Trata-se de uma relação desse corpo com o espaço e a lente da câmera. O resultado estético da imagem é, assim, um olhar controlado pelas escolhas do artista. (RIBEIRO, 2016, p. 698)

No contexto da arte conceitual, em 1960, o artista francês Yves Klein desenvolveu um dos primeiros trabalhos que investigou novas maneiras de explorar a fotografia, e com sua obra “Leap into the void” (Santo no Vazio) manipulou de forma dramática a técnica fotográfica, como se observa na  **FIGURA 1**.

A linguagem da Fotoperformance é híbrida, mesclando elementos da ação performática com recursos tecnológicos, se tornando assim, uma modalidade de arte autônoma, em que é possível construir e sobrepor narrativas diversas. “Não se trata apenas de um registro, mas de um atestado da existência da ação, um meio de expressão, uma extensão, um prolongamento da performance em outras materialidades” (VELOSO, 2017).


A crença de que a Fotoperformance se constitui como a própria obra em si, leva em consideração uma série de elementos, como enquadramento, luz e edição, em que a Fotoperformance se eleva para além da documentação do processo de criação do artista, e passa a sustentar um discurso autônomo, como avalia ROUILLÉ:

A imagem fotográfica não é um corte nem uma captura nem o registro direto, automático e analógico de um real preexistente. Ao contrário, ela é a produção de um novo real (fotográfico), no decorrer de um processo conjunto de registro e de transformação, de alguma coisa do real dado; mas de modo algum assimilável ao real. A fotografia nunca registra sem transformar, sem construir, sem criar. (ROUILLÉ, 2009, p. 77)


Diferentemente da ação performática que geralmente é apresentada ao vivo para o público, ou no caso dos happenings em que o público participa efetivamente do evento artístico, na Fotoperformance, salvo exceções, só se converte em obra quando suas imagens são expostas.

A Fotografia como meio performático de atuação evoluiu ao longo dos anos, com a contribuição de diversos artistas, e acompanhou com vigor o desenvolvimento tecnológico, desde a popularização dos computadores, até o advento da Internet na



 **FIGURA 1.** Leap into the void , 1960, Yves Klein.
(Fonte: www.yvesklein.com/en/bio/).

década de 90. Se antes a veiculação de Fotoperformances fosse através da impressão ou projeção nas galerias de arte, com a Internet e seu cortejo de novidades, a Fotoperformance encontrou novo terreno de reprodução, em que poderia chegar ao maior número de pessoas possível, e em pouco tempo.


A artista Orlan foi uma das primeiras a investigar essa aproximação e atuar em espaço virtual. Entre 1990 a 1993, Orlan protagonizou uma série de nove cirurgias performáticas, filmadas e difundidas pela Internet e por todo o mundo. Das cirurgias, extraía também Fotoperformances que também eram propagadas pela Internet. Observamos um desses registros na  **FIGURA 2**.

A Fotoperformance no ciberespaço encontra múltiplas possibilidades de manipulação e compartilhamento. Está presente em diversos tipos de arquivos (JPG, GIF), pode ser transmitida utilizando distintos meios como bluetooth e modem, e até mesmo uma Fotoperformance em formato analógico pode ser compatibilizada através de escaneamento e modificada infinitas vezes através do uso de dispositivos e softwares.

A Fotoperformance e a internet: possibilidades de produção/propagação

Há indícios de que o uso de meios computacionais na arte teve início em meados do século XX, sendo intensificado a partir da década de 1990. No Brasil, Waldemar Cordeiro (1925-1973) foi um dos pioneiros da arte digital, juntamente com Walter Zanini (1925-2013), Julio Plaza (1938-2003), Arlindo Machado (1949) e Lucia Santella (1944). Posteriormente, se destacam Regina Silveira (1939), Eduardo Kac (1962), Suzete Venturelli (1965), entre outros. (SANTOS, 2019). Sendo assim, percebemos que a década de 90 começa a dar robustez para a arte que se apropria de ferramentas tecnológicas, comunicando de maneira mais global obras que emergem e se movem a partir de um contexto digital.



 **FIGURA 2.** Omnipresence-Surgery, 1993, Orlan. (Fonte: <https://www.orlan.eu/>).

A internet se torna uma ferramenta de uso irreversível, conferindo maior alcance as criações de obras artísticas. A partir daqui o movimento da Fotoperformance se engendra em processos criativos arrojados e ousados, criando lastro. Segundo a pesquisadora Larissa Thomas:

Nesse sentido, partimos do pressuposto de que, após os avanços tecnológicos e advento da internet como um grande meio de propagação de imagens, podemos considerar que técnicas como Gifs, boomerangs, cinemagraphs e produtos audiovisuais, por possuírem características que vão além das possibilidades de uma fotografia, podem (no sentido de –talvez) excedê-la (THOMAS, 2018, pg. 10).

Desta maneira, impulsionados pela internet e uso das redes sociais, acompanhamos e testemunhamos a propagação da fotografia no ambiente virtual, ambiente esse que passa ser encarado também como espaço artístico. Além disso, a relação da fotografia com tipos de arquivo distintos (jpeg e gifs, por exemplo) nos ensina que estes, são capazes de se tornar uma Fotoperformance, já que está imbricada ali a ideia de intencionalidade direcionada àquela determinada imagem. Esse “tanto” de possibilidades influencia diretamente a forma de criar, fruir e compreender a arte hoje, fazendo com que lidemos com diversas alternativas estéticas. Aplicativos, plataformas e softwares permitem a fazedura desses formatos em poucos minutos, ampliando a capacidade de comunicação, gerando humor e problematizando notícias cotidianas num simples click para envio.

Como forma didática e ilustrativa, elencamos o evento Gifformance idealizado e organizado pela artista e Mestra em Artes pela UERJ, Marcela Antunes, que ocorreu no ano de 2017 em três países: Brasil, Chile e Bruxelas. Numa proposta de mostra permanente, situada na rede social Tumblr, a seleção das obras aconteceu por meio de chamadas públicas realizadas nas redes sociais e reuniu um total de 150 projetos. Você pode conferir as obras do projeto Gifformance através do QR Code **FIGURA 3.**

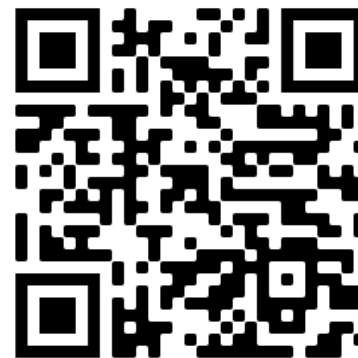


FIGURA 3. Qr Code da Plataforma Gifformance. (Fonte: Acervo dos autores).

Ao adentrar o site do evento inferimos uma dimensão da multiplicidade de criações, ao articular a esfera artística do conhecimento de produção intelectual dinâmica, que é a Fotoperformance, com o mundo dos gifs animados, por exemplo, percebendo nas obras, formas de versar sobre o mundo. O conjunto de criações parece narrar um discurso coletivo, mas vemos, principalmente, como um indivíduo atribui sua compreensão a um determinado fenômeno, criando sua arte. Cada detalhe na criação da obra pode culminar no que Roland Barthes (1984) chamaria de *punctum*: Para o autor, o *punctum* seria aquele ponto da fotografia que chama a atenção daquele que observa, uma espécie de luz que emanaria em certos cantos da imagem que, adensados pelos detalhes aí contidos, roubam o olhar e afetam (ROMANINI, 2018), na sorte de obras visitadas, acabamos sendo agraciados com múltiplos *punctuns*.

No espaço da plataforma, é curioso como a obra passa a ser ressignificada quando em relação às outras, desacomodando compreensões hegemônicas. Aqui se destaca a fala de Barthes quando diz que, no fundo a fotografia é subversiva, não quando aterroriza, perturba ou mesmo estigmatiza, mas quando é pensativa (BARTHES, 1984). Realocando este trecho para a realidade da Fotoperformance, as produções inseridas no espaço digital acabaram por criar uma continuidade na narrativa com sua poética, tempo, cores, fluxo de movimento e mensagens, formando o todo comunicativo expresso que transita entre o potente e o banal, inerentes ali. Isso pareceu confiar um aprimoramento na análise estética do objeto ou sujeito que fotoperforma a vida, exercitando o olhar.

A Fotoperformance em formato Gif e animada, não passa apenas a problematizar o seu próprio formato pensando nas diferentes materialidades dessa junção, mas se coloca em comunhão com a própria espécie de “imaterialidade” advinda do digital, formando posicionamento artístico-político-social. Segundo o que nos traz Sontag: A foto pode distorcer; mas sempre existe o pressuposto de que algo existe, ou existiu, e era semelhante ao que está (...) (2004, p.9) dessa maneira, entendemos que o desdobramento com os elementos animados adicionados posteriormente na edição da obra, performam e compõem conjuntamente, instituindo o dizer dessa linguagem

contemporânea. Assim, Sontag destacada a importância de: Estar em cumplicidade com o que quer que torne um tema interessante e digno de se fotografar — até mesmo, quando for esse o foco de interesse, com a dor e a desgraça de outra pessoa (SONTAG, 2004), desse modo, ao relacionarmos o exceto transpondo às influências da Fotoperformance nas redes, vemos que a interação do interlocutor gera afinidade, demonstra compatibilidades de ideias e evidencia posicionamentos.

Outro aspecto relevante a ser destacado é o contexto cultural de criação do gif fotoperformado, já que o fluxo de comunicação, personagens e perfis de narrativas são alterados conforme as demandas da sociedade que usufrui desta ferramenta. O resultado mais extraordinário da atividade fotográfica é nos dar a sensação de que podemos reter o mundo inteiro em nossa cabeça — como uma antologia de imagens (SONTAG, 2004), dessa maneira captamos um pouco mais como esse movimento de arquivos e formatos distintos acontecem nas redes. Assim, a partir do momento em que não somos capazes de distinguir onde inicia e termina, ou, a partir do momento que não concebemos seu “desmantelamento”, pela tortuosa conclusão de “falta de sentido”, percebemos como gifs e imagens passam a ser uma variação da Fotoperformance, contemplando mais uma das questões impulsionadoras dessa pesquisa.

Percorrendo alguns artistas

A Fotoperformance traz reflexões importantes sobre a presença e a não presença, pois a primeira torna-se incapaz de permanecer quando a última se concretiza na afirmação da imagem fotográfica. Não se fala mais de registro, mas de uma outra linguagem criada a partir de uma ação fixada e paralisada.

Piedade (2011, p.104), ao mencionar o pensamento de Mendel, expõe que o termo hibridismo tem relação com um significado biológico, pois designa a origem de um ser artificial a partir do cruzamento de duas espécies naturais. A partir do texto, podemos chegar ao entendimento do significado no campo das humanidades: designa o processo em que elementos caracterizadores de duas ou mais culturas

distintas se fundem, identificando uma nova cultura, ou seja, uma cultura híbrida, que parte da mescla das características daquelas.

Quando a fotografia surgiu, não se vislumbrava ainda como esta linguagem iria influenciar a arte da segunda metade do século XX. É possível afirmar que as potencialidades alcançadas na relação entre corpo e imagem fotográfica, tenha sido uma das mais significativas do período e que culminaram em várias instâncias, principalmente no contexto da web.


A fotografia contribuiu muito para registrar a obra artística e documentar a arte de uma forma bastante realista, mais que a própria pintura. Assim, as experiências registradas vão surgindo com o intuito de trazer alguma relação entre o evento corporal performático e a linguagem fotográfica. Ou seja, qual é o discurso da fotografia? Como sair do mero registro da ação efêmera e tornar a imagem-corpo como proposta de leitura artística?

É de suma importância entender as diversas poéticas dos artistas fotoperformáticos. Cada um domina poéticas diferentes, e também descobrem como relacioná-las com outras possibilidades do imagético. É necessário produzir uma ação em movimento e como relacioná-la com os elementos fotográficos. O domínio da câmera fotográfica é essencial para o desenvolvimento de narrativas, pois isso irá dispor a capacidade do artista de transpor a performance para a Fotoperformance. Ainda, é possível entender que para produzir Fotoperformance, os artistas deste gênero, vem experimentando e relacionando com os seus próprios processos vivenciais e do cotidiano.

Desde o início das produções de Fotoperformance até os dias atuais há uma infinidade de poéticas, pois cada artista descobre um universo diferente. Há diversos assuntos que estão cada vez mais em voga nestes trabalhos, como o feminismo, questões raciais, questões de gênero, aborto, e etc. Assim, abaixo podemos ver alguns exemplos de artistas com poéticas distintas, seja com alusões a termos das

novas tecnologias, como a reprogramação e virtualização, como também com experiências no distanciamento recente que sofremos com a pandemia de covid-19.

O artista Moacir Romanini Junior, produziu um trabalho interessante sobre a programação do artista em processos que ocorreram em ambiente distintos, principalmente os naturais. O trabalho é interessante para entender aspectos do processo criativo em Fotoperformance. Estes processos em ambientes naturais auxiliaram o artista numa espécie de desprogramação, ou seja, o ambiente é vivo e muda o tempo todo, e isso desloca o artista para outros insights e possibilidades de reinventar a imagem.


O programa, pensado para o trabalho deste artista é uma espécie de organização das ações do artista e coube ao performer abrir a escuta e reprogramar suas ações a partir do ambiente que aparecia para ele. Esta poética, que enquanto performance, não houve público, mas apenas o artista construindo um espaço em relação com os vazios encontrados no natural, se materializou na imagem fotográfica  **FIGURA 4**.

O processo de hibridização que acontece na Fotoperformance dialoga com o próprio processo de virtualização da presença do performer. A ação em movimento é substituída por uma imagem eternizada:


Cria-se um ambiente virtual onde a relação com cada elemento é capaz de transformar o corpo, alterando, em parte, a sua estrutura. Isto se difere do que é comumente concebido como arte ao vivo, criando outras leituras para o movimento. Dessa vez, cria-se uma leitura contaminada pelo processo de virtualização. A virtualidade na performance faz com que a fisicalidade do corpo não esteja presente na relação de construção da obra com o espectador, do mesmo modo como acontece também com o cinema e demais artes que envolvem a tecnologia. (Angeli, Lemos, Rocco, 2021, pg. 123).

A artista Michelle Mattiuzzi, explora bastante uma imagem fantasiosa de si mesmo em espaços cotidianos, reforçando a transformação do corpo e modificando a



 **FIGURA 4.** Privativo I, 2016. Florianópolis/SC. (Fonte: <https://dannybittencourt.com/interesse/fotoperformance>).

estrutura da casa, criando uma narrativa capaz de levar o espectador para diversas realidades, como pode ser conferida na  **FIGURA 5**.


Já a artista Fernanda Menezes, mergulha por uma experiência que trouxe a saudosa fotografia analógica, no momento do distanciamento social, provocado pela pandemia de covid 19, em que muitas experiências com o virtual foram desenvolvidas. Esta pesquisa é interessante, justamente por recuperar um dispositivo distinto do digital, que é extremamente difundido nos dias atuais. O trabalho de Menezes, toca em várias questões da mulher, como assuntos que são levados como tabu até os dias atuais, como a menstruação e fluídos naturais que fazem parte do cotidiano feminino. A obra “Suja” expõe e critica estes tabus de uma forma bastante enfática.  **FIGURA 6**

O trabalho de Fernanda, pode nos mostrar que as metodologias mais antigas de produção de fotografia, como o uso da película e câmara analógica, dentre outras, podem ser ainda exploradas numa espécie de ressignificação de suportes. O tema do feminismo é forte remete em todo o seu trabalho:


A ideia do diálogo entre corpo, arte e feminismo constituído pelas produções em Fotoperformance remete as ações críticas, indagações e problematizações do ser mulher e artista no mundo contemporâneo, tanto no que diz respeito a uma reflexão identitária, como das mulheres atuantes na arte e do próprio movimento feminista. (DE SOUZA, ALMOZARA, 2021, pg. 11)

Os trabalhos destes artistas apresentados neste artigo, ajudam a ilustrar um pouco dos elementos da Fotoperformance, que vem se afirmando como uma linguagem capaz de inscrever o corpo na arte. Os processos são cada vez mais imbricados pelas atualizações velozes das novas tecnologias, embora seja importante revisitar experiências que marcaram uma época e como elas podem tornar os processos criativos mais potentes.



 **FIGURA 5.** Sem título, Michelle Mattiuzzi, 2012. (Fonte: <https://periodicos.unifap.br/index.php/iaca/article/view/6138>).



 **FIGURA 6.** “Suja” (2020) Fernanda Menezes. Fotografia analógica. (Fonte: <https://www.seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/106343>).

Conclusão

Mais recentemente, entre os anos de 2020/2021, a utilização de ferramentas como gifs, figurinhas e memes, na produção de Fotoperformance, obteve constância e assiduidade nas redes sociais e novas mídias. Tal regularidade emerge da necessidade de dar continuidade aos diálogos, bem como aos processos criativos atravessados pela pandemia do Covid 19, somados a obrigatoriedade de isolamento social em todo o mundo.

Compreendendo que o espaço das redes passa a ser o local oficial de criação, as obras passam a tomar uma dimensão imensurável. Na Fotoperformance, ao mesmo tempo em que sua exposição dá a atender que a obra é continuada através do olhar do outro e que ela permanece em curso por seu movimento que se espalha como pólvora, em contraponto, ela também passa por uma substituição compulsiva, podendo se tornar obsoleta, na mesma velocidade, conforme sua temática. Curtidas e compartilhamentos da obra, comunicam e geram sensação de pertencimento, passando a fazer parte do esquema de fruição da arte digital.

Referências

- PIEDADE, Acácio. *Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos*. Per Musi. Belo Horizonte. N. 23, 2011, p. 103-112.
- DE GASPERI, Marcelo Eduardo Rocco; THEOTÔNIO, Diogo Angeli; LEMOS, Jéssica Oliveira. A PRESENTIFICAÇÃO DO PERFORMER NA FOTOPERFORMANCE. IAÇÁ: Artes da Cena, v. 4, n. 1, p. 120-131, 2021.
- DE SOUZA, Fernanda Menezes; ALMOZARA, Paula Cristina Somenzari. *Fotoperformance: atravessamentos entre corpo, arte e feminismo no contexto de distância social*. PORTO ARTE: Revista de Artes Visuais, v. 26, n. 45, 2021.
- BARTHES, R. *A câmara clara: Nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- RIBEIRO, Niura. A fotografia como corpo performatizado. In.: Anais do XXXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Ação, Campinas-SP, 4-6 de outubro de 2016 /Organização: Claudia Mattos Avolese, Maria Berbara, Mirian Nogueira Seraphim, Patrícia Meneses, Roberto Conduru, Tamara Quírico - Rio de Janeiro: Comitê Brasileiro de

- História da Arte - CBHA, 2017 [2016].
- ROUILLE, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.
- ROMANINI, M. *Tentativas de capturar o sensível: a fotoperformance e as artes. presenciais*. Conceição | Concept., Campinas, SP, v. 7, n. 1, p. 92-101, 2018.
- SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- THOMÁS, Larissa Fabiane. Implicações do uso de gifs animados, boomerangs, cinemagraphs e produtos audiovisuais para a fotografia na publicidade. Trabalho de conclusão de curso. Universidade Federal do Pampa-UNIPAMPA. São Borja/RS, 2018.
- VELOSO, Verônica. *Quando olhar é fazer: do espectador convidado ao espectador ausente*. Sala Preta: USP, São Paulo, v17, p.103-122. 2017.
- VINHOSA, Luciano. Fotoperformance - Passos Titubeantes de uma Linguagem em Emancipação. Artigo apresentado no 23º Encontro da ANPAP – “Ecosystemas Artísticos” Belo Horizonte, Minas Gerais, 2014.

Na cena: a dança e seus intercursos

On the scene: dance and its intercours

*Juliana Rodrigues Cancio*¹

*Carla Andréa Silva Lima*²

Nos últimos dois anos a crise sanitária causada pelo COVID-19 abriu espaços para novas formas de se fazer e viver, em grande parte pela deriva que a doença nos colocou. Nas artes, as criações foram tomando conta das redes sociais, “sustentada” pela necessidade de continuar a produzir. O presente artigo traz considerações sobre as poéticas e os processos criativos, a Lei do Sentido e recorte do olhar em/da/na dança entre os anos de 2020 e 2021, criando uma interlocução entre Merleau-Ponty (1975), Godard (2001), Louppe (2012), Ribeiro (2016) e Barthes (1990).

Palavras-chave: dança; poéticas; processos criativos; pandemia.

.....
1 Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Mestranda em Artes da Cena / Escola de Belas Artes

2 Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) / Pós-graduação em Artes da Cena / Escola de Belas Artes

In the last two years, the health crisis caused by COVID-19 has opened spaces for new ways of doing and living, largely due to the drift that the disease has put us. In the arts, creations took over social networks, “sustained” by the need to continue producing. This article brings considerations about the poetics and creative processes, the Law of Sense and the cut of the look in/of/in dance between the years 2020 and 2021, creating an interlocution between Merleau-Ponty (1975), Godard (2001), Louppe (2012), Ribeiro (2016) and Barthes (1990).

Keywords: dance; poetics; creative processes; pandemic.

Introdução

A dança na cena contemporânea, principalmente no contexto de isolamento social, parece ter tomando outros rumos. O modo como se direcionaram as produções e processos de criação em dança ficaram intimamente atrelados às mídias digitais e parecem configurar outro espaço possível de relações, apresentações e encontros, em 2020 e 2021, haja vista que se tornaram o único meio seguro e plausível de “aproximação” com o/a outro/a.

Antes de iniciar minhas considerações sobre as poéticas e criações em dança no meio digital que ocorreram durante esses dois anos de isolamento, faz-se necessário que esclareçamos as características da videodança. Segundo os estudos de Luísa Machala (2020), a videodança não é apenas um registro documental, mas “a própria obra artística, algo que emerge do encontro entre os conhecimentos específicos das áreas da dança e do vídeo” (MACHALA, 2020, p. 21). A autora nos apresenta um histórico bibliográfico sobre a videodança explicitando que a relação entre dança e vídeo não são hierárquicas:

As manipulações do corpo no espaço-tempo possibilitadas pela mediação tecnológica fazem emergir outra forma de dança, uma estética híbrida que amplia as possibilidades cênicas. Para essa emergência, muitos teóricos salientam a importância de uma relação interdependente entre vídeo e dança, [...]. Essa relação implica que uma área não se torne objeto da outra. (MACHALA, 2020, p. 27).

Dessa forma, interessa-nos ressaltar que as criações em dança para a tela mobilizam outras poéticas, espaços, modos e corporeidades, modificando a organização coreográfica da dança cênica tal como comumente a conhecemos, quando pensadas para serem encenadas no palco, rua, arena, em modo presencial. Segundo Alexandre Veras Costa (2012):

Na linguagem audiovisual, podemos experimentar diversas relações entre espaço e tempo. Saltos no espaço com continuidade temporal, saltos no tempo com continuidade

espacial, um “mesmo” movimento acontecendo a cada momento num espaço descontínuo. Todas essas variações criam uma experiência profundamente descontínua da representação do espaço-tempo. A percepção dessa descontinuidade muitas vezes é suavizada pelo uso de uma série de procedimentos de linguagem e pela experiência do próprio espectador [...]. (COSTA, 2012, p. 206-207).

Tendo como base os apontamento do autor, podemos constatar que os processos de criação em dança contemporânea abrem espaços infinitos de interlocuções com diferentes linguagens, artísticas ou não; de modo que cabe, se pensarmos nos processos criativos em dança durante esse período de pandemia, nos perguntarmos: como a dança mantém um espaço de investigação do corpo como potência de afetação ao se circunscrever pelo recorte das telas? Como se deram esses processos criativos desenvolvidos em estado de isolamento? Quais as características se mantêm de cada linguagem no mundo digital? De qual dança estamos falando?

Karina Faria (2020) nos lembra que

Falar das artes, nesse sentido, é ingressar num mundo de especificidades, cujas arestas às vezes se tocam, às vezes dialogam, às vezes se diluem, às vezes fazem questão de se diferenciar. Como tratar de teatro, dança, circo, performances, música, artes visuais, cinema e literatura em suas relações com o mundo virtual, como se fossem uma coisa só? (FARIA, 2020, p. 5).

Nesse momento, cruzando minhas experiências de bailarina, improvisadora, pesquisadora, professora, produtora, figurinista, filmmaker, videomaker, maquiadora, roteirista e tantas outras funções pela qual venho passando para entrar e participar das “oportunidades” que surgem no mundo das artes digitais, me deparei com o seguinte questionamento: Quais as poéticas da dança nas artes da cena no contexto da pandemia?

Poéticas e processos

Natalia Ribeiro (2016), em seus estudos sobre processos e poéticas na dança digital, elucida algumas questões que podem nos auxiliar na construção de um olhar sobre os processos de criação realizados durante a pandemia. A autora se baseia no conceito de poética apresentada por Aristóteles (1987) definidas por ela como um conjunto de estudos sobre a estrutura das regras de composição de uma poesia, e os transfere, contextualizando, para as possibilidades criativas em dança a partir do entendimento de que dançar é o ritmo presente no movimento corpóreo de imitação gesticulada das ações, personalidades e experiências do/a bailarino/a. Desse modo, ela defende que:

Se anuncia talvez uma base da poética da Dança, indicada pelo entendimento clássico: o gesto, e por derivação o corpo, como um elemento estrutural de expressão/acontecimento da Dança. Com esse raciocínio, ela é percebida ou concebida a partir do que o corpo pode produzir de movimento e gestualidade. (RIBEIRO 2016, p. 32).

Ao me deparar com o lugar de espectadora constato que é possível perceber que algo se modificou nos processos e trabalhos de dança entre 2020 e 2021. Em conversa com a artista da performance e da dança Dýñà Souza, concordamos que muitos dos trabalhos que apreciamos não parecem ser apenas registros, mas também não parecem ser estruturados a partir das premissas da videodança, outras poéticas pareciam saltar da tela como trabalho findado, poéticas que carregavam outros atravessamentos.

Ao pensarmos a poética como estrutura de composição, podemos afirmar que ela se modifica e/ou se renova a partir das organizações sociais, assim como se articula com os diferentes contextos histórico e cultural. Novas formas de conexão e criação se tornam sempre possíveis, primeiro pela singularidade de cada sujeito, que torna o processo criativo sempre pessoal, não pelo viés individualista, mas pelo modo de organizar e pensar a cena a partir de memórias e vivências pessoais nas quais se enovela o Outro e, segundo, pela relação do sujeito com mundo.

Laurence Louppe (2012) afirma que o fazer da dança capta aglomerados de consciências e imaginários através de mil ressonâncias, destacando que “a grande modernidade reenvia-nos para um quadro de criação em que o coreógrafo, bailarino e pensador, inventa não somente uma estética de espetáculo, mas um corpo, uma prática, uma teoria, uma linguagem motora” (LOUPPE, 2012, p. 46). A poética na dança deve ser pensada a partir do movimento, do corpo e do pensamento. É a partir dessas relações oferecidas por Louppe que nos propomos a analisar e a pensar a linguagem e a poética da dança no contexto de isolamento. Fayga Ostrower (1987), em seu livro *Criatividade e processos de criação*, assinala que criar não apresenta um relaxamento ou um esvaziamento pessoal, nem uma substituição imaginativa da realidade, mas;

Criar não apresenta um relaxamento ou um esvaziamento pessoal, nem uma substituição imaginativa da realidade; criar representa uma intensificação do viver, um vivenciar-se no fazer; e, em vez de substituir a realidade, é a realidade; é uma realidade nova que adquire dimensões novas pelo fato de nos articularmos, em nós e perante nós mesmos, em níveis de consciência mais elevados e mais complexos. (OSTROWER, 1987, p. 28).

Estar em processo de criação é possibilitar um espaço profícuo para a inventividade em diversos aspectos como nos apresentou Louppe (2012). Em consonância, Ostrower (1987, p. 56) afirma que ‘a intuição está na base dos processos de criação’. Para a autora a intuição está intimamente ligada à percepção, ela considera que ambas são modos de conhecimento, que passam por diversos processos de ordenação, associação e significados.

Na Cena

Em 2022, até o mês de outubro são aproximadamente 687 mil mortes confirmadas por COVID-19 no Brasil³ e 6,56 milhões em todo mundo⁴, pelo menos há, agora, 6

.....
³ <https://github.com/CSSEGISandData/COVID-19>

⁴ <https://ourworldindata.org/explorers/coronavirus-data-explorer>

milhões de pessoas que perderam alguém. Foram dois anos marcados por mortes e medos, um ano marcado pela ansiedade do não saber. Não saber como enfrentar a doença, não saber quando poderíamos sair, não saber quando voltaríamos à alguma “normalidade”. O luto foi a principal notícia nos jornais. Em sua tese, Carla Lima (2012) afirma que “[...] O olhar, como a morte, também nos devolve um vazio, seu ponto cego, ponto de esvanecimento do sujeito em que a ausência de si joga sua partida.” (LIMA, 2012, p. 50).

Ao perder alguém (ou algo), nós perdemos um apoio, nossa existência é abalada pela falta do olhar que estamos acostumadas/os, do que nos sempre foi visto/visível. Didi-Huberman (1998), em seu livro *O que vemos o que nos olha*, afirmará que

Sem dúvida, a experiência familiar do que vemos parece na maioria das vezes dar ensejo a um *ter*: ao ver alguma coisa, temos em geral a impressão de ganhar alguma coisa. Mas a modalidade do visível torna-se inelutável – ou seja, votada a uma questão de *ser* – quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder. Tudo está aí. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.34 – grifo do autor).

O autor nos coloca diante de uma reflexão íntima a respeito da cisão entre ver e olhar: o ver como a ideia de algo que temos, e o olhar como algo que nos olha e carrega a dimensão da perda. Não é de fácil compreensão dessa inelutável modalidade do visível, quando ver é abrir-se em dois, quando ver é uma operação fendida que se faz indissociável da constatação de que alguma coisa nos escapa. Jacques Lacan (1998), em *O estádio do espelho como formador da função do eu*, articula a assunção de uma ideia de si como corpo a uma identificação, situada por ele como o momento em que o sujeito assume uma imagem. Desse modo, Lacan destaca que:

É que a forma total do corpo pela qual o sujeito antecipa numa miragem a maturação de sua potência só lhe é dada como *Gestalt*, isto é, numa exterioridade em que decerto essa forma é mais constitutiva do que constituída, mas em que, acima de tudo, ela lhe aparece num relevo de estatura que a fixa e numa simetria que a inverte, em oposição à

turbulência de movimentos com que ele experimenta animá-la. (LACAN, 1998 [1949], p. 98).

Lacan (1998) considera que essa Gestalt está ligada à espécie e simboliza a permanência mental do Eu, e a função do estádio do espelho revela-se como função da imago⁵ “relação do organismo com sua realidade – [...] *Innenwelt* [mundo interior] com o *Umwelt* [mundo circundante]” (LACAN, 1998 [1949], p. 100).

O que nos olha parece ser um devaneio e parece não caber no que vemos. Ribeiro (2016) afirma que a poética não requer a presença do observador, sendo responsabilidade do artista, ou seja, ela independe do olhar – mas o olhar aqui, para a autora, diz respeito ao olhar do espectador, se pensado como ocupando um lugar passivo de observação.

A autora expõe que “a obra anuncia de certa forma a sua poética. A intenção artística aliada às condições de materiais, de espaços de criação, de tecnologias e mesmo às reflexões que emergem no trabalho artístico, conduz a escolhas e operações próprias.” (RIBEIRO, 2016, p. 48), de modo que:

A poética opera por leis que se constroem nas relações entre o artista, a obra e o ambiente, considerando os diversos aspectos que constituem cada um desses elementos. Ela não se organiza por normas a ela impostas, ela se auto-organiza nas demandas que emergem em sua existência. A poética é um modo operacional criativo flexível e intransferível; posta a possibilidade da existência de poéticas similares, mas não idênticas, em razão das inerências artísticas em cada poética. (RIBEIRO, 2016, p. 51).

A exposição do olhar do observador/espectador aponatada por Ribeiro (2016) é pertinente para pensarmos a relação da poética criativa em dança relacionada aos

⁵ Para Lacan: O imago designa uma imagem inconsciente de objeto, realizada e construída em idades precoces e que fica investida pulsionalmente.

processo de criação aí engendrados quando direcionado para as mídias digitais, tendo em vista que, nesse contexto, outro modo de relação é explorado. Nossa perspectiva é de que o afastamento do/a artista do público leva-nos a pensar a construção da cena operando um recorte do olhar a partir de um contexto em que o observador não está diretamente envolvido. Aqui, o público se encontrará com a obra, mas não com o artista, e isso modifica algumas coisas durante o processo, é uma das questões que irei investigar ao longo da pesquisa.

Roland Barthes (1991), ao se debruçar sobre a cena teatral como representação vai propor que pensemo-la como o recorte de um olhar. Para o autor, “a representação recorta o espaço a partir do vértice de um olhar ordenando um plano de visibilidade que é definido pela a *Lei do Sentido* – “Lei que olha, enquadra, focaliza, enuncia” (BARTHES, 1990, p. 91). Carla andrea Lima, ao se debruçar sobre o texto barthesiano, articulará esse recorte do espaço cênico a partir do vértice de um olhar, a “um princípio ordenador de nossos modos de percepção, de relação e de inserção no mundo.” (LIMA, 2012, p. 53).

A dança e seus intercursos

Retomemos então os conceitos de percepção e gesto, em diálogo com processo criativo. De acordo com Merleau-Ponty (1999), a percepção vem pelo mover e pelo sentir, e está aliada aos aspectos do corpo e da corporeidade, conectando-se com a possibilidade de ampliar a linguagem e a comunicação. Cada movimento novo gerado a partir da percepção de uma pessoa cria conexões no sistema nervoso, desenvolvendo ali a capacidade de associação e novos aprendizados. Sendo assim, o autor afirma que a cognição emerge da corporeidade, das experiências e da habilidade de se movimentar do indivíduo.

Considerando o corpo em movimento, vê-se melhor como ele habita o espaço (e também o tempo), porque o movimento não se contenta em submeter-se ao espaço e ao tempo, ele os assume ativamente, retoma-os em sua significação original, que se esvai na banalidade das situações adquiridas (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 149).

Merleau-Ponty (1999) afirma que a percepção vem pelo movimento do corpo em relação ao tempo e ao espaço. Acrescentando à essa ideia, Hubert Godard (2001) afirma que o gesto está no que ele chama de “pré-movimento”. Este, segundo o autor, é a relação que estabelecemos com o peso e com a gravidade; é a intenção que existe mesmo antes do movimento, pelo simples fato de estarmos em pé. É o gesto que produz a expressividade do movimento que ainda iremos executar, o gesto determina um estado de tensão do corpo e define a qualidade com que será executado.

Resgatemos que, para Ribeiro (2016), “uma base da poética da Dança, indicada pelo entendimento clássico: o gesto, e por derivação o corpo, como um elemento estrutural de expressão/acontecimento da Dança” (RIBEIRO, 2016, p. 32). Vemos aqui o gesto como elemento estrutural do acontecimento da Dança e de sua poética. Lembremos com Godard (2001), que o gesto está articulando à noção de pré-movimento que cria um estado de tensão do corpo e define sua qualidade. Defendemos que essa qualidade, derivada de um estado de tensão que é gesto têm relação com o que viemos desenvolvendo com o recorte do olhar e com os modos de percepção que ele engendra, que define formas de vida e engessam outras tantas. Nessa perspectiva de relação entre estados tensivos, gestos, recorte do olhar e modos de percepção seria possível indagarmos sobre as aberturas e fissuras de um modo já reconhecido de poética em/da dança engendrado pelo luto coletivo causado durante a pandemia?

Para Barthes (1990), a Lei do Sentido é essa Lei que “olha, enquadra, focaliza, enuncia” (BARTHES, 1990, p. 91) e que Lima (2012) associa a um princípio que ordena “modos de percepção, de relação e de inserção no mundo” (p. 53). Pois bem, *A Lei do Sentido* apresentada por Barthes (1990) está relacionada ao que ele chama de *Organon da Representação*: montagem, organização do saber, delimitação do que pode ou não ser visto em cena (LIMA, 2012, p. 52). Lima (2012) nos ajuda a compreender essas colocações ao discorrer, em diálogo com o autor, sobre a construção do olhar a partir de um recorte em que o olho é vértice, ou seja, a posição do olho cria uma espécie de projeção que se relaciona a um modo de olhar e perceber o mundo, o corpo, a si

mesmo/a e a espacialidade na cena. O olho como centro ordenador da cena se faz por meio de uma alienação que “incide de maneira inaugural na nossa sensibilidade e nos nossos modos de percepção” (LIMA, 2012, p. 53).

Podemos nos situar em meio ao luto coletivo como sujeitos que, imbuídos de todas as perdas, recalculamos nossos modos de perceber o mundo e nos inscrever nele? Em meio à calamidade, podemos inferir que alguma operação com o vazio, operação poética por excelência na visão de Lucia Castelo Branco, fez-se urgência ao nos depararmos com tanta morte. Nem todos perderam alguém, mas perdemos-nos todos, milhares de vezes, todos os dias.

Para Merleau-Ponty:

O primeiro dos objetos culturais é aquele pelo qual eles todos existem, é o corpo de outrem enquanto portador de um comportamento. Quer se trate dos vestígios ou do corpo de outrem, a questão é saber como um objeto no espaço pode tornar-se o rastro falante de uma existência, como, inversamente, uma intenção, um pensamento, um projeto podem separar-se do sujeito pessoal e tornar-se visíveis fora dele em seu corpo, no ambiente que ele se constrói. A constituição de outrem não ilumina inteiramente a constituição da sociedade, que não é uma existência a dois ou mesmo a três, mas a coexistência com um número indefinido de consciências. Todavia, a análise da percepção de outrem reencontra a dificuldade de princípio que o mundo cultural suscita, já que ela deve resolver o paradoxo de uma consciência vista pelo lado de fora, de um pensamento que reside no exterior, e que, portanto, comparados à minha consciência e ao meu pensamento, já são anônimos e sem sujeito (MERLEAU-PONTY, 1990, p. 467).

O que Merleau-Ponty (1990) propõem no capítulo IV – *Outrem e o mundo humano*, é pensar a percepção em relação ao outrem e ao mundo humano no que ele explana sobre os significados das coisas que são nomeadas e tem uma função e questiona os modos de perceber o mundo a partir dessas significações que o relacionam com o mundo. Tais relações, por sua vez, impele o sujeito a questionar sobre os Eus

possíveis e existentes, como um paradoxo que constitui as relações do outrem com o mundo e caminha para uma conclusão em que surge um anonimato que não tem sujeito.

Para Ribeiro (2016) “A poética procura verter o gosto íntimo e histórico em normas processuais que não se pode confundir com conceito universal” (p. 51), uma vez que ela é paradoxalmente plural e pessoal. Godard (2001) afirma que a dança é o lugar que faz visível o turbilhão de forças em que “a evolução cultural se afronta, produzindo, controlando ou censurando as novas atitudes de expressão de si e de impressão do outro” (GODARD, 2001, p. 11-12). É complexo pensar a dança nos espaços virtuais nesse contexto tendo em vista nosso interesse em indagar sobre o que surge com o corpo, ou ainda, que corpo surge nesse modo emergencial de criação.

Para Godard:

A cultura, a história do dançarino, a sua maneira de perceber a situação, de interpretar, vai induzir uma “musicalidade postural” que acompanha ou despista os gestos intencionais executados. Os efeitos desse estado afetivo que concedem a cada gesto sua qualidade, cujo mecanismo compreendemos tão pouco, não podem ser comandados apenas pela intenção. É isso que confere, justamente, a complexidade do trabalho do dançarino... e do observador” (GODARD, 2001, p. 15 -grifo do autor).

Iniciei esse artigo pontuando que ainda estou em busca de analisar e mapear as poéticas que surgiram ao longo desses dois anos, a fim de analisar os processos de criação de alguns trabalhos de dança que aconteceram durante o isolamento social. A vontade de investigar esses processos surgiu de uma experiência unicamente pessoal, profunda e intensa, com uma suspeita de poder ser compartilhada, ao longo e depois. O encontro com Barthes e Lacan me suscitou a vontade de adentrar conceitos poucos conhecidos que podem ser discutidos e aprofundados com a

psicanálise e as análises de Barthes sobre a cena artística, o que me leva a pensar que a poética, ou as poéticas, estão imbricadas em todo o fazer de construção da cena.

Em função disso...

Para aprofundar a ideia de intercurso que proponho aqui, e pela curiosidade que cultivo no meu fazer artístico em dança, me debrucei no livro *Encantamento sobre política de vida* de Luiz Antonio Simas e Luiz Rufino (2020), afim de endossar (em doce-ar) o que acredito como potência de corpo dançante. De acordo com os autores “encantar é expressão que vem do latim incantare, o canto que enfeitiça, inebria, cria outros sentidos para o mundo.” (SIMAS e RUFINO, 2020, p. 03). Eles contam como fazem os encantadores de serpentes e traçam um paralelo com a colonização, questionando o que tem de conexão e encantamento no mundo.

Simas e Rufino (2020) afirmam que a colonização gera “sobras viventes” e por assim dizer, algumas “sobras viventes” conseguem virar sobreviventes, que podem virar “supraviventes”, que são

aqueles capazes de driblar a condição de exclusão, deixar de ser apenas reativos ao outro e ir além, afirmando a vida como uma política de construção de conexões entre ser e mundo, humano e natureza, corporeidade e espiritualidade, ancestralidade e futuro, temporalidade e permanência. (SIMAS e RUFINO, 2020, p. 05).

Os autores afirmam que a vida cotidiana está em constante ameaça, principalmente a vida daqueles que não ocupam determinados lugares de poder e privilégio, sendo assim, asseguram que “cabe entender o encantamento como ato de desobediência, transgressão, invenção e reconexão: afirmação da vida, em suma.” (SIMAS e RUFINO, 2020, p. 05). E continuam

Nas bandas daqui a noção de encantamento vem sendo ao longo do tempo trabalhada como uma gira política e poética que fala sobre outros modos de existir e de praticar

o saber. O encantado é aquele que obteve a experiência de atravessar o tempo e se transmutar em diferentes expressões da natureza. (SIMAS e RUFINO, 2020, p. 06).

Para os autores a noção de encantamento traz “a integração entre o visível e o invisível (materialidade e espiritualidade) e a conexão e relação responsiva/responsável entre diferentes espaços-tempos (ancestralidade)” (SIMAS e RUFINO, 2020, p. 06).

Vimos até aqui que a poética da dança tem no gesto como acontecimento seu elemento fudador. Ela se constitui também pela experiência, sendo a experiência algo íntimo, pois está ligada ao gesto e a percepção, mas também se tece enovelada ao que dela se perde, posto que também se constitui como uma operação com o vazio. De acordo com Ana Costa

O que nos parece fundamental, na afirmação de que não há registro de morte no inconsciente, é permitir pensar o que é uma experiência. A experiência não pode ser reduzida exclusivamente à referência a um símbolo abstrato, ou a uma imagem, ela precisa passar pelo corpo na sua relação com o semelhante e com o real. [...]. Assim, desde o início do propriamente humano que conhecemos a morte, porque testemunhamos nossos semelhantes morrerem e os enterramos. Mas dela, nossa experiência não produz registro, restando sempre como representação enigmática”. (COSTA, 2001, p. 33).

Esses cruzamentos de sentidos e relações que são propostas aqui, tecem uma rede de enovelamentos pelos quais estamos tentando delimitar a poética da dança contemporânea nesse contexto pandêmico: corpo, experiência/acontecimento, encantamento, sonho, gesto e percepção. Poéticas e processos que perpassam as primeiras análises e observações, sobre a cena, a dança e o corpo, que serão desenvolvidas ao longo da pesquisa e dialogadas com os/as autores/as que já aparecem aqui.

Algumas considerações (que ainda não são finais)

A dança se relaciona e transita por diversas linguagens e áreas de conhecimento. Direcionar a pesquisa para uma análise de processos e poéticas da dança durante a pandemia é ter a consciência de que muitas janelas serão abertas. Fomos e estamos atravessados/as por muitos acontecimentos que modificaram a forma de perceber e criar com distanciamento social. O luto coletivo e a tensão política e cultural instaladas sob os nossos corpos nos fizeram expurgar outras emoções. A dança atravessa e é atravessada a todo momento por esse tensionamento e, mesmo parecendo que alguma outra coisa se abre como possibilidade nos processos de criação em dança nesse contexto de pandemia, outras parecem se fechar. As relações mudaram, os gestos, os afetos... Nossos corpos não são mais mesmos. Que poética, quais processos então se abrem nessa hiância que se faz entre o que vemos e o que nos olha, entre o que percebemos e recortamos como cena e o que insiste como grito pedindo corpo, luto, luta e voz?

Referências

- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*; tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- COSTA, Alexandre Veras. Kino-coreografias: entre o vídeo e a dança. In: Paulo Caldas; Leonel Brum. (Org.). *Ensaio Contemporâneos de Videodança*. 1ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012. Pp. 193-216.
- DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. I Georges Didi-Huberman; prefácio de Stéphane Huchcr; tradução de Paulo Neves.- São Paulo: Ed. 34,1998.
- FARIA, K. *Arte pós-pandemia: novas configurações na relação entre público e artistas*. Disponível em: https://www.cairu.br/revista/arquivos/artigos/20202/Artigo_7_arte_pos_pandemia.pdf. Acesso em: 28 de Jun. 2022.
- GODARD, Hubert. *Gesto e percepção*. In SOTER, S.; PEREIRA, R. (org). *Lições de Dança 3*. Rio de Janeiro: UniverCidade, S/D. p.11-35. 2001.
- LOUPPE, Laurence. *Poética da dança contemporânea*. Prefácio: Maria José Fazenda. Tradução: Rute Costa. Lisboa, Portugal. Orfeu Negro. 2012.
- LIMA, Carla Andrea. *Corpo, pulsão e vazão: uma poética da corporeidade*. Tese (Doutorado).

- Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.
- MACHALA, Luísa. *Videodança [manuscrito] : dos agenciamentos à emergência* / Luísa Cunha Machala. – 2020.
- MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da Percepção* / Maurice Merleau-Ponty ; [tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura]. – 2- ed. – São Paulo : Martins Fontes, 1999. – (Tópicos).
- OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. / Fayga Ostrower. – Petrópolis, Vozes, 1987.
- RIBEIRO, Natalia Pinto da Rocha. *Poética na dança digital: processos e reverberações* / Natalia Pinto da Rocha Ribeiro. – 2016.
- SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, L. *Encantamento sobre política de vida*. / Luiz Antonio Simas e Luiz Rufino. Mórula Editorial. 2020.

A poética tradutória de Ana Cristina Cesar

Ana Cristina Cesar and her poetics when translating

Karen Lemes Soares Santos¹

Por meio desta pesquisa, almejamos estudar o trabalho desenvolvido pela poeta, tradutora, crítica e ensaísta carioca Ana Cristina Cesar em sua tradução anotada do conto “Bliss”, de Katherine Mansfield. Assim, ao longo do nosso trajeto, buscaremos princípios do que orienta seu percurso criativo ao traduzir e dos possíveis diálogos que se estabelecem entre o projeto poético de Ana C. e seu trabalho como tradutora. Faremos nossas observações a partir das lentes críticas do processo de criação, que nos permitem encarar a tradução literária como um ato criativo e, assim, contínuo. Ademais, teremos como base a ideia de tradução literária como tipo específico de reescrita, uma (re)criação firmada sobre os alicerces de um projeto específico e previamente apresentado. A partir da aplicação desses princípios teóricos à análise do objeto de estudo, detectamos que um forte traço do projeto poético que orienta o processo tradutório de Ana Cristina Cesar é o ritmo. Assim, discorreremos mais profundamente sobre como a questão rítmica atravessa a produção de Ana C., em especial sua prática tradutória, desvelada parcialmente pelas anotações aqui estudadas.

Palavras-chave: Tradução literária; Processo de criação; Ana Cristina Cesar; Katherine Mansfield; “Bliss”.

This research has as its aim studying the work produced by poet, translator, critic, and essayist Ana Cristina Cesar (Rio de Janeiro, Brazil) in her annotated translation of Katherine Mansfield’s short story “Bliss”. Thus, throughout our route, we will be searching for principles of whatever guides her creative path when translating and of possible dialogues which may be established between Cesar’s poetic project and her work as a translator. Our observations are made through the critical lens of the creative process, a line of reasoning which allows us to see translation as a creative and, therefore, continuous act. Furthermore, this study bases itself on the idea of translation as a specific type of rewriting, a (re)creation based on the foundations of a specific and previously presented project. With the application of these theoretical principles to our object of research analysis, we have detected rhythm as a strong trait to guide Cesar’s poetic project when translating. Thus, we go further into how the rhythm matter crosses what Ana Cristina Cesar produces, especially when it comes to translation, which partially unveils itself through the notes studied here.

Keywords: Literary translation; Creative process; Ana Cristina Cesar; Katherine Mansfield; “Bliss”.

.....
1 Pontifícia Universidade Católica de São Paulo / PUC-SP

Introdução

Estudar traduções literárias é, também, estudar literatura; não simplesmente como *parte* dessas observações, mas como *matéria* da própria pesquisa. Isso porque a tradução de prosa ou poesia que não tem como produto um texto literário, ou que só tem a literatura como referência, torna-se incompleta e desperdiça sua potência (re) criadora. Em seu ensaio *Tradução: literatura e literalidade*, Octavio Paz (1988) afirma que criar e traduzir são operações gêmeas; isso porque, para ele, traduzir implica em transformar o original — e essa transformação não é, nem pode ser, senão literária. Paz enxerga a tradução como função especializada da literatura em que, para além dos indispensáveis conhecimentos linguísticos, é decisiva a iniciativa de quem traduz. Faço referência, então, a uma intervenção criativa guiada pelo texto original, este sempre presente.

Dessa forma, não é possível fazer a leitura de uma tradução sem ler também a subjetividade de quem traduziu o que se lê: suas escolhas, prioridades e modos de resgatar e recriar a presença literária da autoria original. Como aponta Jorge Luis Borges (2009) em *As versões homéricas*, uma tradução se trata de *uma* nova versão ou recombinação do material trabalhado. E cada uma delas busca estender a vida do original, continuá-lo à sua própria maneira. Reflexões como essas despertaram meu interesse por pesquisar o processo criativo de quem traduz literatura, em mergulhar mais fundo na subjetividade desse percurso. Por isso, discorro aqui, brevemente, acerca do corpus de minha pesquisa de mestrado em andamento: as notas de processo deixadas por Ana Cristina Cesar ao traduzir “*Bliss*”, conto de Katherine Mansfield.

No presente artigo pretendo abordar uma das grandes preocupações de Ana C. ao escrever poesia e traduzir literatura — a questão rítmica. Com isso em mente, estas páginas trarão reflexões guiadas não só pelas notas de processo, mas também pela leitura do ensaio *O ritmo e a tradução da prosa* (2016), escrito por Ana C. enquanto fazia seu mestrado na Universidade de Essex, Inglaterra. A partir dele e das

anotações tradutórias, buscarei entender: o que Ana Cristina Cesar entende por ritmo? Como justifica a importância de atentar-se a ele ao traduzir prosa? Assim, procurarei pistas e respostas nos textos estudados e registrarei aqui meu percurso.

Ana Cristina Cesar

Ana Cristina Cruz Cesar nasceu no Rio de Janeiro em 2 de junho de 1952. Desde a infância, já se mostrava fecunda, inteligente, sensível, concentrada e crítica em relação a tudo que produzia; em busca da perfeição, lia e relia seus escritos incansavelmente até que estivessem impecáveis. Essa Ana Cristina já parecia ter consciência da continuidade do que criava; não tinha medo das mudanças e transformações, via cada uma delas como parte do processo total, um projeto em curso (CESAR, 2016; ALMEIDA, 2013).

Quando cursou Letras na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, conheceu Heloisa Buarque de Hollanda. Foi a partir de um projeto coordenado por Hollanda que Ana Cristina figurou entre os escolhidos para integrar a antologia *26 poetas hoje* (CESAR, 2016). A publicação aconteceu em 1976, logo posteriormente ao decreto do Ato Institucional Número Cinco. Nesse período de vigilância, censura e repressão, a poesia se viu, contraditoriamente, fortalecida. Como argumenta Hollanda durante o documentário *Bruta Aventura em Versos* (2011), a poesia, tão pouco difundida e popular, foi negligenciada por esses olhares duros e conservadores. Em meio a esses tempos fervilhantes, surgiu a denominada literatura marginal. Ana Cristina Cesar a integrava mais por uma questão geracional e por ter convivido e trocado intensamente com nomes que a representam do que pelos traços de sua obra.

Após se formar, em 1975, envolve-se intensamente em atividades editoriais, jornalísticas e tradutórias, incluindo dois mestrados. O primeiro, cursado na Universidade Federal do Rio de Janeiro até 1979, foi na área de comunicação. Foi também nesse ano que Ana Cristina publicou, independentemente, tanto *Cenas de abril* quanto *Correspondência completa*.

Já o segundo mestrado, cursado na Universidade de Essex, Inglaterra, de 1979 a 1981, foi no programa de Teoria e prática da tradução literária. Ao longo dele, produziu sua dissertação sobre o conto “Bliss”, da neozelandesa Katherine Mansfield — que Ana Cristina traduziu e entregou acompanhado de anotações de processo (CESAR, 2016; GOMES, 2009). Foi também nessa época que Ana imprimiu, de forma independente, *Luvras de pelica* (1980).

Ademais, vários dos ensaios escritos por Ana Cristina ao longo de seu período em Essex — inclusive sua dissertação — foram organizados e publicados postumamente por sua mãe e o amigo poeta Armando Freitas Filho no *Escritos da Inglaterra* (1988). Os materiais foram escritos originalmente em inglês, mas Maria Luiza os verteu cuidadosamente para o português. Dessa forma, em suas próprias palavras, deu “seguimento ao trabalho exigentemente criador de Ana C.” (CESAR, 2016, s.p.).

O ritmo como um dos fios condutores de sua produção

Ainda que a tradução pareça uma atividade bastante solitária, são múltiplas as vozes que ajudam a tecê-la, atá-la, produzi-la. Quando se concretiza o momento mais difundido da profissão — o sentar-se para redigir o texto traduzido —, há muito que o traduzir já está em curso. É como o fotógrafo dedicado, que antes do clique final precisa estudar o espaço e a iluminação, escolher a melhor lente e os ângulos pretendidos, regular da exposição ao balanço de brancos. Ações produtoras como essas antecedem, integram e sucedem o “sentar-se para traduzir”; e há diálogos em todos esses momentos.

As vozes mencionadas autorizam, contestam e duvidam. São vestígios animados do que nos apropriamos: leituras, canções, palestras, pessoas, lugares... tudo que alimenta nosso repertório pode influenciar o olhar e reemergir no que (re) produzimos. Quando quem pesquisa toma consciência de estímulos diversos que atravessa(ra)m um agente criador, torna-se possível identificar o que reaparece no processo criativo estudado. Amplifica-se também a sensibilidade de perceber quando certos temas e ideias repetem sua influência no que é produzido.

Cecilia Salles discute essas particularidades do processo de criação ao propor que pensemos no agente criador e na rede integrada por ele. Como explana Salles (2011, p. 44), as práticas criadoras sempre contam com “fios condutores relacionados à produção de uma obra específica que, por sua vez, atam a obra daquele criador, como um todo”. Dessa forma, a unicidade do artista, sua singularidade, transparece por meio desses princípios. “São gostos e crenças que regem o seu modo de ação: um projeto pessoal, singular e único” (SALLES, 2011, p. 44). No entanto, isso não quer dizer que esse projeto estético de caráter individual esteja desligado de uma totalidade, pois falamos de alguém “inserido e afetado pelo seu tempo e seus contemporâneos” (SALLES, 2011, p. 45). Essa rede criativa não oprime singularidades, mas estabelece diálogo entre elas e as contextualiza.

Assim, “o grande projeto” se revela na forma de “princípios éticos e estéticos, de caráter geral, que direcionam o fazer do artista” (SALLES, 2011, p. 45). Falamos, desse modo, de uma “teoria que se manifesta no conteúdo das ações do artista: em suas escolhas, seleções e combinações. Cada obra representa uma possível concretização de seu grande projeto”, uma forma de se conhecer o projeto de caráter geral (SALLES, 2011, p. 45-46). Mas é importante destacar que tratamos sempre de algo inacabado, tendências poéticas que são definidas ao longo de um percurso, “princípios em estado de construção e transformação” (SALLES, 2011, p. 46).

Vejamos, então, exemplos que nos levam de volta a Ana C. e à tradução literária. Ao trabalhar nos textos que tenho estudado, a carioca já estava bastante imersa na vida acadêmica. Na Inglaterra, cursava seu segundo mestrado. Apesar de, à época, ainda não ter sido publicada por editoras, já havia escrito a maior parte de seus poemas; além de reafirmar seu cuidado artesão nos textos da maturidade — de cartas particulares a ensaios.

Outro traço seu que parece ter amadurecido junto dela é o apreço pelo ritmo. Na escola desde cedo, aos quatro anos, enquanto brincava, Ana Cristina já ditava versos para que os pais os redigissem. Era comum que fizesse isso enquanto pulava de

um sofá para o outro, sendo as quebras marcadas pela pausa no jogo (CESAR, 2016; ALMEIDA, 2013). O amor pelo ritmo reaparece com frequência não só em seus poemas — como no “onze horas” (1968), colocado a seguir² —, mas também nas suas escolhas do que traduzir e estudar no campo da tradução.

onze horas

Hoje comprei um bloco novo.

Pensei: a você o bloco, a você meu oco.

Ao lápis a mão e os pensamentos em coro

Me sugeriam rimas e sons mortos.

Para, coisa. Se oculta, rosto.

Cessa estes ecos porcos,

Esta imundície coxa, este braço torto

Reabre o tapume verde do poço,

Salta dentro, ao negrume tosco

E se nada resta afoga-se no lodo

Para que sobre o resto do nada, o sono.

(Sussurro.) Euvocê.

maio/68 (CESAR, 2013, p. 156)

Quanto ao ensaio *O ritmo e a tradução da prosa* (2016), que Ana C. escreveu para uma disciplina cursada em Essex, o título já nos mostra a principal preocupação da pesquisadora ao estudar duas traduções de Machado de Assis para o inglês. Nesse escrito seu, Ana C. explica o que entende por ritmo. Faz isso por meio de pistas e reflexões abertas, mas sem trazer uma definição do termo. No parágrafo inicial, lembra-nos do sentimento de mergulharmos em um romance e internalizarmos seu padrão rítmico:

² Aqui, Ana C. parece brincar especialmente com o som e musicalidade dos “o”s e “s”s, assim como o faz com as curvas e sinuosidades dessas letras.

DEPOIS DE LERMOS UM ROMANCE durante toda uma tarde e nos deixarmos envolver pelo fascínio da leitura, pode se entranhar em nós *uma espécie de melodia, um ritmo de narração*, que flui e retorna como *uma canção* — e que pode até mesmo moldar o rumo do nosso pensamento. *É mais do que uma melodia, é uma corrente sintática, uma coerência musical* que organiza o mundo do romance e que teima também em organizar o nosso próprio mundo interior. *É uma impressão* que pode nos marcar mais profundamente do que a própria trama, porque vai penetrando imperceptivelmente, tal qual *uma voz inesquecível*; esse dom, nós não o pedimos, mas ele não nos abandonará. (grifos meus) (CESAR, 2016, p. 412)

Ao mesmo passo em que busca substantivos próximos do que considera *ritmo*, Ana C. incorpora essas impressões ao seu texto e torna o próprio parágrafo um exemplo do que discutirá ao longo do ensaio. Em outro momento, ao falar da presença constante da narração nos últimos romances de Machado de Assis, a autora busca delimitar *ritmo* novamente. Compara-o a um certo fluir sintático; à preferência por determinadas “alternâncias cuidadosas entre movimentos sintáticos curtos e longos, que tendem ao paralelismo” (CESAR, 2016, p. 413).

Já quando menciono o peso do ritmo no que Ana Cristina Cesar opta por traduzir, aludo à escolha de “*Bliss*”, conto de Katherine Mansfield. Como epígrafe de sua dissertação, a tradutora apresenta um trecho do *Diário* de Mansfield em que esta apresenta sua paixão pela técnica e explica que escolhe desde o comprimento e som de cada frase até a cadência de cada parágrafo. Ademais, ressalta buscar atingir um produto que esteja próximo da perfeição e não seja nem prosa, nem poesia, mas “uma espécie de prosa especial” (CESAR, 2016, s.p.). Não coincidentemente, essa descrição parece nos levar justamente de volta à Ana Cristina, com sua maneira cirúrgica e apaixonada de escrever poesia e traduzir. Vê-se também a paixão que as duas compartilham pelo ritmo da prosa que se apropria de quebras e tempos poéticos.

Ao comentar em suas anotações tradutórias a questão rítmica, Ana a vincula aos problemas sintáticos. Ana C. justifica suas alterações ao traduzir como um modo de melhorar *ritmo* e tensão. Cita “que o interesse pelo ritmo da prosa estava sempre orientando toda e qualquer intervenção sintática, visto que é no nível sintático que o ritmo da prosa é trabalhado” (CESAR, 2016, p. 328-9). Vejamos alguns exemplos que ilustram esses apontamentos:

nota 8 [sintaxe e ritmo]

Um pequeno problema de natureza técnica deu origem a esta nota; com isso talvez possamos distinguir melhor os limites que existem entre literalismo e estilo. Ao traduzir “Bliss”, deparei, imediatamente, com um problema aparentemente ligado a palavras bem modestas: *pronomes pessoais, possessivos, demonstrativos*. Em inglês eles não chamam a atenção, porque são indispensáveis à frase: *ninguém pensaria que uma presença tão discreta — de uma sílaba apenas — pudesse ser vista como um excesso*. Em português a flexão verbal permite que eles sejam omitidos. Verifica-se também uma rejeição tipicamente brasileira ao uso correto do pronome objetivo, que deve ser levada em consideração. Isso não acontece em Portugal.

No decorrer da tradução vi que estava eliminando pronomes que, em inglês, eram usados com perfeição, a fim de obter um tom mais natural. Às vezes, preferi usar o nome próprio, em vez do pronome, como neste exemplo: “She thought” / “pensou Bertha”. Essas supressões cuidadosas referem-se, em geral, a pronomes da terceira pessoa, como o pesado ele, ela, eles, elas e, evidentemente, ao pronome neutro it, que não existe em português.

Às vezes, a solução foi bastante fácil, como podemos ler na nota 2: “Apesar dos seus trinta anos, Bertha Young ainda tinha desses momentos em que ela queria correr em vez de caminhar” / “Although Bertha Young was thirty she still had moments like this when she wanted to run instead of walk”. *O segundo she não foi omitido na tradução, para se evitar uma cacofonia (“em que queria”)*.

E mais adiante:

“She could not bear the tight clasp of it another moment” / “*impossível* suportá-lo apertado contra o corpo mais um minuto que fosse”.

“But she did not dare to. She stood watching them, her hands by her side” / “Mas não

ousava, e ficou ali, olhando, as mãos abanando” (ver também nota 22).

Em muitos casos, os pronomes possessivos podem ser simplesmente eliminados em português. Assim, quando Bertha procura na *sua* bolsa a chave da porta, podemos dizer simplesmente “catando na bolsa a chave”.

Por outro lado, no português oral, o uso excessivo de pronomes é bastante frequente; portanto, não é necessário eliminá-los nos diálogos. É o que acontece, de forma bastante óbvia, quando Nanny descreve seu passeio à tarde com o bebê (ver nota 21).

(grifos meus) (CESAR, 2016, p. 376-377)

Assim, não só nos exemplos destacados, percebe-se a preocupação constante de Ana C. com o compasso, a cadência do conto — característica que, como poeta, é muito marcante para ela, não lhe escapa. Nesses momentos aparece mais claramente o cuidado com a “presença literária” de Mansfield. Sempre em retomada ao trecho que serve de epígrafe à dissertação, vemos Ana Cristina consciente do artesanato de esquemas rítmicos e ciosa do tom e da seleção lexical.

Conclusão

Nesta aproximação pontual da poética tradutória de Ana Cristina Cesar, procurou-se abordar brevemente a importância de ser observado o processo criativo de quem traduz. Foi discutido como para chegar a uma tradução de fato literária é importante uma intervenção criativa guiada pelo texto original, este sempre presente. Após uma breve apresentação biográfica de Ana C., iniciei minha busca por pistas e respostas nos textos estudados. Tornou-se clara a importância da questão rítmica na produção da agente criadora. Percebeu-se também que a autora evita fechar-se em um conceito de ritmo ao mesmo passo em que busca delimitá-lo por meio de comparações, exemplos e reflexões.

Assim, ritmo é para ela “uma espécie de melodia, um ritmo de narração, [...] mais que uma melodia, é uma corrente sintática, uma coerência musical [,] [...] uma impressão [,] [...] uma voz inesquecível; esse dom” (CESAR, 2016, p. 412). Ela explica ver o ritmo da prosa, em específico, como parte da fluência tradutória, como parte

importante do trabalho de quem traduz. A partir disso, em um último momento, trouxe luz a como Ana C. revela, por meio de suas notas tradutórias, praticar essa atenção ao ritmo na hora de traduzir.

Referências

- ALMEIDA, Elizama. *As palavras da menina Ana C.* 2013. Disponível em: <<https://blogdoims.com.br/as-palavras-da-menina-ana-c-por-elizama-almeida/>>. Acesso em: out. de 2022
- BORGES, Jorge Luis. *As versões homéricas*. Trad. Josely Vianna Baptista. In: BORGES, J.L. *Obras Completas*, I. S. Paulo: Globo, 1988, p. 255–260.
- BRUTA AVENTURA EM VERSOS. Direção: Leticia Simões. [S.I.]: Matizar, 2011. 1 documentário (74 min.).
- CESAR, Ana Cristina. *Crítica e Tradução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- CESAR, Ana Cristina. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- GOMES, Adriana de Freitas; OLIVEIRA, Maria Clara Castellões de. Ana Cristina Cesar, tradutora de Katherine Mansfield. In: *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 13, n. 1, jan./jul., p. 41–56, 2009.
- PAZ, Octavio. *Tradução: literatura e literalidade*. Edição bilíngue. Ensaio traduzido por Doralice Alves de Queiroz. Belo Horizonte. FALE/UFMG, 2009.
- SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Intermeios, 2011.

192 Agulhas: Narrativas Transversais

192 Needles: Transversal Narratives

Luan Daniel Coelho Soares¹

Cláudia Maria França da Silva²

Percurso e análise de um trabalho artístico relacionado à pesquisa experimental do mestrado em curso, que busca vincular Tatuagem e Desenho Contemporâneo, a partir de seus materiais, técnicas, suportes e gestos. O processo de criação do trabalho “192 Agulhas” iniciou-se pela elaboração de um inventário de objetos que constituem o meu entorno, e que, de certo modo, me definem enquanto escolhas e ações no mundo. A partir do inventário, deu-se a escolha de um objeto industrial dessa lista, elaborando, a partir dele ou com ele, operações de desrealização funcional ou formal, serialização, enigmatização ou mesmo apagamento do objeto.

Palavras-chave: Desenho contemporâneo, Tatuagem, objeto, serialização.

1 Mestrando Programa de Pós-Graduação em Artes (UFES)

2 PPGA / Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

Course and analysis of an artwork related to the experimental research of the current master's degree, which seeks to link Tattoo and Contemporary Drawing, from their materials, techniques, supports and gestures. The process of creating the work “192 Agulhas” began with an inventory of objects that constitute my surroundings, and that, in a way, define me as choices and actions in the world. From the inventory, an industrial object was chosen from this list, elaborating, from or with it, operations of functional or formal derealization, serialization, enigmatization or even erasure of the object.

Keywords: Contemporary Drawing, Tattoo, industrial object, serialization.

Introdução

Uma inscrição intencionada na pele do corpo desperta inquietação e curiosidade em vários ramos da cultura e das ciências humanas. Esta prática, que é o resultado de hábitos e que também os redefine no modo de sentir, entender e lidar com o próprio corpo e com os outros corpos é o eixo temático da pesquisa em curso, em que se busca sua vinculação com os problemas e processos do Desenho Contemporâneo, por meio de seus materiais, suportes, referências e gestos.

Pensando nessas possibilidades de materiais e suportes, esse artigo aborda o corpo como suporte e as experiências de uma narrativa transversal da subjetividade de pessoas tatuadas com um processo de coletividade assimilado no processo de marcação do corpo com ornamentos cicatriciais e pigmentados. Este processo assume também as etapas de pré e pós marcação. Fui impulsionado a fazer um exercício poético a partir de uma demanda externa, qual seja, a realização de um trabalho artístico com um objeto industrial que pertencesse ao meu entorno.

Para tal, um inventário de objetos pertencentes ao meu ambiente íntimo foi realizado; os objetos listados passaram por um processo de avaliação mental de suas funções, formas, importância e outros critérios; embora estivessem presentes em meu espaço imediato e em meu dia a dia, veio à tona o questionamento sobre seus usos e suas possibilidades plásticas. Com o inventário feito e o objeto selecionado, precisei enquadrá-lo nos seguintes aspectos de algumas operações sugeridas: desrealização funcional ou formal do objeto, serialização, enigmatização ou mesmo apagamento do objeto. Tais operações foram formuladas por Jean-Clarence Lambert e mencionadas por Frederico de Moraes, ao definir “objeto” como “aquilo que resiste ao sujeito”. Lambert propõe

quatro métodos de abordagem do Objeto pelo artista: 1. desrealizar: queimar a claridade objetual para que ele não tenha nada mais de comum...com o comum; 2. enigmatizar: agir de tal forma que o objeto não possa mais ser recuperado por uma definição unívoca. Princípio da incerteza: é o objeto que nos interroga e não o contrário; 3. dramatizar:

recurso a um certo terrorismo; e 4. acumulação e seriação: métodos quantitativos.
(LAMBERT apud MORAIS, 1999, p. 226-7)

A realização do inventário proporcionou a percepção do objeto que me é mais à mão, material de trabalho. Com a escolha do objeto, percebi não somente uma ressignificação do que é o trabalho para mim, mas ainda uma referência às ações transgressoras de certos segmentos da Body Art, em que o corpo humano se expõe a uma dor consentida e a interferências e modificações corporais, com isso promovendo uma abertura da experiência individual.

A construção deste texto parte do modelo de análise de objeto artístico ou em processo em três partes ou dimensões, elaborado pela artista e pesquisadora Sandra Rey (2002). Sua abordagem considera que, no processo de instauração de uma obra, ocorre uma dimensão mais “abstrata”, relativa à descrição da ideia; uma segunda dimensão refere-se ao campo dos procedimentos, dimensão feita de “procedimentos, manipulações técnicas ou operacionais, reações de materiais ou substâncias, assim como o estabelecimento de interfaces de com os mais avançados processos tecnológicos.” (REY, 2002, p.126) A terceira dimensão, por fim, trata da conexão e diálogo do trabalho com obras de arte e conceitos de outros campos do conhecimento, percebidos a partir do fazer. É importante mencionar que essas dimensões se dão entrelaçadas na análise; é apenas para efeito de compreensão que a ideia venha antes do procedimento, que vem antes das conexões do objeto com a cultura. Em função do limite de páginas deste artigo, a primeira dimensão já foi assinalada acima, enquanto a terceira dimensão de análise estará apenas sugerida no corpo do texto.

Do inventário ao processo criativo

Aquelas operações ou apenas uma delas embasariam a transformação de um objeto industrial relativamente comum em um objeto poético em escala manual. “192 agulhas: Narrativas Transversais” resulta dessa demanda. Ao perceber que o meu objeto mais próximo era, na verdade, aquele que mais utilizo – uma agulha específica

para tatuagem, agulhas de haste de aço inoxidável, com ela eu me permiti a uma abertura para proposições artísticas que antes eram fora de suspeita, pois enxergava o objeto em seu ponto estritamente funcional. Se houvesse quaisquer aproximações entre a Tattoo e o Desenho, por meio de formas e procedimentos, o olhar *lançado* ao objeto me fez compreendê-lo como corpo e sujeito, o que aproximou a agulha do corpo de outro modo, não apenas como objeto perfurante. “Moldado pelo contexto social cultural em que o ator se insere, o corpo é um vetor semântico pelo qual a evidencia da relação com o mundo é construída” (LE BRETON, 2007, p. 07)”. As agulhas também permitem um estreitamento momentâneo de relacionamento com outros indivíduos, pois cada agulha trabalhada no corpo de um indivíduo dá a possibilidade de que ela o represente, obtendo assim uma parcela de conhecimento pessoal a partir destas relações. Desse modo, minha coleção de 192 agulhas de tatuagem, usadas, poderiam representar um universo de 192 pessoas em cujo corpo eu imprimi uma marca consentida por ela.

A pessoa que deseja ser tatuada normalmente fala de si, como age, do que gosta, conta um pouco da sua história para colaborar com o processo criativo do tatuador. Uma das 192 memórias do meu trabalho, é o caso de uma cliente que fez uma borboleta azul em seu ombro esquerdo como forma de lembrar e homenagear sua filha que amava borboletas *Morphos* azuis, e aos 21 anos teve uma morte prematura, em decorrência de um câncer (orofaríngeo) descoberto em estado muito avançado. Na conversa o tatuador, transcreve-se a história falada em forma de desenho sobre a pele dando ao indivíduo a possibilidade de contar uma parte da sua história.

A tatuagem hoje representa um prolongamento da mente. O indivíduo que a adquire transfere para ela a memória de um fato ou de uma situação. A lembrança que antes habitava na memória ou em determinados objetos externos ao corpo, agora é incrustada na pele (PIRES. 2005, p. 106)


Cada agulha utilizada no corpo de alguém é descartável ou é inutilizada para reuso. Na medida em que coleciono tais objetos, pude perceber que, de certo modo,

coleccionava memórias de uma relação dada no fazer um “desenho” no corpo do outro. “Emissor ou receptor, o corpo produz sentimentos continuamente e assim insere o homem, de forma ativa, no interior de dado espaço social e cultural”. (LE BRETON, 2007, p.8)

As agulhas, na estrutura formal criada, representam um alguém em cuja pele foi deixada uma marca gráfica, uma espécie de memorial. As agulhas, nessa posição, são como condutores de desejos, crença, homenagens, superação, expressão da sua identidade, amor, dor, estética etc. A tatuagem é uma cicatriz provocada pela agulha junto à distribuição de pigmentos sob a pele. Quer dizer, os desenhos sobre a pele são cicatrizes pigmentadas causadas pelo percurso da agulha sobre a pele.

O objeto “agulha” representa também uma materialidade que está em fluxo de uso e desuso no trabalho cotidiano, bem como uma coletividade, na medida de minha relação profissional com diversos sujeitos e seus desejos de singularizar, ainda mais, os seus corpos. Um toque interpessoal de dor consentida entre indivíduos, por meio de ações gráficas na superfície corporal, que acontece tanto por dentro quanto por fora, onde a intenção é o traço feito pelos percursos da agulha, causando manchas e dores ao mesmo tempo que satisfação e realização. O sentido da visão e do tato são os mais usados nesses procedimentos e, por esse motivo, refleti sobre as possibilidades de um objeto tridimensional que se destaca sob a visão, e que também representa o toque sobre a pele.

Com esse objeto poético formado por 192 agulhas, quis trazer à tona uma inversão de papéis – não evidente a tatuagem em si, mas sim a troca, o contato de diferentes indivíduos com uma mesma intenção: a ornamentação corporal. Assim, esses sujeitos são reunidos em uma só forma: minha própria mão reproduzida em glicerina, com agulhas aglutinadas e espetadas. O objeto traz, portanto, reflexões sobre a coletividade e diversidade, pois, por essas agulhas passaram pessoas de diversas tribos, credos e saberes. O objeto desrealizado e serializado, bem como

as aproximações e distanciamentos entre o fazer da Tatuagem e do Desenho, cujo encontro, na realização do trabalho, seu deu pela Escultura.  **FIGURA 1**

Procedimentos

Já com meu objeto escolhido, tive algumas ideias de execução, das quais escolhi o objeto com o formato da minha mão, por dois motivos: mesmo com luvas, é a parte com a qual tenho maior contato com as histórias de outras pessoas. Nas pontas dos nossos dedos também temos desenhos naturais e singulares, nossas impressões digitais, que nada mais são que elevações que formam padrões únicos (uma espécie de desenho natural) que mudam de pessoa para pessoa.


Para a execução de um molde para minha mão, foi necessário o uso de alginato. Fiz a medida do braço, próxima ao cotovelo. Para receber o alginato foi preciso a confecção de uma estrutura cilíndrica de papelão como fôrma para o depósito do alginato; em minutos, obtive a forma necessária para a adição das primeiras agulhas, em seguida a glicerina derretida e posteriormente as agulhas restantes³.


Vale ressaltar também o motivo da escolha da glicerina: um material sensível ao toque, calor e umidade. A glicerina é frágil a vários fatores, e mesmo assim a escolhi, exatamente por ser um material sensível, pois dependendo da maneira como se expõe o objeto, deitado ou em pé, seu próprio peso pressionará ainda mais as agulhas, projetando-as para seu interior ou expondo cada vez mais suas pontas cortantes.

Outros materiais que estavam ao meu alcance poderiam trazer bons resultados como a resina epóxi ou acrílica, dando um efeito translúcido formidável, porém, essas resinas ao se solidificarem, tornam-se inflexíveis demais e as agulhas estariam ali

.....
3 Não obtive sucesso nas primeiras tentativas para conseguir um molde, devido a problemas com o tempo de uso do material. Foram 3 tentativas e somente na última pude compreender o funcionamento correto do veículo. Após o depósito do alginato, rapidamente mergulhei meu braço sobre aquela mistura gelatinosa e ali fiquei apenas por alguns minutos, já que o tempo de secagem é muito rápido.




 **FIGURA 1.** Vista lateral de 192 Agulhas: narrativas transversais, 2022 – Luan Coelho. Escultura em glicerina e metal. Escala humana. Fotografia de Fernanda Passini. Fonte: Acervo do Artista.

aprisionadas; o aprisionamento dos objetos não é minha intenção. Outro material cogitado foi a parafina, entretanto eu conseguiria talvez introduzir algumas agulhas depois da parafina seca, mas sinto que as agulhas pudessem se perder ali, e não seriam visíveis, tornando a forma opaca.  **FIGURA 2, 3**


As figuras da página anterior exemplificam o processo de execução do meu trabalho. Na figura 2: temos a forma pronta já com algumas agulhas inseridas. Na figura 3: o processo de adição de materiais finalizado.

Para que as agulhas se aproximassem dos dedos, foi necessário introduzi-las delicadamente uma a uma o mais próximo das extremidades da fôrma, antes de adicionar a glicerina. Com as agulhas já posicionadas nas extremidades da mão, apliquei a glicerina derretida preenchendo quase que por completo o molde, deixando um escopo para o restante das agulhas. Com o restante das agulhas, fui inserindo algumas estrategicamente e outras apenas soltando de uma determinada distância da forma para que o alginato, para quando estivesse pronto, algumas dessas pontas perfurantes se destacassem além da superfície da estrutura de glicerina. Com o processo de aglutinação feito, deixei o tempo da glicerina almejando seu estado sólido. Esperei por volta de 6 horas para desenformar.

Finalizada a escultura, foram realizados alguns ensaios para fotografia em fundo infinito, bem como exercícios de iluminação do objeto, sempre com o cuidado em não transformar o trabalho em uma luminária, o que não era desejado, pois a proposta era a migração da funcionalidade utilitária de um objeto para sua percepção artística. Na figura abaixo, após testes de vários tipos de iluminação, chegou-se a esse resultado fotográfico, em que a translucidez do objeto é dada por meio de luz incandescente direta e com ambiente pouco iluminado.  **FIGURA 4**

A peça tem um pequeno grau de transparência, e dependendo da posição da luz percebe-se o entrelaçamento e cruzamento das memórias e experiências. É



 **FIGURA 2, 3.** Etapas de elaboração da fôrma e adição de agulhas no processo de construção de 192 Agulhas: narrativas transversais. Fonte: acervo pessoal.

um objeto que desperta curiosidade de quem vê, algumas pessoas para quem eu apresentei tentaram tocar, mas é de extrema importância que esse toque não ocorra, a não ser no caso de uso de luvas de borracha, pois mesmo se tratando de um trabalho artístico, as agulhas continuam contaminadas.

Algumas conexões sugeridas

Geralmente, quando pensamos em tatuagens, vêm logo à mente as formas desenhadas sobre a pele. No entanto, há um processo de obtenção do Desenho por meio da dor somática, que torna o processo de tatuagem complexo, cuja temporalidade depende da elaboração subjetiva da dor, do consentimento e preparo interno do sujeito cujo corpo é tatuado. Tais dores podem, de certo modo, ser o gatilho para outras dores, o que transforma uma “simples” inscrição na pele uma experiência peculiar, que conecta o presente a várias outras camadas de lembranças. Beatriz Pires (2005, p. 108-9) nos coloca que a dor, intrínseca à natureza humana, transita entre o corpo e a psique, materializando sentimentos ainda não identificados. A partir da percepção da dor, pude conectar este trabalho a alguns objetos da artista brasileira Nazareth Pacheco (São Paulo, 1961), os quais são realizados por meio de elementos cortantes, como giletes e bisturis. Seus “vestidos” e “cortinas” seduzem pela beleza e sofisticação na execução, mas despertam também o medo da dor física, ao serem tocados.

Beatriz Pires também nos aponta, ainda sobre a dor somática, que no caso de tatuagens e outras transformações corporais, a dor materializada no corpo é formadora de uma identidade. Ela escreve (2005, p. 108-9):

Os indivíduos que as praticam formam um grupo que se une (...) pela dor. Há nesse grupo uma ordem gradual, hierárquica, determinada por um conjunto de quatro variáveis que se combinam livremente, conforme o desejo do indivíduo. Essas variáveis, que consistem no tipo de intervenção feita, na região do corpo onde é aplicada, no volume que ocupa e na quantidade de intervenções, possuem um ponto em comum: a dor.



FIGURA 4. “192 Agulhas: Narrativas Transversais” sob exposição diferenciada de luz. – Luan Coelho Fotografia. Fernanda Passini. Fonte: Acervo Pessoal.

A autora continua:

É a resistência à dor – presente em cada uma das combinações feitas, com um grau de intensidade e uma gama de sensações próprias – que identifica o indivíduo e determina seu reconhecimento dentro do grupo.

Considerando as colocações de Pires, é possível pensar que *192 Agulhas: Narrativas Transversais* representa um “corpo social”, entendido como rede (ou trama, como as agulhas acabaram se organizando no interior da mão de glicerina) de relacionamentos dados a partir da dor, a partir de minha ação manual sobre uma parte do corpo de cada uma das agulhas-indivíduo.

Considerações finais

192 agulhas: Narrativas Transversais é uma produção tridimensional com uma proposta que une a escultura a um tema urbano, a tatuagem. Com a solicitação externa de elaboração do inventário dos objetos e elegendo um desses com as propostas sugeridas, pude perceber a dimensão de possibilidades que estão à nossa volta a todo tempo. Às vezes, no dia a dia, não nos damos conta do que pode ser feito. Enxergar por um outro olhar, nos permitir, buscar, questionar, repensar e ressignificar algo. O processo de estudo contribuiu para minha pesquisa e o processo criativo, mesmo com contratemplos com novos materiais, mas me trouxe novas perspectivas e experiências. No geral, é interessante lembrar que algumas dessas agulhas fizeram parte do meu aprendizado como tatuador, que eu não descartei e no trabalho artístico, foram ressignificadas.

Penso em novos meios de considerar a tatuagem sobre o corpo como suporte da arte. Essa escultura transcreve o toque, a superfície de uma pele tatuada como identidade. É satisfatório ver o resultado, em que um olhar poético nota tantas identidades em uma estrutura de escala manual. Com o decorrer da minha pesquisa, acredito que o memorial *192 Agulhas: Narrativas Transversais*, possa ganhar novos olhares, partindo da mesma premissa de materiais interpessoais e o corpo.

Referências

- MORAIS, Frederico. “O campo tridimensional: esculturas, relevos, objetos e instalações”. In: TRIDIMENSIONALIDADE: arte brasileira do século XX. São Paulo: Itaú Cultural, 1999. p.226-247.
- PIRES, Beatriz. *O corpo como suporte da arte: piercing, implante, escarificação, tatuagem*. São Paulo: Editora SENAC, 2005.
- REY, Sandra. “Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais”. In: BRITTES, B.; TESSLER, E. *O meio como ponto zero: metodologia de pesquisa em artes plásticas*. Porto Alegre: EDUFRGS, 2002. P.123-140.

A ressignificação do registro de paisagem presentes nos arquivos de processo de Marcus Vinicius

The resignification of the landscape record present in Marcus Vinicius' process files

Rafael Gonçalves Marotto¹

José Cirillo²

A pesquisa propõe uma investigação do corpo e da paisagem presente nas performances de Marcus Vinicius (1985-2012), buscando identificar em seus registros e arquivos de processo, a narrativa de sua criação. Com a análise, busca-se evidenciar como os arquivos de processo podem revelar sobre os mecanismos de sua produção artística e sua concepção de paisagem em registro. Com uma abordagem metodológica em Santos (2021) e Salles (1998). Conclui-se que este estudo contribuirá na construção e na percepção do corpo performático como atuador da paisagem Espírito-santense.

Palavras-chave: Paisagem; Processo de Criação; Marcus Vinicius; Arte Capixaba.

The research proposes an investigation of the body and the landscape present in the performances of Marcus Vinicius (1985-2012), seeking to identify in his records and process files, the narrative of his creation. With the analysis, we seek to show how the process files can reveal about the mechanisms of their artistic production and their conception of landscape in record. With a methodological approach in Santos (2021) and Salles (1998). It is concluded that this study will contribute to the construction and perception of the performing body as an actor in the Espírito-Santense landscape.

Keywords: Landscape; Creation process; Marcus Vinicius; Capixaba art.

.....
1 Programa de Mestrado em Artes / PPGA-UFES

2 FAPES/ CNPQ / PPGA-UFES

Introdução

A qualquer passo que a ciência caminha, esbarra nos estudos de origem. Isso é, quando surgiu? Onde surgiu? Como surgiu? Por quê? Quais os contextos? Enfim, toda uma série de perguntas que tentam se aproximar do princípio absoluto. Entretanto, podemos apenas nos aproximar e estabelecer um marco inicial abstrato e artificial. Quando essas questões são pensadas há motivações em investigação que possibilitam estabelecer um ponto de partida no estudo. No momento em que se faz esses questionamentos para as investigações artísticas e os processos criativos, percebe-se que as respostas se conectam. Nos estudos do processo criativo, o marco artificial nos permite aproximarmos-nos da mente criadora em ato, identificando tendências e intencionalidades do projeto poético do artista. Isso é, o estudo com perspectivas diferentes, mas que se conectam, permite uma investigação aprofundada das formas e possibilidades de arte. As respostas que dizem sobre aspectos da origem do artista, de suas intenções sendo colocadas em comparação, permitem uma aproximação única mesmo que incompleta sobre o produto expositivo. Segundo Salles (1998) incompletude acompanha os estudos dos processos criativos.

Pensando assim, será que as possibilidades de leituras existentes entre os trabalhos artísticos transpassam as barreiras de tempo e espaço? Desde os primórdios da humanidade, a experiência estética, tomada posteriormente como arte, vem assumindo posicionamentos que vão enfrentando as condições sociais, culturais e regionais. É claro que isso significa que as mudanças sociais transpassadas com o tempo modificam as produções artísticas. Ou seja, construir caminhos dos produtos artísticos com os artistas e seus contextos em que estão sendo inseridos é algo fundamental na investigação artística. Não obstante, os registros dos processos de construção de uma obra, relacionados aos produtos artísticos, investigados em associação com os espaços em que as obras estão sendo inseridas, se constroem significados completos sobre os estudos em Arte.

Cirillo (2009) afirma que: “Quando uma obra de arte se põe aos sentidos do observador, em um museu, galeria, em espaços públicos ou privados, dentre outros,


sabe-se que ela pertence ao conjunto de significações tradições que a definem como tal”. (CIRILLO, 2009, p.13) Sendo assim, não tem como pensar na arte e em sua temporalidade. Não há condições de ignorar seu contexto e mensagem. Essa é a subjetividade artística.

Explanando o argumento exposto, as investigações de espaços ocupados por artistas possibilitam, no cenário de fundamentação e explanação do desenvolvimento poético, a compreensão das possibilidades artísticas e dos existentes formatos de exibição e produção de arte. Portanto, os estudos dos processos criativos em arte objetiva a explanação dos entre-espaços temporais da arte enquanto produzida. Suas paisagens exibidas e a forma como estão sendo ocupadas podem refletir sobre a origem do artista, e sua percepção sobre o espaço. Obviamente, essa leitura acontece em comparação com os arquivos de processo, registros materiais da mente criadora deixados pelo artista, mas também há aqueles tomados imaterialmente das trocas com a cultura, os *troc* de Baxandall (2006).

Ainda tecendo argumentos sobre os estudos artísticos, a investigação dos processos de criação dos artistas tem como objetivo a construção de significas entre os pares: produto artístico e artista. Associadas com todas os elementos que fazem parte da obra, bem como os espaços que os artistas ocupam em determinadas produções. As obras exibidas em exposições, galerias e museus são resultadas finais de um imaginário criado pelo artista. Isso é, a objetificação de algo presente no campo imaginário que ainda não possui forma. Sendo assim, quando se pensa nos arquivos de processo na criação de obras de arte, as metas são a compreensão de como o artista “chegou” ao produto exibido.

Quando se pretende associar o estudo do processo criativo do artista e seus modos de tomar da paisagem, concomitante às suas formas de criação, se pretende compreender quais os motivos pelos quais as paisagens escolhidas fazem parte da vivência do artista, como elas deixam de ser apenas suporte e se tornam matéria do processo criativo. Ou seja, como os cenários urbanos ou rurais solidificam o


pensamento poético do artista, sendo justificados pelos seus registros (materiais e imateriais) presentes nos seus arquivos de criação. A poética artística possui uma narrativa que pode ser compreendida, claro, quando se há um estudo científico de sua matéria.

A partir dos debates sobre as possibilidades artísticas, seus espaços ocupados e os arquivos presentes na criação artística, a investigação aqui proposta possui como objetivo a fomentação e arguição dos arquivos de processos de criação do performer capixaba Marcus Vinícius (Vitória, 1985 – Istambul, 2012). Trazendo à tona aspectos preliminares de suas relações geopolíticas de ocupação de espaço urbano e rural no território do Espírito Santo. A busca aqui pretende compreender a concepção de paisagem presente em seu trabalho, e como essa compõem sua narrativa associada aos seus arquivos de processo.  **FIGURA 1**

Aspectos dos processos de criação de Marcus Vinicius

O performer Marcus Vinícius de Souza Santos (Marcus Vinicius), nascido em Vitória, no estado do Espírito Santo, deixou um legado artístico que permanece em estudo, mesmo após sua morte prematura, em setembro de 2012. Suas performances refletem sobre corpo, espaço, paisagens do Espírito Santo (e outras paisagens nacionais e internacionais) e narrativas poéticas. Sua ocupação do espaço capixaba como construção poética é algo a ser notado e estudado. Já que sua ótica artística possui objetivos e intenções narrativas. O cenário capixaba foi parte de seu constante produto artístico. Talvez seja pela proximidade, ou pelo apressado por sua origem. Mas, a verdade é seu objetivo de dar voz aos caminhos percorridos trouxeram outros olhares sobre as terras capixabas. Marcus Vinicius toma o seu corpo como matéria e caminho para estabelecer relações com o ambiente. Segundo Frey (2013), “[...] São concepções que fazem o uso do seu próprio corpo para dar ênfase à reflexão sobre as relações deste com o que o circunda, estabelecendo uma forte conexão entre arte e vida.” (FREY, Tales, 2013, p.3). Suas obras causam uma reflexão sobre o seu corpo e sua construção e o seu conceito de espaço. O termo construção está sendo inserido na denominação, pois se entende que a partir do momento em que o artista adentra



 **FIGURA 1.** Marcus Vinícius, *O Imprevisível, o Acaso e o Que Não Se Sabe*, 2010. Fotografia de Yury Aires. Fonte: <https://performatus.com.br/>

no espaço, seu corpo o pertence, bem como esse se torna morada de seu espectro e narrativa para agir como paisagem.  **FIGURA 2**

O projeto poético de Marcus Vinícius apresenta uma tendência para articular arte e vida, e sobretudo uma intencionalidade pulsante em busca de reencontrar o corpo e a paisagem.


Os usos de paisagem do performer Marcus Vinícius

Quando usamos o termo paisagem para falar de um importante e vital material no processo criativo desse artista, nos referimos àquilo que Maria (2011) e Maderuelo (2002) definem como paisagem. Para estes autores, não existe paisagem sem interpretação; vemos somente o que somos capazes de reconhecer. Sendo paisagem o que se vê, podemos partir do princípio de que o trabalho de Marcus Vinícius, como paisagem, é o que se vê. Assim, sua obra como paisagem parece estar instituída pelos modos de construção cultural que a fazem ser vista/percebida como elemento constitutivo do seu corpo na paisagem. Sua obra é um constructo cultural percebido como uma paisagem. Portanto, podemos afirmar que somente haverá uma obra neste artista quando seu corpo for capaz de interpor-se com as paisagens no ambiente em que se situa, resignificando-as e possibilitando que estas sejam vistas, percebidas, como paisagens sensoriais, e não mais apenas como natureza que abraça um objeto: em Marcus Vinícius, corpo e ambiente se fundem para gerar a obra. As paisagens escolhidas para serem ocupadas pelo corpo de Marcus Vinícius não surgiram como mero acaso.


Em um relato do artista, presente no seu arquivo de processo e no livro organizado por Erly Vieira Jr., o artista afirma: “[...] Meus trabalhos partem da observação e interpretação do espaço que me rodeia, enfrentando os embates éticos e estéticos de pensar esses espaços e as narrativas de intimidade. [...]” (*apud* VIEIRA JR., 2016, p. 9). Isso é, o seu corpo se torna arma reflexiva sobre os seus espaços de ocupação.

 **FIGURA 3**



 **FIGURA 2.** Marcus Vinícius, *El Deseo Es el Rastro*, 2011. Fotografia de Jimmy Rangel




 **FIGURA 3.** Marcus Vinícius, *Everything Imaginable Can Be Dreamed*, 2012. Fotografia de Federico Feliziani

Os espaços em que o corpo de Marcus Vinícius ocupa durante a realização de suas performances agem como parte integrante de suas obras e se desenham como uma espécie de prótese que estende/amplia o seu corpo. A paisagem se forma quando seu corpo ocupa o espaço de sociabilidade. O artista segue em seu depoimento sobre a íntima relação de sua obra com a paisagem, “[...] Entender o cotidiano não só como espaço de sociabilidade, mas como paisagem” (*apud* VIEIRA JR., 2016, p. 9) O cotidiano de Marcus Vinícius se torna paisagem em formação. Se complementa a partir do momento em que seu corpo assume os espaços de paisagem.


Para Souza (2013):

[...] O conceito de paisagem tem, tradicionalmente, um escopo mais específico, ligado, primordialmente, ao espaço abarcado pela visão de um observador (e, por extensão, e em claro diálogo com as tradições das artes plásticas, também à representação visual e pictórica de um determinado espaço, a partir de uma perspectiva de voo de pássaro ou de um ângulo privilegiado qualquer). [...] (SOUZA, 2013, p. 43 e 44)

Souza (2013) constrói um pensamento em que a paisagem vai ser definida de forma tradicional. Com uma ótica tradicional sobre o olhar. Para Marcus Vinícius, em contrapartida, a paisagem não é apenas um espaço social, ela é formada no momento em que o seu corpo se apropria do espaço. A paisagem é formada culturalmente (Maderuelo, 2001). Isso é, sua definição varia de indivíduo para indivíduo; de sociedade para sociedade; de tempo para tempo. Mas há na cultura o ponto de confluência e de estabelecimento da ideia de pertença, a qual une obra e vida, obra e sociedade, e, sobretudo, obra e paisagem.  **FIGURA 4**

Como exibido na Figura 4, o corpo de Marcus Vinícius é visto em diversos momentos como parte integrante de paisagem. Para Santos (2021) “A paisagem é um conjunto de heterogêneo de formas naturais e artificiais; é formada por frações de ambas, seja quanto ao tamanho, volume, cor, utilidade, ou por qualquer outro critério. A paisagem é sempre heterogênea.” (SANTOS, 2021, p. 71) A heterogeneidade citada por



 **FIGURA 4.** Marcus Vinícius, *CUERPO-PAISAJE* (50cm x 70cm), 2011. Fotografia de Denise Alves-Rodrigues. Fonte: VIEIRA JR, Erly. Marcus Vinícius: A Presença do Mundo em Mim. Pedregulho, 2016.

santos pode ser assim classificada pela sua composição de matéria múltiplas. O corpo nesse sentido, pode ser tomado como paisagem, como forma presente nas paisagens. É justamente o que Marcus Vinicius expressa quando o seu corpo é mencionado como paisagem.

A paisagem para Marcus Vinicius é o espaço de sua habitação. Pois para ele, as vivências cotidianas, e as sociabilidades que a cercam, podem ser entendidas como paisagem como sua poética de construção de obra. Seu corpo e sua concepção de espaço se fundem a paisagem. Uma passa a pertencer o outro como mero instrumento de construção de mensagem.

Considerações finais

Com os argumentos explanados, se conclui que o trabalho de Marcus Vinicius possui uma constante formação e concepção de paisagem que dialoga com sua poética, vivência, realidade e subjetividade. Sua concepção de arte é moldada pela forma como seu corpo ocupa os espaços durante suas performances. No trabalho apresentado, foram observados apenas os trabalhos e trechos de processos que dialogam com a temática paisagem, mas a plurissignificação do artista possibilita outras leituras e formatos.

Os seus arquivos de processo reiteram sua poética. Reiterando a busca mencionado no início do escrito, a construção intertextual e plurissignificativa de seu produto artístico construída em comparação com seus arquivos, suas vivências e relatos formam um produto completo. Abstrato e artificial, por ser subjetivo, mas completo por ser apresentado por inteiro. Com Formas concisas e acabadas. Os processos de Marcus Vinicius complementam os sentidos de sua obra. Traspassa a barreira do incompleto.

O cenário Espírito-santense presente em alguns trabalhos descritos confirma o apressamento por sua origem. Confirma que o seu espaço de vivência molda a sua formação artística e poética. Trazendo, assim, leituras sobre o espaço em que sua

arte foi fundamentada, pensada. Nas palavras de Santos (2021), “A dimensão de paisagem é a dimensão da percepção, o que chega aos sentidos.” (SANTOS, 2021, p. 68). Compreendendo, assim, a percepção como a apreensão do espaço, aquilo que é absorvido, a paisagem pode ser formada em contato com humano, com as mudanças e interferências do homem no espaço de sociabilidade. O ser humano molda a sua paisagem, bem como Marcus Vinicius moldou a sua.

As obras de Marcus Vinicius formam paisagens, bem como suas paisagens são pessoais e simples relatos de vivências; de seu posicionamento; de sua narrativa. Sua paisagem é instrumento de formação de ideia, bem como seu corpo se apropria das paisagens rurais e urbanas para formação de ideia, para complementação de sua narrativa. Seu corpo e paisagem se tornam forma. Se tornam um único elemento.

Referências

- BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros. A explicação histórica dos quadros.* São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- FREY, Tales. *A (S) CENDER: CONSIDERAÇÃO SOBRE A VIDA E A OBRA DE MARCUS VINÍCIUS.* Performatus, 2013. Disponível em: < https://performatus.com.br/wp-content/uploads/2012/12/MarcusVinicius_ed2_eRevistaPerformatus.pdf > Acesso em: <09 de outubro de 2022>.
- MADERUELO, Javier (org.) *Arte Público: naturaleza y ciudad.* Fund. Cesar Manrique: Madrid, 2001.
- MARIA, Yanci Ladeira. *Paisagem: entre o sensível e o factual. Uma abordagem a partir da Geografia Cultural.* 2011. Dissertação (Mestrado em Geografia Humana) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (USP).
- SALLES, Cecília. *Gesto Inacabado: processo de criação artística.* São Paulo: AnaBlume, 1998
- SANTOS, Milton. *Metamorfoses do espaço habitado: fundamentos teóricos e metodológicos da geografia.* Edusp, 2022.
- SOUZA, Marcelo Lopes de. *Os conceitos fundamentais da pesquisa sócio-espacial.* 2013.
- VIEIRA JR, Erly. *Marcus Vinicius: A Presença do Mundo em Mim.* Pedregulho, 2016.

Í.M.P.E.T.O.: uma metodologia para processos criativos colaborativos na sala de aula digital

I.M.P.E.T.U.S.: a methodology for collaborative creative processes in the digital classroom

Tailze Ferreira Melo¹

Noele Karime Silva Perpetuo²

O que se constrói nesse saber viver juntos? A questão nos convoca fortemente perante os desafios vividos na docência do ensino superior da área de Processos Criativos no atual contexto das aulas on-line. Como a partilha dos processos criativos, por meio dos cadernos de rascunhos, têm sido afetada pelas dificuldades e potências inerentes aos meios digitais? Tais inquietações nos motivaram a criar a metodologia apresentada neste artigo, para a mediação de processos criativos na disciplina Pensamento Criativo: fundamentos e processos, do Programa em Processos Criativos do IEC PUC MG.

Palavras-chave: caderno de rascunhos; diário de criação; investigação dos processos criativos; metodologia em processos criativos; transposição analógico-digital.

What can be built from this “knowing how to live together”? The question strongly calls us to face the challenges experienced in university education in Creative Processes field, in the current context of online classes. How has the sharing of creative processes, through sketchbooks, been affected by the difficulties and powers inherent to digital media? Such concerns motivated us to create the methodology presented in this article, for the mediation of creative processes in the subject Creative Thinking: fundamentals and processes, of the Program in Creative Processes of IEC PUC MG.

Keywords: sketchbook; creative journal; creative processes investigation; creative processes methodology; analog to digital transposition.

.....
1 Instituto de Educação Continuada da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

2 Instituto de Educação Continuada da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

Introdução

Em nossa atividade docente no ensino superior, recentemente impactada pela transposição das aulas para o formato remoto síncrono, temos refletido bastante sobre como os cadernos de rascunhos de processos criativos, ferramenta pedagógica essencial às nossas proposições na disciplina que ministramos, têm sido inevitavelmente afetados e transformados pelas possibilidades inauguradas pelos meios digitais, especialmente pós-pandemia. Neste artigo, pretendemos relatar a nossa experiência como professoras na disciplina “Pensamento Criativo: fundamentos e processos”, que integra o núcleo comum do Programa em Processos Criativos do IEC PUC Minas, a partir da metodologia Í.M.P.E.T.O., criada por nós para o trabalho docente do referido componente no contexto da sala de aula digital.

Essas inquietações nos levaram à criação de uma inédita metodologia de (re) conhecimento dos processos criativos e da autoria, direcionada a artistas da palavra e da imagem, que vem sendo há dois anos aplicada no contexto das aulas cem por cento online. Tal metodologia parte da ideia de que o gesto criativo, expresso pela escrita e/ou pelas visualidades, é essencialmente tátil; assim como também o é a convivência humana (o tão falado “presencial”), que a priori estabelece o ambiente ideal para a formação de comunidades criativas e a viabilização dos processos coletivos de criação. É pelas mãos que textos e imagens ganham os suportes digitais ou analógicos que os tornam reais no mundo. É de mãos dadas e “com a mão na massa” que se cria colaborativamente.

Assim, a metodologia elege as mãos como um oráculo criativo do corpo. E, por meio dessa metáfora, conduz os estudantes por uma jornada de autoconhecimento e (re) encontro com suas potências autoral e criativa. Além de aplicada aos momentos aula, em leituras, diálogos e práticas individuais e em grupo, ela tem como principal ferramenta um caderno de natureza teórico-prática em formato analógico-digital. Trazendo pílulas teóricas, inspirações estéticas e proposições de exercícios, o caderno convida os participantes pouco a pouco a transformá-lo em seu diário de criação.

A metodologia Í.M.P.E.T.O no contexto do Programa em Processos Criativos do IEC PUC Minas

Para compreender o lugar lógico da disciplina na matriz curricular do Programa, vale contextualizar em linhas gerais alguns aspectos sobre a sua metodologia formativa. O Programa em Processos Criativos do IEC PUC Minas nasce como um desdobramento da pós-graduação Processos Criativos em Palavra e Imagem, criada e coordenada por Renata Alencar e Tailze Melo, de 2006 a 2019, tendo formado 18 turmas ao longo desses 13 anos. Em 2019, as coordenadoras propuseram uma nova estrutura metodológica para a pós-graduação que se expandiu para o Programa em Processos Criativos, mantendo as bases intersemióticas da pós-graduação Processos Criativos em Palavra e Imagem, mas alterando o seu engendramento metodológico.

No que diz respeito à matriz curricular, o Programa em Processos Criativos se organiza em dois núcleos disciplinares, o denominado “Núcleo Comum” (NC) e o Núcleo Específico (NE). As disciplinas do Núcleo Comum aglutinam temas pertinentes aos pilares básicos sobre a temática da criatividade tomada em sua diversidade de abordagens na cena contemporânea, sendo oferecidas a todos os cursos do Programa. Já as disciplinas do Núcleo Específico possuem como objetivo garantir conhecimentos próprios do campo do curso escolhido, em sintonia com as demandas do mercado de trabalho da área. Cada curso possui uma organização de seu Núcleo Específico. Atualmente o Programa em Processos Criativos conta com dois cursos: Escrita Criativa e Fotografia e outras Visualidades Contemporâneas.

A disciplina “Pensamento Criativo: fundamentos e processos” integra o núcleo comum do Programa, portanto é ministrada para os alunos do curso de Escrita Criativa e Fotografia e outras Visualidades Contemporâneas, e tem como objetivo refletir sobre os procedimentos cotidianos que expandem o pensamento criativo, a partir da realização de práticas criativas que deslocam o “pensamento rotina” para o “pensamento criativo”.

Com a pandemia Covid-19, a disciplina Pensamento Criativo foi ministrada, até o momento, para turmas online, impondo a necessidade de criar estratégias metodológicas para a interação síncrona capazes de estimular tanto os processos mais subjetivos no campo da criação, quanto a ativação das trocas e partilhas que alimentam o potencial criativo do grupo. Foi nesse contexto desafiador que criamos a metodologia Í.M.P.E.T.O composta de seis módulos de trabalho que se retroalimentam para promover uma alternância de momentos subjetivos de reflexão e criação com outros de natureza mais coletiva em que a turma pode partilhar suas práticas criativas se inspirando em insights que surgem da força do encontro entre os integrantes do grupo.

Impulso criativo: reflexões sobre o eu que cria

A metodologia Í.M.P.E.T.O foi criada a partir de indagações diversas sobre o que move o artista em seu processo criativo, passando pela necessidade de experimentação, o acolhimento do processo em suas incertezas de erros e acertos, a possibilidade de conexão de linguagens diversas que habitam o pensamento criativo e, finalmente, o compartilhamento da produção artística no seu circuito de recepção.

O nome da metodologia surge como um acróstico de Í.M.P.E.T.O, associando, a partir das iniciais das letras da palavra, outros vocábulos que consideramos apontar caminhos importantes para sistematizar etapas do processo criativo. As palavras do acróstico são: impulso, movimento, presença, experimentação, tradução e ousadia. O conjunto dessas seis palavras, colocadas em associação, originam uma tentativa de organizar o pensamento criativo em algumas etapas, conscientes de que tal qualidade de pensamento se estrutura sob a ótica da complexidade, sendo organicamente intersemiótico, como nos lembra Salles:

[...] O processo criador tende para a construção de um objeto em uma determinada linguagem ou inter-relação delas, dependendo do modo de expressão que está em jogo. Seu percurso é intersemiótico, isto é, em termos bem gerais, sua textura é feita de palavras, imagens, sons, corpo, gestualidade etc. Os artistas não fazem seus

registros, necessariamente, nas linguagens nas quais as obras se concretizarão; estes apontamentos, quando necessários, passam por traduções ou passagens para outros códigos. As linguagens que compõem esse tecido e as relações estabelecidas entre elas dão singularidade a cada processo. Percebemos, portanto, que há uma estreita relação entre as tramas semióticas dos processos e o modo de desenvolvimento do pensamento de cada indivíduo. (SALLES, 2006, p. 95)

Na metodologia Í.M.P.E.T.O., para evidenciar a textura intersemiótica do pensamento criativo, os cursistas são convidados a providenciar uma estação de trabalho analógica, a despeito de estarem assistindo a aula online. Isso porque acreditamos que o traçado da mão, entendida como parte do corpo que possibilita uma mediação entre sensações, pensamentos e experiências internas e a tradução desse universo em signos verbais e/ou imagéticos, é importante para impor ao movimento criador um gesto único e singular daquele que cria. Logo no primeiro encontro, evidenciamos essa homenagem às mãos solicitando que cada cursista escolha uma palavra primordial e a inscreva em suas mãos.

Os cursistas são convidados a trabalharem também um acróstico da sua palavra primordial, criando campos de associação que são importantes na singularidade do processo criativo de cada aluno. As palavras do acróstico, aparentemente dispersas, vão se interligando e uma palavra é atada a outra, gerando uma narrativa que a cada encontro se expande no entendimento do que representa, para cada aluno, gestar ideias e transformá-las em criação. Assim, os alunos desenvolvem um método de criação a partir da mesma metodologia que nós professoras desenvolvemos a narrativa do curso.

As etapas do processo criativo na metodologia Í.M.P.E.T.O.

Na docência em Processos Criativos, assim como na vida, não raro, as ideias com potência suficiente para iluminar caminhos pelos quais se concretizarão novos projetos, práticas e metodologias nos chegam como lampejos ou, como gostaria de chamar o escritor e crítico de arte Ferreira Gullar, como “relâmpagos”. “Toda obra de



FIGURA 1. Print screen da tela da ferramenta colaborativa online padlet, com o preenchimento dos alunos para a atividade “Acróstico Í.M.P.E.T.O.”
(Fonte: Acervo das professoras)

arte atinge o nosso olhar como uma inesperada fulguração, um relâmpago. Atrevo-me algumas vezes a tentar fixar esse relâmpago em palavras” (GULLAR, 2003). No caso da metodologia da qual se ocupa esse artigo, o termo escolhido, não por acaso, foi inspirado pela sentença “ímpeto criativo”, já conhecida e estabelecida no senso comum como uma maneira de nomear um insight. Mas antes de nos aprofundarmos nos sentidos que essa palavra empresta à metodologia, é válido fazer algumas anotações sobre a similaridade entre os termos “ímpeto” e “relâmpago”.

Assim como o fenômeno natural que batiza o livro de Gullar - o qual trata das impressões mais imediatas e intensas causadas pelo encontro de seu olhar com grandes obras de arte, posteriormente elaboradas pela via da escrita - para que o fenômeno de um “ímpeto criativo” se dê é preciso que haja “um antes e um depois”, uma atmosfera propícia para o pensar e para o fazer. Com as variadas pesquisas e bibliografias consistentes acerca dos Processos de Criação com as quais já se pode contar nas últimas décadas, abandona-se de vez a noção do insight criativo como “golpe de sorte” e é neste ponto que se faz necessária a pontuação sobre as condições ideais que permitam a ocorrência de um lampejo criativo, bem como as ações posteriores necessárias para que ele se torne um projeto real. Nessa linha de raciocínio, podemos dizer que o ato criador acontece na perspectiva das redes de criações estabelecidas a partir do repertório e da capacidade de criar novos campos relacionais neste acervo de referências. Conforme nos lembra Salles,

O ato criador como processo sógnico aparece como um processo inferencial no qual toda ação, que dá forma ao novo sistema, está relacionada a outras ações de igual relevância, ao se pensar o processo como um todo. Uma decisão do artista tomada em determinado momento tem relação com outras anteriores e posteriores. Do mesmo modo, a obra vai se desenvolvendo por meio de uma série de associações ou estabelecimento de relações. A anotação no guardanapo do bar não é nada mais, muitas vezes, do que a tentativa de não deixar uma associação se perder. (SALLES, 2006, p. 88)

O clarão produzido por um relâmpago é precedido pela condensação e pela movimentação de nuvens que, ao se chocarem, geram uma descarga elétrica seguida por um estrondo e finalmente pela precipitação da chuva. Da mesma maneira, o ímpeto criativo é consequência de um processo inicial de direcionamento do pensamento para um determinado campo de ideias, de um momento intermediário de investimento de energia e tempo de permanência nessa ambiência, para que só então se acenda a luz de uma ideia criativa. E essa não se esgota em si, visto que se coloca ao mesmo tempo como culminância do processo de pensamento e ponto de partida para o processo de ação. A metodologia Í.M.P.E.T.O., na qual nos debruçamos por meio desta análise e neste ponto já apresentamos na forma de um acróstico, escolha formal a ser adiante esclarecida, surge e se desdobra em um fluxo muito similar ao que acaba de ser descrito e torna-se, ainda, metalinguística, na medida em que propõe a seus praticantes esse mesmo trajeto de pensamento-ação.

A conversa inicial entre as duas professoras propositoras da metodologia parte do lugar comum do termo “ímpeto criativo”, direcionada pela perguntas: como, em uma disciplina ministrada à distância, será possível engajar os estudantes no contato com o “calor” de seus impulsos criativos e, sobretudo, no posterior desenvolvimento, de ordem prática e tátil, dessas ideias por meio da linguagem verbo/visual? De que forma se darão, nos meios digitais, os registros táteis desses processos de criação, por meio da utilização da ferramenta caderno de rascunhos? De que maneira serão propiciadas as trocas ricas entre os membros da turma, ou comunidade criativa como preferimos nomear, mediante à imposição da distância física e a dificuldade de formação de grupos de diálogo e prática conjunta? Trata-se de questões importantes atualizadas para o contexto das aulas online, que podem dialogar com o conceito de autoria em rede discutido por Salles em seu livro *Processos de Criação em grupo: diálogos*.

A partir dessas questões, vejo os agentes em criação em meio à multiplicidade de interações e diálogos – sujeitos constituídos e situados – que encontraram modos de manifestação em brechas que seus filtros mediadores conquistaram. O próprio sujeito tem a forma de uma comunidade; a multiplicidade de interações não envolve absoluto apagamento do sujeito e o locus da criatividade não é a imaginação de um indivíduo. Proponho, assim, um conceito de autoria, exatamente nessa interação entre o sujeito e os outros. É uma autoria distinguível, porém não separável dos diálogos com o outro; não se trata de uma autoria fechada em um sujeito, mas não deixa de haver espaço de distinção. Sob esse ponto de vista, a autoria se estabelece nas relações, ou seja, nas interações que sustentam a rede que vai se construindo ao longo do processo de criação. Trata-se do conceito de autoria em rede. (SALLES, 2017, 39-40)

É neste ponto que o diálogo co-criativo entre as docentes chega à sua fulguração, apontando de vez, com precisão e clareza, para as mãos, símbolo máximo do contato físico, do toque, da proximidade e da prática. É nesta altura que percebem que, assim como os dedos das mãos, as etapas do processo de criar têm características, tamanhos/durações e forças diferentes. Que o que se chama “identidade autoral” ou “assinatura criativa”, é algo de ordem radicalmente singular e individual, assim como as impressões digitais de cada pessoa, literalmente grafadas em seu documento de identidade. E, finalmente, é nesse ínterim que percebem que as letras da palavra “ímpeto”, ponto original de seu projeto de disciplina, podem ser distribuídas - ou melhor, atribuídas - a cada dedo e à palma da mão.

Um novo horizonte de questionamentos e vislumbres se abre, então, a partir das associações possíveis entre cada letra do substantivo “ímpeto”, aos atributos e simbolismos de cada dedo e da palma da mão, bem como a cada etapa “antes-durante-depois” que se dá em torno da configuração de uma ideia, insight, fulgor, relâmpago ou, simplesmente, ímpeto criativo. E, assim, nasce o acróstico Í.M.P.E.T.O, que dá nome à nascente metodologia para a viabilização de processos criativos colaborativos na sala de aula digital.



FIGURA 2. Fotografia autoral da professora Noele Karime que registra a concretização da criação do nome e do conceito criativo da metodologia (Fonte: Acervo das professoras)

Caderno Í.M.P.E.T.O.: inspirações, proposições e expansões individuais e coletivas do pensamento criativo

Após a condensação de ideias em torno do termo “ímpeto criativo”, seguida pelos encontros e fricções entre os pensamentos e dúvidas das professoras sobre a metodologia que estavam a criar, veio a clareza inaugurada pelo nome escolhido para metodologia, o acróstico Í.M.P.E.T.O, e sua relação com os dedos e a palma das mãos. Mas ainda era necessário não só viabilizar a aplicabilidade da metodologia, como adaptá-la para o aproveitamento das potencialidades e a superação dos obstáculos apresentados pela sala de aula digital à disciplina Pensamento Criativo: Fundamentos e Processos, principalmente no que diz respeito à instância “processos”.

A partir desse ponto, novas perguntas dirigiriam nossas ações. Que materiais, ferramentas e procedimentos adotaríamos para materializar as etapas e respectivos conceitos do trajeto proposto pela metodologia? Como poderíamos sugerir que os estudantes se apropriassem deles? Como se daria de fato sua atuação nas leituras, diálogos e práticas individuais e em grupo; ao longo da jornada de (re)conhecimento de seus processos criativos e de sua autoria nas produções em palavra e da imagem, proposta pela metodologia? Tais questões apontavam precisamente para a adoção de um costumeiro recurso utilizado por diversas metodologias de investigação dos processos criativos: o caderno de processos ou caderno de rascunhos. Mas seria imperioso, claro, pensar cuidadosamente nos meios que pudessem materializá-lo de forma a atender os requisitos teórico-práticos e o formato analógico-digital exigidos pela modalidade à distância das aulas.

Nasce, assim, um caderno cuja estrutura modular daria conta da característica de “trajeto em etapas” anteriormente definida para a metodologia, sendo cada capítulo atribuído a uma fase da jornada que, por sua vez, se vincula a cada um dos dedos e à palma da mão: I - IMPULSO CRIATIVO: Reflexões sobre o eu que cria; M - MOVIMENTO CRIATIVO: Encontros com fluxos criativos; P - PRESENÇA E POTÊNCIA CRIATIVAS: O direito a sentir e a imaginar; E - EXPERIMENTAÇÃO CRIATIVA:

Acertos, erros e acasos; T - TRADUÇÕES: O olhar intersemiótica; O - OUSADIA: Os outros no processo criativo.

Um diário de processos criativos dividido em capítulos, admitimos, não é exatamente uma novidade. Mas foi partir de uma série de escolhas conceituais e formais, orientadas pela metáfora síntese das “mãos como oráculo criativo do corpo” que o caderno Í.M.P.E.T.O. aos poucos se configurou como uma ferramenta didática inédita e potente.



FIGURA 3 E 4. Print screen de páginas do caderno Í.M.P.E.T.O. A primeira ilustra o enunciado geral do material e a segunda, preenchida pela aluna Rosa Paiva, exemplifica como foram transpostas as atividades analógicas para o meio digital.

O desenvolvimento do caderno partiu da premissa de que seria indispensável que as referências bibliográficas nele contidas equilibrassem produções textuais e visuais, no intuito de contemplar o perfil híbrido da turma, composta por autores nos âmbitos da palavra escrita e das visualidades. Note-se que tal escolha contempla

também o trânsito intersemiótico palavra-imagem, um dos temas centrais da disciplina Pensamento Criativo, bem como justificativa da existência de um núcleo comum de disciplinas para ambos os cursos - Escrita Criativa e Fotografia e Outras Visualidades Contemporâneas - do Programa em Processos Criativos.

O caderno constitui-se, assim, por uma sucessão de referências disparadoras de naturezas teórica e estética, seguida por exercícios autoinstrucionais a serem feitos pelos participantes tanto durante os momentos-aula, divididos entre atividades expositivas, dialógicas e práticas, quanto posteriormente no intervalo entre uma e outra semana de aula. Dessa maneira, a metodologia intercalava a proposição de reflexões e produções individuais e coletivas.

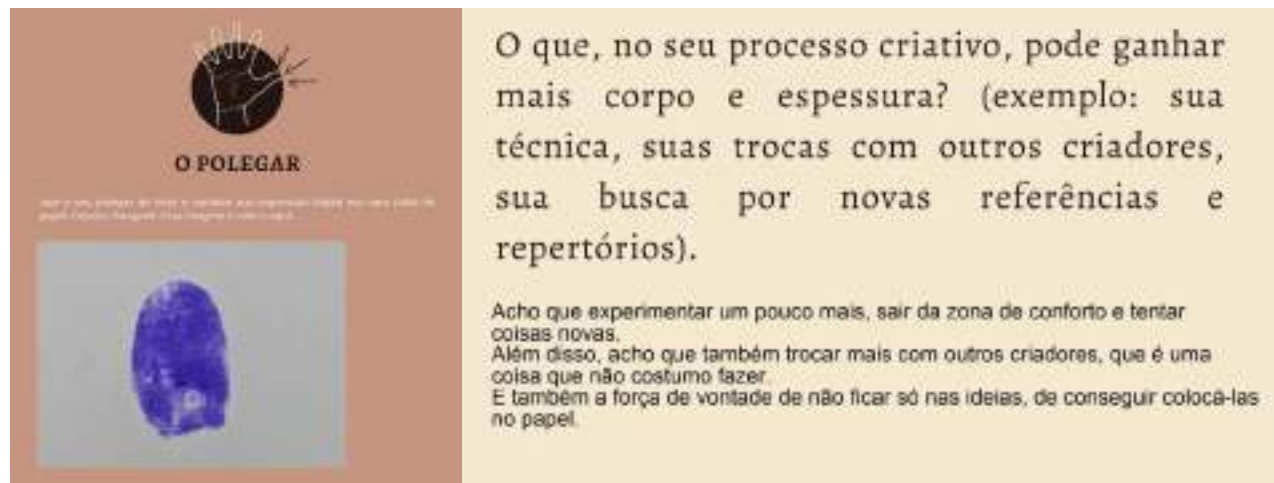


FIGURA 5 E 6. Print screen das páginas do caderno Í.M.P.E.T.O preenchidas pela aluna Graziela Ramos. A primeira demonstra a transposição de atividade de proposição tátil para o meio digital e a segunda mostra a possibilidade de preenchimento de uma diário de criação, a partir de uma das muitas questões disparadoras elaboradas especialmente para a metodologia.

Faltava-nos, finalmente, a conclusão sobre a maneira mais apropriada de promover a transposição analógico-digital do material, que se deu em dois de seus aspectos principais. Primeiro, na proposta de algumas atividades que literalmente convidavam o participante “a colocar a mão na massa” e, segundo, no próprio formato do arquivo

do caderno, um PDF editável, que viabilizava que algumas respostas aos enunciados dos exercícios fossem digitadas, ao mesmo tempo em que propunha que outras páginas fossem impressas para serem preenchidas manualmente.

Finalmente, na altura de conclusão do percurso da disciplina, os estudantes deveriam digitalizar as atividades feitas no suporte impresso, compilando-as aos demais módulos digitais do caderno para envio de um arquivo PDF para a apreciação das professoras.

Conclusão

Com essas características tão peculiares, o caderno Í.M.P.E.T.O. torna-se, portanto, um material essencialmente híbrido nos seus mais variados aspectos, como a própria realidade que se instaurou nos contextos de estudos, trabalhos e produções criativas que se vive no mundo pós-pandemia. O caderno é, por conseguinte, também sinérgico à estrutura curricular do curso ao favorecer, por meio de diversos recursos e práticas metodológicos, o trânsito intersemiótico entre a palavra e imagem no âmbito da produção autoral.

Vale destacar, para fins de conclusão deste artigo, alguns dentre os muitos atributos de hibridismo da metodologia e do caderno de rascunhos Í.M.P.E.T.O, que trazem algumas das respostas possíveis à pergunta que motiva a sua escrita: o que se constrói nesse saber viver juntos?

Primeiramente fato de a jornada ser empreendida concomitantemente pelos participantes da metodologia. Isso permite que ela seja na mesma medida individual, pois intenciona proporcionar um mergulho nos modos de pensar e criar inerentes a cada aluno; e também coletiva, já que propõe a um grupo, ou comunidade criativa, que atravesse cada etapa do percurso sob a orientação de um mesmo material, em momentos-aula conjuntos e com um prazo comum a todos. Dessa característica emergem partilhas espontâneas nos momentos dialógicos das aulas, nos quais os participantes se sentem pertencentes, acolhidos, motivados e a trocarem entre si as

dúvidas, dificuldades e ganhos proporcionados por cada etapa do processo, o que vem a amenizar um dos maiores desconfortos relatados por professores e alunos em contextos remotos síncronos: a falta de interesse, de engajamento e de presença ativa nas dos estudantes nas aulas.

Assim, além do ganho de conhecimento, profundidade e intimidade com seus próprios processos criativos, cada aluno pode, ao se inteirar da intimidade criativa dos colegas, se identificar com alguns traços de outras personalidades autorais variadas que validam seus próprios, o que difere do distanciamento que muitas vezes pode ocorrer quando se estuda os vestígios e rascunhos de criação de um autor a quem se idealiza como “superior”, por seu renome e admiração conquistada por sua obra. Por fim, e principalmente, é possível que o estudante encontre em trajetórias distintas da sua, novos modos de empreender uma jornada criativa que o inspirem a repensar, modificar ou ampliar seus próprios métodos, com ganhos definitivos para a sua personalidade criativa, como atestam os próprios alunos da duas turmas às quais a metodologia Í.M.P.E.T.O. já foi aplicada.

Referências

- GULLAR, Ferreira. *Relâmpagos: dizer o ver*. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.
- SALLES, Cecília Almeida. *Redes de criação: construção da obra de arte*. Vinhedos: Horizonte, 2006.
- SALLES, Cecília Almeida. *Processos de Criação em Grupo: diálogos*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2017.

O barril de amontillado em HQ: um diálogo possível entre Poe e as mídias contemporâneas

The barrel of amontillado in HQ: a possible dialogue between Poe and contemporary media

*Telma Elita Juliano Valente*¹

Trata-se da análise da tradução intersemiótica do conto *The cask of the amontillado* (POE, 1843) para a linguagem de quadrinhos no livro *Poe, em preto e branco* (FTD). Para isso, aplicaremos o conceito de Tradução Intersemiótica (JAKOBSON, 1969) acrescido da complementação de Plaza (2003). Almeja-se demonstrar a intersecção entre um autor do século XIX, relegado ao ostracismo no seu tempo, com as mídias da contemporaneidade num processo de atualização e ressignificação de uma de suas obras.

Palavras-chave: Análise, Conto, Poe, tradução, quadrinhos

¹ Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

This is the analysis of the intersemiotic translation of the short story *The cask of the amontillado* (POE, 1843) into the language of comics in the book *Poe, in black and white* (FTD). For this, we will apply the concept of Intersemiotic Translation (JAKOBSON, 1969) plus the complementation of Plaza (2003). The aim is to demonstrate the intersection between a 19th century author, relegated to ostracism in his time, with contemporary media in a process of updating and re-signification of one of his works

Keywords: Analysis, Tale, Poe, translation, comics

Introdução

Este trabalho consiste na análise da tradução intersemiótica do conto *The cask of the amontillado* (*O barril de amontillado*), 1843 – extraído do livro *Ficção completa, poesia & ensaios*. POE, Edgar, 1ª ed., RJ, Companhia Aguilar Editora, 1965 com tradução de Oscar Mendes e Milton Amado – para a linguagem de quadrinhos. Convém esclarecer, que dentre as traduções dos contos de Poe para quadrinhos, nossa escolha recaiu sobre o livro em quadrinhos *Poe em preto & branco*, Editora FTD, 2015, adaptação e ilustrações de Xavier Besse (na edição espanhola e brasileira) com tradução de Luiz Antônio Farah de Aguiar.

Inicialmente, apresentamos brevemente a biografia do poeta-contista-crítico oitocentista, particularmente fatos que sinalizam as razões da rejeição de Poe pelo mercado editorial. Neste sentido, destacamos o papel de Griswold, desafeto de Poe, no ostracismo a que a obra do autor foi relegada não fosse descoberta, inusitadamente, por Baudelaire.

Ressaltamos, em seguida, o caráter longo da obra de Poe no imaginário popular, consagrado como autor pioneiro em usar medo, loucura, culpa e histeria como forma de identificação. Esclarecemos que a sustentação e perpetuação da obra de Poe deve-se às muitas traduções da mesma para diversas expressões artísticas, tais como, contemporaneamente, a linguagem de quadrinhos.

Demonstramos, por fim, como foi engendrada a tradução intersemiótica do conto citado acima para HQ, a partir da seleção de duas imagens, tendo como referencial teórico a Semiótica de Peirce, o conceito de Tradução Intersemiótica (JAKOBSON, 1969), acrescido da complementação de Plaza (2008). Dessa forma, apresentamos a atualização e ressignificação da obra do autor para os dias atuais.

Resta dizer, que este estudo faz parte da pesquisa *Tradução intersemiótica – De Poe, Peirce e quadrinhos: um diálogo possível*, que realizamos no Estágio Pós-doutoral e

apresentamos ao Programa de Comunicação e Territorialidades, da Universidade Federal do Espírito Santo, em 2021.

Um Poe chamado Edgar

Edgar Allan Poe nasceu em 19 de janeiro de 1809, em Boston, Massachusetts (EUA), mas residiu em várias cidades ao longo de sua vida como Richmond, Baltimore, Nova Iorque e Filadélfia, sem contar o período em que morou na Inglaterra. Era o filho do meio de uma família escocês-irlandesa de atores pobres e ambulantes: Elizabeth e David Poe (REZENDE, 2006). Seu pai biológico desapareceu quando ele tinha apenas 18 meses. Aos três anos, perdeu a mãe, vítima de tuberculose (BARBOSA et al. 2017). A partir daí uma sequência de perdas de entes queridos acompanharia a trajetória de Poe na vida e nas obras.

Ele foi adotado por uma família de prósperos comerciantes de Richmond, John e Frances Allan, vindo daí o seu outro sobrenome. Note-se que ele nasceu 33 anos após a Independência Americana. Sobre este aspecto, Pereira (2016) esclarece que os editores americanos preferiam reimprimir os autores ingleses consagrados do que apostar em possíveis jovens talentos nacionais.

Em função dos negócios, a família Allan mudou-se para a Escócia e logo depois para a Inglaterra, onde Poe viveu dos seis aos onze anos e iniciou os seus estudos. Britto (2019) considera que este período passado na Inglaterra contribuiu, de certa maneira, para a construção do estilo literário de Poe posteriormente. Creditamos a essa vivência as marcas do gótico e da literatura fantástica na obra de Poe.

Ele escreveu seus primeiros textos na sua adolescência, por volta dos quatorze anos. Mas transitou por diversas experiências antes de se dedicar exclusivamente à literatura. Frequentou por um ano a recém-criada Universidade de Virgínia, em 1826. Entrou para a Academia de West Point, em 1830, com o apoio do pai, mas não permaneceu muito tempo nessa instituição. Seguiu, então, para Baltimore, onde foi residir com a avó paterna, Elizabeth Poe, sua tia Maria Poe Clemm e sua prima

Virgínia. Nessa cidade Poe tentou viver das publicações de seus poemas em jornais e revistas, tornando-se, assim, o primeiro escritor americano a tentar sobreviver unicamente de sua produção literária (POE, 2018).

O escritor conseguiu trabalho como redator numa das principais revistas da época, *Southern Literary Messenger*, onde passou a escrever crítica literária. Nesse veículo, Poe também teve a oportunidade de publicar alguns de seus poemas e textos críticos, além de ter sido assistente do editor. Este fato fez com que seu trabalho ultrapassasse as fronteiras dos EUA. Um periódico desta importância era levado de navio para a França, justamente num dos que Poe já havia publicado muitos dos seus trabalhos.

Nos anos seguintes, 1847 a 1849, em meio à publicação de ensaios e outros escritos, Poe alcançou certa notoriedade e passou a ser reconhecido como escritor. Na verdade, o período de 1832-1842 pode ser visto como um momento de ascensão gradual de Poe no mercado editorial.

A sequência de conquistas do autor foi interrompida com a morte de Virgínia, sua prima e esposa. Esta perda o desestruturou emocionalmente de forma irremediável. No dia 3 de outubro de 1849, Poe foi encontrado totalmente alterado, com roupas de outra pessoa, em Richmond. Estava em péssimas condições de saúde e delirando até que veio a falecer. A causa de sua morte permanece um mistério até os dias atuais.

Essas especulações foram alimentadas por uma imagem extremamente negativa que foi difundida a respeito da vida de Poe. Alguns autores, como Quinn (1998) apontam para o fato de que Poe teve sua índole totalmente manchada por Griswold, escritor duramente criticado pelo autor e, ironicamente, o guardião da obra do mesmo, encarregado desta tarefa pelo próprio Poe por razões desconhecidas.

A difamação da figura do escritor instituída por Griswold colocou a obra poética, os contos e ensaios do autor no ostracismo por anos. A recuperação da criação literária

do autor ficou a cargo dos grandes poetas franceses, especialmente de Baudelaire, que teve um contato inusitado com a obra de Poe.

Em resumo, apesar de ter realizado uma produção poética e contística considerável – como os poemas *Tamerlane* (1827), *Al aaraafat*, *Tamerlane and the minor poems* (1829), *The Raven* (1845); os contos *Ligéia* (1838), *A queda da casa de Usher* (1839), *O gato preto* (1843) poucos textos chegaram à posteridade. Tampouco, Poe alcançou o reconhecimento dos seus contemporâneos. Ele passaria como uma figura inexpressiva pela história da literatura americana se sua contribuição ao desenvolvimento de uma poética e teoria estética inovadoras não tivesse sido compreendida por três grandes poetas franceses: Baudelaire, Mallarmè e Valéry.

Poe e suas traduções

Transcorridos 213 anos do seu nascimento, Poe ainda reside nos corações e mentes de milhares de pessoas ao redor do mundo, haja vista sua fortuna crítica², ou as diversas traduções dos seus contos para outras linguagens.

Poe resiste às renovações do ideário artístico-cultural ocorridas desde o século XIX e persiste como um grande mistério. Por que ele exerce tanta atração sobre as pessoas?

“(…) Sua narrativa não envelheceu, as histórias possuem a capacidade de se transmutarem para outras mídias, abrindo o leque de possibilidades e adaptações. Poe dominava a arte do mistério, pioneiro em usar medo, loucura, culpa e histeria como forma de identificação (...). Sua construção cuidadosa é como um espelho para nossos próprios medos e somos atraídos por essa atmosfera lúgubre, principalmente porque o autor lida com a morte o tempo todo e nos mexe e remexe com as probabilidades de não haver nada além do fim (...)”³

2 Fortuna crítica: estudos de natureza acadêmica voltados a uma obra ou autor específico. Dicionário de termos literários. Disponível em: <<https://edtl.fcsh.unl.pt/prefacio/>>. Acesso em junho de 2020.

3 <https://blog.poemese.com/por-que-a-cultura-pop-ama-edgar-allan-poe/>. Acesso em junho de 2020.

A lógica da sustentação e perpetuação da obra de Poe apontada acima, corporifica-se nas traduções das suas narrativas para outras linguagens e mídias tais como o cinema, particularmente nos anos 60, os quadrinhos, bem como para linguagens da contemporaneidade, que atualizam os contos de Poe para as séries, games entre outras expressões artísticas. A fim de compreendermos como isso foi engendrado, apresentaremos uma análise do conto *O barril de amontillado* (*The cask of the amontillado*, 1843) traduzido para a linguagem de quadrinhos e presente no livro *Poe em preto e branco* (FTD, 2015),

Este conto, narrado em primeira pessoa, tem como mote uma história de vingança fria e calculista de Montessor sobre Fortunato, ao longo de cinco compactas páginas, que não esclarecem os motivos ou antecedentes do ódio desse pelo desafortunado amigo. Tem como fio condutor a promessa do barril de um vinho raro (*amontillado*).

Adotamos como referencial teórico de análise a Semiótica de Peirce. Esta trata-se de como nós interpretamos e reconhecemos o mundo que está à nossa volta. “É a Semiótica geral que trata não apenas da verdade, mas também das condições gerais dos signos” (SANTAELLA, 1983, p.9), conceito considerado como uma entidade triádica. Ou seja, esta ciência investiga o signo (alguma coisa, qualquer coisa) que representa (substitui, está no lugar de) uma outra coisa (seu objeto, aquele que está na realidade) para alguém (interpretante, efeito criado na mente do intérprete) (SANTAELLA, 1983).

A investigação do signo num sistema de representação qualquer, no entanto, pressupõe o conhecimento de outros conceitos fundamentais: as categorias fenomenológicas e as tricotomias peirceanas.

Sobre as categorias podemos dizer que são os modos como os fenômenos afetam uma mente, ou seja, uma consciência qualquer (SANTAELLA, 1983). Quanto às tricotomias, estas referem-se aos tipos de signos que derivam das relações do

representâmen com as outras partes constituintes do signo. Nossa abordagem adotará a segunda tricotomia, que trata da relação do signo com seu objeto dinâmico (aquele que ele representa, substitui). Nesta relação a tradução do conto para a linguagem de quadrinhos (texto de chegada) será considerado o signo. O conto de Poe (texto-fonte) será considerado o objeto dinâmico.

Além desses conceitos, trataremos o quadrinho como uma tradução intersemiótica do conto, ou seja, transmutação, que consiste na interpretação dos signos verbais por meio de signos não verbais (JAKOBSON, 2007).

Adicionalmente, temos a complementação conceitual dada por Plaza:

O autor define, inspirado na tricotomia da relação entre representâmen e objeto, as possibilidades de tradução: icônica, indicial e simbólica. A icônica – ou transcrição – se baseia na similaridade de estrutura, produzindo significados sob a forma de qualidades e de aparências, aumentando a taxa de informação estética. A indicial – ou transposição – se funda no contato entre original e tradução em um sentido de continuidade, por uma mudança do meio, numa relação de causa e efeito. Já a simbólica – ou transcodificação – opera de forma convencional.

(PLAZA *apud* ABDA; BRAIDA; PONTE, 2009, p. 2201).

Análise semiótica

Iniciaremos a análise do conto *The castle of the amontillado* (*O barril de amontillado*) com atenção aos seguintes pontos:

- A)** Concordância com algumas das características construtivas de Poe: brevidade e intensidade; unidade de efeito, relevância da espacialidade;
- B)** Apropriação de elementos que remontam às características estéticas enunciadas na literatura gótica e sua aplicação na construção da narrativa;
- C)** Articulação entre imagem e texto, a fim de estabelecer relações de redundância, informatividade ou complementaridade (SOUZA, 2017);

D) Dimensão semiótica (atuação como signo) de alguns elementos da linguagem quadrinhística, tais como: quadro, requadro, hiper requadro, letreiramento, onomatopeia, incrustação, recordatório, balão

Primeiramente faremos uma análise panorâmica (estrutural e literária) antes da análise semiótica propriamente dita. Por fim, apoiados em Plaza (2003), classificaremos a tradução intersemiótica em icônica, indicial ou convencional simbólica.

Análise panorâmica

Convém apresentar, antes de tudo, a definição de McCloud (1995) sobre história em quadrinhos: “Imagens pictóricas e outras justapostas em sequência deliberada destinadas a transmitir informações e/ou a produzir uma resposta no espectador” (MCCLOUD, 1995, p.9). No entanto, esta é apenas uma das muitas definições para o termo.

Outro esclarecimento que se faz necessário é quanto ao tipo de adaptação que foi adotada no livro em quadrinhos em questão. De acordo com Alves, Anchieta e Frasão (*apud* NASCIMENTO, 2014, p.249), “trata-se de uma adaptação global, pois abrange o texto-fonte como um todo, reformulando-o de acordo com fatores externos a ele e operando mudanças profundas em seu conjunto.”

Dentre as traduções dos contos de Poe para quadrinhos existentes, nossa escolha recaiu sobre o livro em quadrinhos *Poe em preto & branco* – Editora FTD, segunda edição (2015). A adaptação e ilustrações ficaram a cargo de Xavier Besse (na edição espanhola e brasileira). A tradução é de Luiz Antônio Farah de Aguiar.

Essa história em quadrinhos possui 27 páginas ou pranchas – conjunto de quadros “cheios” agrupados numa página (GROENSTEEN, 2015, p. 41), cuja leitura foi feita de acordo com o padrão ocidental, ou seja, de cima para baixo e da esquerda para a direita. Além disso, há também:

- ▶ 124 requadros: são, ao mesmo tempo, traços e medidas do espaço habitado pelas imagens (GROENSTEEN, 2015), ou molduras dos quadrinhos;
- ▶ 120 balões: formas principais de utilizar o texto para as falas dos personagens, geralmente ovais e com uma extensão (chamada “rabicho”) (PONZIO, 2009);
- ▶ 10 recordatórios: caixas de texto, geralmente retangulares, que ajudam a contar a história. Podem ser escritos em terceira pessoa, como uma narração impessoal, ou em primeira pessoa (PONZIO, 2017);
- ▶ 10 onomatopeias: são um tipo de texto que, como na literatura, indicam um barulho, ruído ou qualquer tipo diferente de fala (PONZIO, 2017);
- 5 incrustações: requadros que acolhem um ou outro (s) quadro (s) dentro de si (GROENSTEEN, 2015).

Resta dizer, que essa história possui duas partes: A (parte exterior), B (parte interior). Nossa análise recaiu sobre 2 imagens; 1 da parte exterior e 1 da parte interior

FIGURA 1


Parte A (exterior)

Página 1 (corresponde à página 37 no livro)

Esta página é composta por quatro quadrinhos. Os dois maiores estão no sentido horizontal e os menores dispostos verticalmente. As cores presentes são o preto e o branco, padrão adotado nesta publicação. Esta escolha cromática condiz com uma utilização icônica, pois guarda semelhança com a atmosfera sombria, que é descrita no conto de Poe (texto-fonte).

O primeiro quadrinho, em formato horizontal, não apresenta o fechamento do requadro na parte superior e seu conteúdo quase se confunde com a margem superior da página. Souza (2017, p.83) esclarece-nos a respeito das seis funções do requadro, a partir do pensamento de Groensteen (2015): “fechamento, separação, ritmo, estrutura, expressão e de indicador de leitura. Essas funções exercem influência, tanto sobre os conteúdos do quadro, quanto sobre a percepção do leitor.”



 FIGURA 1. Início: *The castle of the amontillado*. Fonte: Livro *Poe em preto & branco* (acervo da autora)

Pensamos, então, que esta lacuna no fechamento, juntamente com o tipo de plano escolhido para compor o quadrinho, contribuem para a sensação do leitor de estar a bordo de uma gôndola, navegando entre os canais de Veneza, assim como veremos acontecer, a seguir, com o personagem.

Temos ainda, que o primeiro quadrinho foi configurado como um plano geral – plano também usado na linguagem cinematográfica – para apresentar e localizar o leitor/espectador quanto à dimensão espaço-temporal. Vemos, então, que a narrativa ocorrerá na Itália, especificamente, em Veneza, já que há alguns índices desta localização, tais como o perfil de uma imagem de uma gôndola (no plano principal) e a Basílica de Santa Maria della Salute (ao fundo). Com isso, temos que a imagem exerce fortemente seu papel narrativo, já que não há informação verbal e a leitura fica inteiramente a cargo do repertório do leitor.

Esta primazia da imagem também é observada nos outros quadrinhos, que se alternam entre primeiro plano (quadrinho número dois), usado para mostrar detalhes importantes para a narrativa; plano total (quadrinho número três), que mostra a personagem de corpo inteiro envolta em seu ambiente imediato; *close* (quadrinho número quatro), usado para destacar a expressão facial do personagem⁴.

A escolha da quantidade de quadrinhos, bem como do seu formato – retangular longo ou curto – são índices da passagem do tempo. Ou seja, quanto maior o número de quadrinhos e mais longos os retângulos, mais tempo se passou (SOUZA, 2017).

Da mesma forma, temos que a opção por um tipo específico de plano relaciona-se com a distância a partir da qual visualizamos a ação, mas também ao ritmo da história. Com isso, temos que a ação é apresentada de uma forma dinâmica nesta página. Vejamos: a história se iniciou com um plano geral circunscrito num

.....
⁴ As informações sobre os tipos de planos utilizados nesta história foram baseadas no Guia Essencial de Narrativa Gráfica para Quadrinhos. In: <<https://artedosquadrinhos.com.br/wp-content/uploads/2019/05/Guia-Narrativa-Gr%C3%A1fica-AdQ.pdf>> Acesso em junho 2021.

retângulo longo, que denota uma duração mais prolongada de tempo (o intervalo suficiente para capturar a atenção do leitor). Esse evoluiu para um primeiro plano – num corte rápido – que antecipou parte da ação que introduziu o primeiro personagem (apresentado em um plano total, posteriormente). Finalmente, destacou-se a importância deste num *close*.

Somente no último quadrinho (número quatro) temos o aparecimento de elementos textuais. Estes referem-se, no texto-fonte, à primeira frase do conto. Devemos ressaltar, ainda, que o texto a que nos referimos é um recordatório, que ajuda a contar a história. Neste caso, este recurso apresenta o pensamento da personagem em tempo real, já que a narração foi feita na primeira pessoa do singular.

A conclusão a que chegamos nesta página, tendo em vista o texto-fonte, é que o caminho adotado pelo adaptador e ilustrador, Xavier Besse, foi o de situar o leitor, de imediato, quanto à dimensão espaço-temporal através dos índices de localização geográfica (gôndolas e basílica) e de época (roupa e acessórios, como o chapéu, que aludem a um estilo usado no século XVII). Ainda, o uso de uma máscara pela personagem em *close* aponta para uma festa muito tradicional daquela localidade: o Carnaval, constituindo-se em mais um índice na narrativa.

Verificamos que a primeira página analisada possui um *layout* simples, o que contribuiu para a fluidez da leitura, formada apenas por um quadrinho de natureza mista (apresenta imagem e texto), caso do quadrinho número quatro.

Em contrapartida, temos que, Poe estruturou o início desta história em torno dos aspectos psicológicos da trama. Ele nos fez saber, primeiramente, dos sentimentos raivosos do personagem sem explicações sobre os motivos dessa raiva. O autor se ocupou em tecer os fios que levariam a uma vingança calculista ao final dessa narrativa. Apenas no fim da primeira página é que ele nos informa que a história se passa no “supremo delírio carnavalesco” (POE, 1965, p.365).

Podemos concluir ainda, que essa tradução intersemiótica se inicia de acordo com os princípios construtivos de Poe, tais como a brevidade e intensidade, a unidade de efeito e a relevância da espacialidade. A estrutura concisa da trama pode ser verificada na pequena quantidade de quadrinhos desenhados e no dinamismo dado pelos tipos de planos e cortes utilizados. Já a unidade de efeito é sinalizada pelas informações textuais, que evidenciam o protagonismo da vingança na narrativa. Por fim, a relevância da espacialidade foi ancorada aos índices citados anteriormente, **FIGURA 2**

Parte B (interior)

Na página 8 (corresponde à página 44 do livro) há quatro quadrinhos – três na posição vertical, estreitos e alongados – e um na horizontal; numa composição com três balões de diálogo. O primeiro quadrinho destaca as linhas sinuosas dos túneis no interior das catacumbas. Apresenta, em primeiro plano, parte da perna e o pé de Fortunato, numa proporção que ocupa toda a altura do quadro. No plano de fundo vemos Montessor de costas, numa escala reduzida, avançando rumo ao amontillado.

No segundo quadrinho temos um plano total, que repete a escadaria que já foi apresentada na página 7, mas desta vez com Fortunato no alto da escada, iniciando sua trajetória descendente para o fundo escuro do palácio, e Montessor no sopé da adega.

O terceiro quadrinho apresenta-nos um *close* dos dois personagens, Fortunato e Montessor, que está à frente desse. Ambos olham para o leitor, que consegue notar a expressão mal intencionada na face de Montessor. Apenas ele (leitor) pode ver o rosto e as intenções do anfitrião.

O quarto quadrinho está na posição horizontal, que apresenta um plano geral das catacumbas, onde vemos um grande salão com muitas galerias ao fundo, um piso com objetos que não conseguimos identificar e vários tonéis de vinho recostados em uma parede.



FIGURA 2. Catacumbas. Fonte: Livro Poe em preto & branco (acervo da autora).



Esta página quase não tem balões e conseqüentemente diálogos. Deynea Souza (2017, p. 83) comenta que Cirne (2000) “considera que a narrativa gráfica se alimenta de sucessivos cortes gráficos, por isso ele afirma que a leitura dos quadrinhos independe dos balões”. Pensamos que esta página tem uma plasticidade – na forma de suas linhas, texturas, iluminação – que cria uma atmosfera de suspense. O ambiente apresentado é sombrio e parece ideal para concretizar uma vingança, embora não saibamos, ainda, como ela se dará.

Pensamos que nesta página o texto é dispensável, pois conseguimos compreender o seu conteúdo sem o apoio do verbal. O ilustrador reproduziu muito fielmente a descrição que Poe faz dessa parte do cenário neste ponto da narrativa. Este fato aponta para uma utilização icônica da imagem, ou seja, esta representa a construção imagética pensada por Poe estabelecendo uma relação de semelhança com a mesma (tradução icônica de Pkaza)

É preciso ressaltar que, a partir deste momento da narrativa, são evidenciados alguns elementos oriundos da literatura gótica utilizados por Poe para compor suas histórias. Estamos falando do espaço em que se passa a narrativa: as catacumbas da família Montessor. Além disso, a representação do seu interior através de linhas sinuosas, túneis estreitos, teto gotejante de salitre, chão povoado por restos de ossadas intensifica o clima de suspense e potencializa a vingança arquitetada por Montessor.

Conclusão

Apresentamos a análise da tradução intersemiótica do conto *The cask of the amontillado* (*O barril de amontillado*), 1843, de Edgar Allan Poe – texto fonte – para a linguagem de quadrinhos – texto de chegada – presente no livro *Poe em preto e branco* (FTD, 2015). Demonstramos a intersecção entre esse autor do século XIX, que foi relegado ao ostracismo em seu tempo, com as mídias contemporâneas, particularmente os quadrinhos. Para isso, adotamos como referencial teórico a Semiótica de Peirce, o conceito de Tradução Intersemiótica (JAKOBSON, 1969)

acrescido da complementação de Plaza (2003). Com isso, selecionamos duas imagens (figuras 1 e 2) do referido conto em HQ nas quais identificamos elementos da teoria estética e dos princípios construtivos de Poe, tais como a brevidade e intensidade, a unidade de efeito e a relevância da espacialidade. Sendo assim, temos que a estrutura concisa da trama pode ser verificada na pequena quantidade de quadrinhos desenhados e no dinamismo dado pelos tipos de planos e cortes utilizados. A unidade de efeito é sinalizada pelas informações textuais, que evidenciam o protagonismo da vingança na narrativa  **FIGURA 1**. Já a relevância da espacialidade foi ancorada aos índices na referida imagem, bem como à atmosfera sombria, lúgubre, notadamente icônica, da segunda imagem  **FIGURA 2**. Dessa forma, apresentamos como uma obra de Poe foi atualizada e ressignificada para os dias atuais.

Referências

- ABDA, Gisela, BRAIDA, Frederico, PONTE, Raquel. Os sistemas híbridos do Design: despertando os sentidos. In: *5º Congresso Internacional de Pesquisa em Design, 2009*, Bauru-SP, Anais, Bauru-Sp, 2009, p.2197-2204;
- BARBOSA, Joelma Mendes Soares et al. A literatura fantástica em *O gato preto*, de Edgar Allan Poe: uma análise segundo Todorov. *Revista Asas do Curso de Graduação em Letras e do Programa em Comunicação, Linguagens e Cultura – Universidade da Amazônia*, v.14, n.2, dez. 2017;
- BRITO, Rafael Ângelo de Oliveira. *A angústia e o objeto a na obra de Edgar Allan Poe*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia, da Faculdade de Psicologia, da Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2019;
- CROESTEEN, Thierry. *O sistema dos quadrinhos*. RJ, Marsupial, 2015.
- JAKOBSON, R. *Linguística e Comunicação*. 2.ed. São Paulo: Cultrix, 1969
- McCLOUD, Scott. *Desvendando os quadrinhos*. SP, Makron Books, 1995.
- NASCIMENTO, Gabriela Cristina Teixeira Netto do. Clássicos da literatura em quadrinhos: uma análise do ponto de vista da tradução intersemiótica. *Cultura & Tradução*. João Pessoa, v. 3, n. 1, 2014 (247-259).
- PEREIRA, Maria da Luz. *O gótico de Edgar Allan Poe no cinema*. Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras, da Universidade Presbiteriana Mackenzie, SP, 2016.

- POE, Edgar. *O corvo e outros contos*. SP, Pandorga, 2018.
- PONZIO, Pedro. Guia essencial de narrativa gráfica para quadrinhos. ADQ Arte dos Quadrinhos. In: < <https://artedosquadrinhos.com.br/wp-content/uploads/2019/05/Guia-Narrativa-Gr%C3%A1fica-AdQ.pdf> > Acesso em junho 2021.
- QUINN, Arthur Robson. *Edgar Allan Poe: a critical biography*, Jonhs Hopkins University Press, Baltimore, Maryland, 1998
- REZENDE, Maria Luiza Ferreira de. *Edgar Allan Poe: o estranho que escreveu sua vida em contos de terror*. Monografia de conclusão do curso de Letras do Instituto de Ciências Humanas e Sociais do Universitas, Itajubá-Minas Gerais, 2006.
- SANTAELLA, Lucia. *O que é Semiótica*. Ed. Brasiliense, SP, 1983.
- SOUZA, Deynea Fabíola Ferreira de. *O Corvo, de Edgar Allan Poe: interseção de linguagens entre tradução intersemiótica, adaptação e história em quadrinhos*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Letras e Comunicação da Universidade Federal do Pará, 2017.
- Dicionário de termos literários. Disponível em: <<https://edtl.fcsh.unl.pt/prefacio/>>. Acesso em junho de 2020.
- <https://blog.poemese.com/por-que-a-cultura-pop-ama-edgar-allan-poe/>. Acesso em junho de 2020.

Murilo Chevalier e o Babado Processual: um corpo/corpa em performance na rede

Murilo Chevalier and Babado Processual: a body in performance on the net

Wagner Miranda Dias¹

O artigo investiga aspectos do processo de criação do performer Murilo Chevalier. A reflexão é estruturada na observação de sua escrita performativa e na análise de seu perfil no Instagram no contexto pandêmico. Destaca-se a importância de trânsitos que incorporam, ao seu percurso criativo, processos de tradução interlinguagens e questões sobre heteronormatividade e censura dos corpos. A fundamentação teórica se dá em diálogo com Cecilia Almeida Salles, Edgar Morin, Josette Fèral e Jacó Glusberg, entre outros.

Palavras-chave: Processos de Criação; Artes do Corpo; Teoria Queer; Audiovisual, Comunicação.

The article investigates aspects of performer Murilo Chevalier's creative process. The reflection is structured in the observation of his performative writing and in the analysis of his profile on Instagram in the pandemic context. The importance of transits that incorporate, to their creative path, processes of interlanguage translation and questions about heteronormativity and censorship of bodies is highlighted. The theoretical foundation takes place in dialogue with Cecilia Almeida Salles, Edgar Morin, Josette Fèral and Jacó Glusberg, among others.

Keywords: Creation Processes; Body Arts; Queer Theory; Audiovisual, Communication.

1 Pontifícia Universidade Católica de São Paulo / PUC-SP

Introdução

I'm beautiful in my way 'cause God makes no mistakes
I'm on the right track, baby, I was born this way
Don't hide yourself in regret, just love yourself, and you're set
I'm on the right track, baby, I was born this way
(Lady Gaga)

As ligações entre vídeo e performance se dão, primeiramente, a partir do uso da câmera como meio de registrar e fixar a impermanência característica da performance. Essa interação também produzirá documentação sobre a ação performática. No entanto, a videoperformance, fazendo jus à tradição subversiva das duas linguagens, ao mesmo tempo que fixa, cria interferências e atravessa o seu caráter de arquivo, inaugurando outras noções do corpo e dos sentidos de presença.

Assim, ações, performances e happenings driblam seus aspectos intrinsecamente efêmeros e presenciais através do registro audiovisual. Constituem registros que, muitas vezes, serão afetados pelas particularidades próprias de cada meio. A questão comum às interações das artes do corpo com o audiovisual diz respeito às relações presenciais entre os artistas e o público. Teóricos como Glusberg (2013, p. 59), caracterizam a performance arte como uma interação que prevê “o contato direto entre o emissor e receptor sem a intermediação técnica de nenhum equipamento eletrônico moderno, exceto pela utilização de som ou de vídeo”, colocando essa experiência de proximidade como condição intrínseca da prática performática. Mas, o que os cruzamentos da performance com o audiovisual instalam é algo de outra ordem. Não se trata da destruição das tradições identificadoras das linguagens, mas de sua ressignificação, de seu deslocamento.

Outras e/ou novas possibilidades dadas pela entrada do audiovisual reestruturam pontos importantes da linguagem da performance relacionados aos modos de construção, manipulação e desconstrução dos nexos da presença. Esse aspecto é

pensado por Ferál ao refletir sobre as relações entre a arte, o real e a diversidade de interações mídia – tecnologias – performance:

A performance se propõe, com efeito, como modo de intervenção e de ação, sobre o real, um real que ela procura desconstruir por intermédio da obra de arte que ela produz. Por isso ela vai trabalhar em um duplo nível, procurando, de um lado, reproduzi-lo em função da subjetividade do performer e, de outro, desconstruí-lo, seja por meio do corpo – performance teatral – seja da imagem – imagem do real que projeta, constrói ou destrói a performance tecnológica. (FERÁL, 2015, p.137)

A videoperformance, então, assume os meios tecnológicos como formativos da imagem, sistema reconstrutor ou desconstrutor do “real”, que redimensiona as relações com o corpo, espaço, presença e as relações artista-espectador. Nos processos de criação de videoperformances, percebemos que a utilização de novos meios e tecnologias oferecem ao performer inúmeras possibilidades de criação, a diversificar os modos de interação com colaboradores envolvidos no trabalho e, especialmente, com o espectador, apontando novos modos de ver, estar, ser, existir do corpo.

Um corpo que já foi corpo, ainda é corpo também corpa

É nesse sentido que o videoperformer Murilo Chevalier atua. Todas as suas videoperformances habitam o espaço virtual da rede social Instagram² e se caracterizam fortemente pela profunda relação do performer com a música e pela temática queer. Chevalier tem sua formação baseada, inicialmente, no teatro, tendo se formado no Senac SP. Depois, cursou Artes do Corpo na PUC-SP. Em seu Instagram, Chevalier tem, atualmente, 3619 seguidores e, por diversas vezes, seu trabalho foi apropriado, memerizado e invadiu outras redes sociais e mídias.

.....
2 <https://www.instagram.com/murilochevalier/>

Esta análise de seus processos será feita com base no escrutínio de seu trabalho de conclusão de curso apresentado à Pós-graduação *Lato Sensu* em Práticas Artísticas Contemporâneas da Faculdade Armando Álvares Penteado, terminado em 2021, intitulado *Moço, eu só quero sentir* e na observação do Instagram do artista. O texto *Babado processual*, também de autoria do artista, será usado no item homônimo desse artigo.

As definições que Chevalier atribui, na introdução de seu TCC, à sua inquietação artística, revelam características que estruturarão o seu processo, como inacabamento e fluxo contínuo:

este ensaio surge fazendo jus à palavra em que se propõe acontecer, academicamente falando... como um ensaio, um experimento, algo inacabado, em processo, no esquema work in progress . é sobre um corpo que já foi corpo, ainda é corpo, porém, como desdobramento desse mesmo corpo, traz consigo também no corpo uma corpa.

Sobre o uso dos textos do TCC observa-se que há algum tempo não é novidade a ida de artistas para o mundo acadêmico o que, por vezes, pode suscitar proposições que levam a resultados hibridizados, com possibilidades de, por exemplo, escrever parte da pesquisa e criar uma ação artística ou obra de arte como complemento. Chevalier, elabora seu texto de TCC como “escrita performática”, também arquivo de criação em desenvolvimento contínuo, em que a linguagem acadêmica é subvertida, reinventada, reescrita e incorporada – um texto que, ao ser lido, aprofunda aspectos do corpo/corpa que se apresenta no Instagram.

O reconhecimento de que a obra se dá como processo sígnico em constante movimento e inacabamento é um ponto relevante na teoria crítica de processos de criação de Salles e, de acordo com esse entendimento, a pesquisadora (2011, p.165) pondera que “relativiza-se, assim, a noção de conclusão como uma forma única possível. Qualquer momento do processo é simultaneamente gerado e gerador”.

Dessa forma, pensar as videoperformances de Chevalier, considerando sua escrita performativa como arquivo e obra – índice processual -, torna possível acrescentar outras profundidades a olhares sobre seus trajetos de criação com o vídeo e na rede social. Esse trânsito acrescenta, ainda, uma camada de significado que se refere ao processo de tradução interlinguagens. Salles (2017, p.151), nessa perspectiva, teoriza que o pensamento da criação se dá em constante fluxo tradutório e que, ao entendermos esses trânsitos, compreendemos quais linguagens fazem parte dessa rede e que funções desempenham na estruturação da trama semiótica. Nesse contexto, é importante observar a partir de quais interações vai se formando a rede criativa de Chevalier. Além da escrita verbal, outra linguagem que se soma aos processos poéticos do artista é a música, elemento que ele considera fundamental:

este ensaio é sobre como a música audível em sua estrutura métrica entre graves, médios e agudos pode agir nos corpos(as) e trazer, no meu caso, como proponente deste babado, desde experiências sensoriais múltiplas a desejos estéticos a nível de pesquisa e ressignificação das referências (musicais) escolhidas como alicerce do trabalho. atrelo a esse pensamento a linguagem do vídeo e suas extremidades, que se somou de forma contundente à relação entre música que se escuta e música que se vê, através da música em formato de mídia física, pré-streaming, que me acompanha ao longo de mais de 20 anos como colecionador de CDs

Assim, a música é, junto ao corpo e às palavras, elemento constitutivo do pensamento de criação de Chevalier e uma das bases fomentadoras da elaboração de suas redes e de seus processos em videoperformance. Chevalier explicita que, à sua relação sensorial com a música, se soma outra que ele denomina de “física” – a que se dá com os CDs colecionados durante 20 anos. O CD é, não só repositório das músicas, mas objeto que guarda as memórias afetivas do artista. Outro aspecto que se evidencia é a preocupação do artista com a obsolescência dessa mídia. O artista compõe um subcapítulo em seu TCC sobre esses pontos intitulado *HOJE EM DIA NINGUÉM MAIS USA, MAS TODO MUNDO TEM*, do qual destacarei dois trechos. O primeiro se refere aos CDs, como encarnação de memória que se espalha do corpo à casa:

quando fui ver, estava lá. 10 mil compact discs habitando o corpo que ocupo. agora sonoro (lembra da proposta de imagem-funil colocada lá no começo?). o que fazer com tudo isso? são 10 mil corpos outros atrelados ao corpo sonoro que ocupo, se espalhando pela casa-corpo e esses mesmos corpos tentam se organizar na paz do lar com a ideia de convívio social que nos foi empurrada ao longo da história.

Para Jerusa Pires Ferreira (2014, p.82) “a memória, como sabemos, não é uma coisa despótica e que se guarda em si mesma e só no corpo”: Assim, os CDs vão para a videoperformance não só como tentativa de dar sobrevida a essa mídia, mas como objeto-memória, que dividirá o protagonismo da imagem com os personagens criados por Chevalier. Nesse sentido, em muitas experimentações, o artista usa um aparelho de reprodução que evidencia o CD e, também, as suas respectivas capas. O segundo aspecto se apresenta como uma espécie de constatação técnico-didática sobre o desaparecimento iminente do CD, como objeto em si, fechado em sua utilidade e fim.

mas, com o passar do tempo, as modernas novidades acabaram sendo superadas com velocidade espantosa. esses produtos deixaram de ser o formato preferido de muitas pessoas para armazenar arquivos digitais ou reproduzir músicas e filmes por conta do surgimento de novos suportes que cumprem a mesma função e são, na maioria das vezes, fisicamente bem menores, como os pen drives — sem contar a possibilidade de armazenar dados em nuvem, em que não é necessário portar uma mídia física.

No entanto, o fato do possível desaparecimento dessa mídia metaforiza a hipótese de desaparecimento do corpo/corpa do artista, suas memórias, ações e história. Evidentemente, o que se deslinda na tentativa de encarnação e reabilitação do objeto CD pelo corpo/corpa de Chevalier, frente à sua iminente e inevitável substituição como mídia, se refere à manutenção da memória do artista e também diz respeito a questões de invisibilização e desaparecimento dos corpos/corpas LGBTQIA+.

Um pensamento partitural coreográfico processual

A entrada desse aspecto no seu processo de criação é trazida por Chevalier na autoentrevista que forma o capítulo jurando-que-trabalha-com-videoperformance do seu TCC.

entrevistadore: antes de discorrermos sobre seu trabalho, por que corpa?

corpa: corpa nada mais é que a força da feminilidade ou travestilidade atribuída à palavra até então masculina fragilizada, chamada de corpo, e que lá atrás, no começo desse ensaio, um dia fui. você tem alguma amiga travesti? algum amigue trans? foi com elas que aprendi. não sou travesti, não sou trans e muito menos não binárie. mas atribuo o termo à minha corpa como forma de ser aliado a essas corpas. com autorização das mesmas, claro. entrevistadore: arrasou na problematização, kirida.

A temática queer é recorrente na videoperformance de Chevalier e se apresenta como afirmação de identidade e resistência. Ao se assumir como “corpa” além de se solidarizar com “corpas” trans e travestis, acrescenta, ao trabalho, mais essa camada poética e politiza radicalmente sua ação artística. O corpo *queer* politizado de Chevalier se manifesta em todas as suas experimentações. As fotoperformances, nas quais expõe seu corpo nu interagindo com o imaginário, os clichês e alguns ícones da cultura LGBTQIA+ são exemplares contundentes desse aspecto.

Segundo Preciado (2014, p. 26) “O sistema sexo/gênero é um sistema de escritura. O corpo é um texto socialmente construído, um arquivo orgânico da história da produção-reprodução sexual, na qual certos códigos se naturalizam, outros ficam elípticos e outros são sistematicamente eliminados ou riscados”. A arte de Chevalier é, nesse sentido, modo de resistir a eliminação ou apagamento. Desse modo, seu corpo/corpa se autoriza a, potencialmente, fundar outras ligações, com a arte e com o mundo – é uma ação capaz de promover encadeamentos bastante radicais, positivos, negativos e neutros, de ida e volta, em cima e em baixo constantes entre o indivíduo e o coletivo. Modos de resistência.

Essa postura de Chevalier pode ser vista como uma exploração das brechas (Morin, 2011) no que diz respeito à heteronormatividade e a censura dos corpos, flagrantemente das redes sociais digitais, que replicam as normatizações do mundo não digital. Algumas vezes, o artista teve videoperformances e fotoperformances bloqueadas no Instagram por denúncias anônimas. Por outro lado, o artista apresentou trabalhos, na plataforma, que viralizaram e se tornaram memes. Na sequência da autoentrevista, Chevalier relata outros pontos de seu trabalho:

corpa: agora sobre o trabalho. faço uns vídeo aí. experimental mesmo. fora da curva. bem esquisitínea. discutindo sexualidade. meio pop, meio industrial. ora falocêntrica, ora com força total contra o patriarcado branco falocêntrico das cacuras que estão no poder. bem sashey away.

entrevistadore: fale mais sobre essa relação.

corpa: então, gata, a tentativa é ressignificar também minhas referências, que nos vídeos se manifestam através da música. é como devolver estética e conceitualmente uma força que a própria música instaurou em mim, seja (sic) por qual tendência sonora escolho considerar. minha corpa se mantém aberta para a música até o presente momento. e o tal do ressignificar é trazer à luz songs até então “esquecidas” pelo público num modus operandi errante, me apoiando em algumas bóias como caminho e deixando espaço para a improvisação, atrelado ao *lipsync*, à dança, em relação direta com a câmera botando a corpa que ocupo pra jogo. jogo este que começa através dos CDs que coleciono há 20 anos.

É a partir do acionamento e apropriação desses elementos que Chevalier, imerso na complexidade de suas redes de criação, se entende como corpo-em-obra, em constante fluxo, em inacabamento. No capítulo de seu TCC, *INTRODUCING MURILO CHEVALIER*, o artista expõe como aspectos de continuidade e limites se dão em seu trabalho:

eu, corpo, sou ocupado por um corpo. prefiro não me identificar pelo meu nome de batismo porque a questão biográfica pode não ser um atrativo a você que lê estas linhas textuais. vamos seguir através da imagem de um funil. Começamos no macro para

chegarmos a uma ideia de micro, uma possível aptidão para criar gestos menores. que se enfiem no campo da percepção. gesto menor como micropolítica, um pensamento partitural coreográfico processual.

Dessa forma, a lógica de inacabamento, de *work in progress*, que se manifesta nas interações entre escrita, música, corpo/corpa, ressoa em suas experimentações com os vídeos. A partir do texto do artista, podemos estender esse entendimento processual, também, para os limites manifestados nos aspectos partituras e em escolhas que, necessariamente, serão feitas nos caminhos trilhados do macro ao micro e vice-versa para a elaboração das videoperformances. Se manifesta, também, o entendimento da natureza de seu processo de criação na rede social tal qual “gesto menor como micropolítica”. Desse modo, a capacidade de subversão dos sentidos individuais e comunicativos do Instagram são a base de sua ação política e sublinha sua diferença num ambiente criado para promover a pasteurização das identidades.

No início dos anos 2000, Giselle Beiguelman (2005, p.102) identificava que a internet possibilitaria a “construção de personalidades diversas corporificadas em entidades virtuais, como os avatares, que desintegram e multiplicam as identidades”. De lá para cá, as tecnologias digitais se desenvolveram exponencialmente. As redes sociais, as tecnologias e aparelhos digitais se sofisticaram e mudaram continuamente, oferecendo recursos de interação inimagináveis no início do século XXI.

Pandemia e o babado processual

Esses aspectos, junto com a crise pandêmica, ditarão reformulações nos caminhos dos processos de Chevalier. No texto, *Pandemia e o babado processual*, o artista faz um breve resumo de sua trajetória nesse sentido:

em 2016, pré-pandemia, cursando o segundo ano do curso de comunicação das artes do corpo na Puc, entendi que as redes sociais poderiam ser um canal na qual pudesse depositar ideias (posto, saio correndo, busco cuidar da saúde mental e volto depois). mas que ideias? São Paulo é uma cidade cheia de estímulos e a sensação de estar tomado

de muita informação desde sempre, desde que a rua me chamou sabe-se lá com qual propósito.

O trecho acima esclarece como a efervescência típica de uma metrópole como São Paulo, propiciou o surgimento de diálogos múltiplos para que os processos de criação de Chevalier se dessem. Para Morin (2011, p.35-36) “a dialógica cultural favorece o calor cultural que a favorece. A conjunção da pluralidade, do comércio, do conflito, do diálogo, do calor constitui uma alta complexidade cultural”. O artista é enfático sobre alguns aspectos, bastante práticos, da interferência da pandemia sobre seus processos de produção:

“meu trabalho”, a tal busca por impactar as pessoas e fazer a devolução a vastidão de Terra, até o presente momento, 2021, com o impacto da pandemia, vem sofrendo mudanças. as constantes adaptações técnicas, de não ter materiais para compor as escolhas estéticas do babado processual todo, seja por falta da tal da grana, seja por um estabelecimento/loja que depois de tantas ordens vide covid, impede, devido aos horários mais diferenciados quanto ao seu funcionamento, retardando um pouco o “resultado final” do próximo vídeo, próxima foto ou a próxima dancinha a ser postada

Nesse ponto, é necessário trazer de volta o TCC do artista, especificamente o capítulo Epílogo, em que é apresentada uma perspectiva mais internalizada do modo do artista lidar com a pandemia:

2020 e 2021 também me trouxeram isso. um vazio concreto, e não só aquele vazio existencial de crise existencial de não saber o que e como suprir este oco que nos habita. este vazio (o concreto) me ensina todos os dias que é sempre menos, menos e menos

Então, são colocadas duas perspectivas do artista sobre como ele e seu trabalho são afetados pela pandemia de 2020/21. Apesar de apresentarem reflexões sobre diferentes questões, no entanto, se complementam.

Conclusão

Um processo de crise violento como o que se instala planetariamente, tem a capacidade de se propagar, tomar um grande vulto, e ocupar vários aspectos da vida humana e do funcionamento das sociedades, criando dificuldades que alteram, significativamente, o cotidiano e atingem emocionalmente, psicologicamente e fisicamente a todos. Henri Matisse (*Apud* Glotan e Clero, 1973, p.25) dizia que “criar é expressar o que se tem dentro de si. [...] Resta que é necessário ainda alimentar o sentimento, o que tem de ser feito com o auxílio de elementos que se extraem do mundo exterior”. Assim, criar arte, no contexto crítico, se coloca, então, como um desafio – um acréscimo às dificuldades de produção já expressas por Chevalier. No entanto, se cria e o artista se pergunta: por quê?

sendo assim, qual a sua, a minha, a nossa importância na terra? somos porta-vozes? temos uma missão? fazemos milagre quando agimos no social e nos espaços que ocupamos quando manifestamos nossa arte? que tanto e tanto de falácias e hipóteses são essas acerca da arte, logo, do corpo; objeto, ferramenta ou seja lá como quiser chamar, sempre temido por algumas instâncias. qual o papel do corpo? que chamamento ele deve atender?

Toda crise atinge e modifica os corpos. No caso de um estado de crise global persistente no qual venha se sobrepor uma perigosa pandemia, a possibilidade de acontecer a falência da vida coletiva é enorme. No Brasil, foi exatamente o que aconteceu. Tudo isso se junta à trágica e incompetente gestão da situação pelo poder executivo federal. Havia e ainda há um estado de instabilidade muito intenso no País. A instabilidade gera o medo que impõe novos modos para nossa existência, atravessado continuamente pela desorganização dos sistemas cotidianos. Na arte, na vida, tudo conspira pela impossibilidade de conquista de objetivos e sonhos almejados. No entanto, o artista faz perguntas a si e ao mundo. Por quê?

Termino esse escrito deixando uma pergunta feita por Chevalier, pois, perguntar é a atribuição primordial dos artistas – é o que move seus processos de criação.

se estamos nesta vastidão de Terra movimentando essas mesmas corpos, qual o sentido de tudo isso?

Referências

- BEIGUELMAN, Giselle. *Link-se: arte, mídia, política, cibercultura*. São Paulo: Petrópolis, 2005.
- FERÁL, Josette. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. Trad. J. Guisburg. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- GLOTAN, R. e CLERO, C. *A actividade criadora na criança*. São Paulo: Editorial Estampa, 1973.
- GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. Trad. Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- FERREIRA, Jerusa Pires. *Matrizes impressas do oral: conto russo no sertão*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2014.
- MORIN, Edgar. *O método 4: habitat, vida, costumes, organização*. Porto Alegre: Sulina, 2011.
- PRECIADO, Paul. *Manifesto contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual*. São Paulo: N-1 edições, 2014.
- SALLES, Cecília A. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: FAPESP: Ed. Annablume, 2011.

02

***Implicações sociais e
políticas na Arte em de mídias
sociais e realidades sobrepostas***

Estrutura Bruta: uma narrativa visual fotográfica sobre os símbolos de poder nas cidades.

Estrutura Bruta: a photographic visual narrative about the symbols of power in cities.

*Ana Clara Amato Muner*¹

O artigo reflete sobre o processo de construção do trabalho “Estrutura Bruta” dentro do coletivo Avuá e de sua exposição em formato online. Trata de uma narrativa fotográfica composta por monumentos e estruturas urbanas sobre a arquitetura da cidade de São Paulo e de seu pensamento moderno que revela a característica androcêntrica do qual o projeto estabelece uma reflexão crítica para revisitar e desconstruir os discursos hegemônicos.

Palavras-chave: Exposição online; projeto fotográfico; poéticas visuais; cidade e gênero; estruturas de poder.


The article reflects on the process of construction of the work “Estrutura Bruta” within the collective Avuá and the exhibition in online format. It deals with a photographic narrative composed of monuments and urban structures about the architecture of the city of São Paulo and its modern thinking that reveals the androcentric characteristic of which the project establishes a critical reflection to revisit and deconstruct the hegemonic discourses.

Keywords: Online exposition; photographic project; visual poetics; city and gender; power structures.

.....
¹ PUC-Campinas / Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES)

Introdução


Estrutura Bruta é um projeto fotográfico realizado pelo Coletivo Avuá, do qual faço parte como artista visual, que propõe discutir as disputas e estruturas de poder dentro da cidade. Criado em 2016, durante uma viagem de bicicleta pelo Brasil, o grupo artístico busca ressignificar os ecossistemas urbanos por meio das artes cênicas e visuais — trabalhando com questões multidisciplinares. Durante nossa trajetória, pesquisamos formas de atribuir novos olhares aos espaços como potencialidades de nossas criações, partindo do princípio que podem se transformar em locais cênicos, expositivos ou catalisadores de novos processos. Realizamos durante nossa viagem, intervenções teatrais nas ruas, oficinas de ocupação urbana e mostras audiovisuais em praças. Ao retornarmos para São Paulo, começamos a nos questionar sobre a forma com que diferentes corpos são vistos dentro dos espaços públicos e as formas de violência às quais estão sujeitos por ocuparem esses lugares. Essas indagações que surgiram ampliaram nossa pesquisa e buscamos entender assim, a maneira com que as estruturas de poder estão inseridas dentro de contextos urbanos. Nesta disputa territorial dentro da cidade, testamos nossos limites em relação aos sentimentos que íamos experienciando ao caminhar nas ruas — sendo o medo um dos mais presentes — ocupando mais um pouco daqueles espaços e nos estabelecendo como corpos pertencentes.

O sentimento de insegurança faz parte do cotidiano de grande parte dos moradores de São Paulo, mas essa sensação é diferente para cada pessoa ao depender do papel que socialmente lhe é atribuído, isto porque a cidade é um reflexo da sociedade desigual — permeada por relações de poder— assim como a forma com que são ocupadas, “com distribuições diferenciadas e não equânimes” (GONÇALO, 2021, s.p.). Produzidas de forma não democrática e construídas “a partir de um ponto de vista que se pretende neutro, abstrato, mas que na verdade, reproduz o olhar de um homem, um homem com melhores condições sociais” (MUXI, 2018, s.p.), as cidades representam as estruturas desiguais de gênero, classe e raça. Essas disparidades estão reproduzidas nos nomes de ruas, praças ou espaços públicos majoritariamente masculinos  **FIGURA 1**, refletindo na invisibilidade feminina e

seu apagamento ao longo da história. Se as construções urbanas “nos interpretam de diferentes pontos de vista: estilístico, histórico, funcional, afetivo... Os edifícios e construções de todos os tipos são máquinas enunciadas” (GUATTARI, 2006, p.158), quer dizer, caracterizadas pelo discurso patriarcal, a arquitetura da cidade reflete os mesmos tipos de opressões presentes nas relações sociais quanto se trata da desigualdade de gênero.


Como pensar em um ecossistema urbano mais democrático, em que as diversidades culturais possam se exprimir livremente, um lugar ocupado em que o compartilhamento e a criatividade possa começar pelo simples ato de nos sentirmos pertencentes? Esta foi a pergunta geradora da proposta e durante os primeiros seis meses de processo, saímos à noite, buscando fotografar tudo que nos causava desconforto nas ruas da cidade e captando as contradições presentes nos espaços públicos.

Estrutura Bruta


Nesse contexto para o projeto Estrutura Bruta, constituímos um mapa urbano formado por imagens de arranha-céus, grandes painéis de luz, avenidas escuras e terrenos abandonados  **FIGURA 2**, que mostram lugares pensados para não serem ocupados por seus moradores. Essas construções modernas foram projetadas visando a linha de produção e o progresso das sociedades industriais, dentro disso, um dos pilares para a sua implantação foi a separação entre o espaço público e o privado, a razão e o afeto, a área da política e a doméstica, a produção e a reprodução, a mente e o cuidado, a esfera masculina e feminina. Estas divisões foram uma das razões que possibilitaram com que os homens tivessem o controle dos corpos das mulheres, como se fossem

de alguma forma, um bem disponível, um bem considerado um objeto que nunca pode estar no espaço público porque não lhe pertence; que os homens podem usá-lo de maneira “gentil”, dizendo-lhe “fiu-fiu” ou de maneira violenta, violando-o ou matando-o.



 **FIGURA 1.** “PLACAS DE RUA” – Ana Clara Muner. (Quadríptico 120 cm x 80 cm) Fotografia Digital. São Paulo, Brasil 2020. (Fonte: Acervo da Artista)



 **FIGURA 2.** “RASTROS DA CIDADE” – Ana Clara Muner. (Quadríptico 120 cm x 80 cm) Fotografia Digital. São Paulo, Brasil 2020. (Fonte: Acervo da Artista)


Assim, os problemas de insegurança que sofrem as mulheres nos espaços públicos não sofrem os homens. (MUXI, 2018, s.p)

Por serem ocupados majoritariamente por homens, os espaços públicos e suas construções se tornaram em fortes símbolos da masculinidade, feitas de formas sólidas e “poderosas”, representadas no que é linear e vertical. É o fetichismo pela representação falocêntrica. Refletidos na verticalidade dos prédios gradeados e protegidos e como consequência em ruas pouco iluminadas ou vazias, esses espaços causam “ muita insegurança para as mulheres e onde ocorrem casos de violência” (GONÇALO, 2021, S.P). Desta forma, é estabelecida uma relação paradoxal da cidade para com a mulher. Pois, ela precisa circular dentro dos locais urbanos para atender sua demanda, mas a insegurança que permeia sua rotina cria um medo constante, limitando ou constringendo o acesso dela aos locais públicos.

Essa parte teórica foi construída entre conversas com diversas arquitetas que estudam urbanismo e pesquisas de fotografias em acervos públicos e de jornais que narram a construção de São Paulo — na qual poucas mulheres aparecem exercendo um papel de poder, ou ocupando os espaços compartilhados — ficando patente que falar das estruturas de poder e/ou desigualdade presente nos ecossistemas urbanos é reconhecer que as desigualdades entre mulheres e homens são elementos estruturantes. Ao assumirmos assim, as disparidades de gênero como fundantes e dinamizadoras das cidades, enfrentaremos a questão do poder, consequentemente dos privilégios masculinos e a falta de representatividade feminina — como reflexo da narrativa oficial construída pelo patriarcado em detrimento da história de vida das mulheres.


O nome das ruas também é um elemento emblemático dessa relação de poder, e isso está imbricado nos espaços de memórias dentro da cidade, “lugares, com efeito nos três sentidos da palavra, material, simbólico e funcional” (NORA, 1993, p. 21), investidos por uma aura simbólica que acabam por refletir os enunciados da sociedade patriarcal presentes nos espaços urbanos.

Considerando as estruturas urbanas, a palavra latina *monumentum* — etimologia de monumento — significa recordar/lembrar. São símbolos construídos ao longo da história e representados por esculturas, totens, estátuas, etc... Esses “espaços de memória” (NORA, 1993) ratificam as heranças e instituições que evocam sinais do passado. Fabricados segundo relações de força, essas recordações — materiais e imateriais — são seletivas e explicitam estruturas de poder que constituem a sociedade até os dias atuais. Os homens foram glorificados em monumentos, impondo apenas uma narrativa histórica. Para as mulheres, o que sobra no espaço público são representações hipersexualizadas, castas, de sofrimento, e santidade, reflexos de pensamentos violentos e opressores.

Por meio dessa percepção, começamos a fotografar também as estátuas de São Paulo, onde “foram identificadas 88 esculturas públicas masculinas e apenas sete femininas” (XAVIER, 2020, p. 265)  **FIGURA 3.** São símbolos da cidade que constituem uma lógica que exalta a arrogância, o ego e o poder de figuras consideradas gloriosas e imponentes. Em seu texto *Memória, esquecimento, silêncio*, Michael Pollak (1989) reflete sobre a memória oficial “estruturada com suas hierarquias e classificações” (*Idem*, p. 3) e que acaba por reproduzir um único discurso acerca da história, apagando outras narrativas possíveis — chamadas por ele de clandestinas — que esperam “até o dia em que elas possam aproveitar uma ocasião para invadir o espaço público e passar do “não dito” à contestação e à reivindicação” (*Idem*, p.9). Este dilema pode estar refletido, por exemplo, na queima da estátua de Borba Gato, em julho de 2021, na cidade de São Paulo pelo grupo Revolução Periférica, que durante a ação, carregava o discurso de desconstruir a imagem do bandeirante. São movimentos que disputam lugar com a memória oficial de se enxergar a história, partindo de ações coletivas que possam colocar em pauta e questionar as formas convencionais das construções simbólicas dentro da cidade.

No período em que a queima da estátua aconteceu, entrelaçávamos a pesquisa teórica com a prática. Como queríamos dentro do trabalho apontar essa sensação de insegurança, saíamos à noite para fotografar e durante o dia registrávamos



 **FIGURA 3.** “ESTRUTURA BRUTA” – Ana Clara Muner.
(Quadríptico 120 cm x 80 cm) Fotografia Digital. São Paulo, Brasil
2020. Fonte: Acervo da Artista.

nossas percepções sobre as imagens e o que elas nos causavam — medo, opressão, insegurança — e tentávamos assim, experimentar diferentes técnicas fotográficas que conseguissem dar conta de exprimir estes sentimentos. Além de ter um ambiente escuro, consequência da pouca iluminação noturna, decidimos recortar no espaço os objetos que queríamos destacar por meio da utilização da luz do flash.

Assim, as estátuas se tornaram muito mais imponentes e opressivas, revelando a forma com que víamos elas dentro dos lugares fotografados. Colocadas lado a lado, as figuras masculinas e femininas nos mostravam a constituição da própria história tida como oficial. Segundo a autora Michelle Perrot (1989) em seu texto *Práticas da memória feminina* “a narrativa histórica tradicional reserva-lhes (as mulheres) pouco espaço, justamente na medida em que privilegia a cena pública — a política, a guerra — onde elas pouco aparecem” (*Idem*, p. 9). O fato de que os espaços ocupados pelos homens eram sempre públicos, se reflete na falta de representatividade de papéis femininos, sejam eles retratados em monumentos, na construção, planejamento e no desenvolvimento das cidades, sendo negado às mulheres o privilégio de narrarem suas próprias histórias e de ocuparem os espaços públicos.

Forma de exposição do projeto

Durante o ano de 2020 e como consequência da pandemia causada pelo COVID-19 muitas instituições culturais fecharam os seus espaços físicos, intensificando a realização e a divulgação de trabalhos de artistas pelas plataformas online estimulados pelos editais públicos e privados que começaram a fomentar este tipo de produção. Diversos museus ao redor do mundo passaram a realizar apenas exposições digitais, construindo expografias que permitissem que seu público navegasse nas salas museológicas.

Sendo assim, o Programa de Ação Cultural (PROAC) do Estado de São Paulo abriu novas categorias que abarcavam como resultado final do processo mostras online de seus trabalhos. Com base nisso, a Secretaria de Cultura lançou o edital de exposições em artes visuais para visitação online. Escrevemos o projeto Estrutura Bruta e fomos

aprovados, começando a pensar em conjunto com o Coletivo de Arquitetura Ruína formas de expor as obras e que o resultado final conseguisse transmitir a sensação de medo que as mulheres sentem ao andar nas ruas da cidade.

Durante o ano de produção do edital pensamos na curadoria e disposição das fotos, estruturas e iluminação que poderiam representar espaços opressivos. A sonoplastia construída para compor o projeto, começava junto com o início do vídeo, trazendo paisagens sonoras da cidade, acompanhando as transições das imagens. Nossa intenção era convidar o público para navegar pela sala de exposição em formato 3D **FIGURA 4** e presenciar o espaço expositivo, pois os movimentos de câmeras realizados no ambiente propunham um tour pelo material de forma leve e fluida. O resultado final foi um vídeo renderizado do espaço que abrigava todo o material expográfico.

Conclusão

O medo e a falta de representatividade são muito comuns na vida de uma mulher, no entanto, as presenças femininas dentro das cidades tendem a crescer cada vez mais. Temos lideranças que lutam por uma lógica urbanística mais justa e que consiga abordar a questão de gênero, participando nos processos de tomada de decisões urbanas.

Junto a isso, artistas contemporâneos e movimentos políticos enxergam a importância de tal questão, cada vez mais urgente, e adotam uma postura ativa diante do passado, procurando entender como este afeta o presente. Abrem possibilidade para que novas histórias possam ser escritas de forma mais inclusiva e não linear — em que todos e todas possam ser agentes de sua própria história desconstruindo um passado marcado por violências e traumas.

Sendo um reflexo da história tida como oficial, a cidade e o espaço público se tornam locais críticos para pensar a desigualdade entre os gêneros. Tensionar os discursos oficiais, rever o passado, pensar a descolonização de instituições, patrimônios

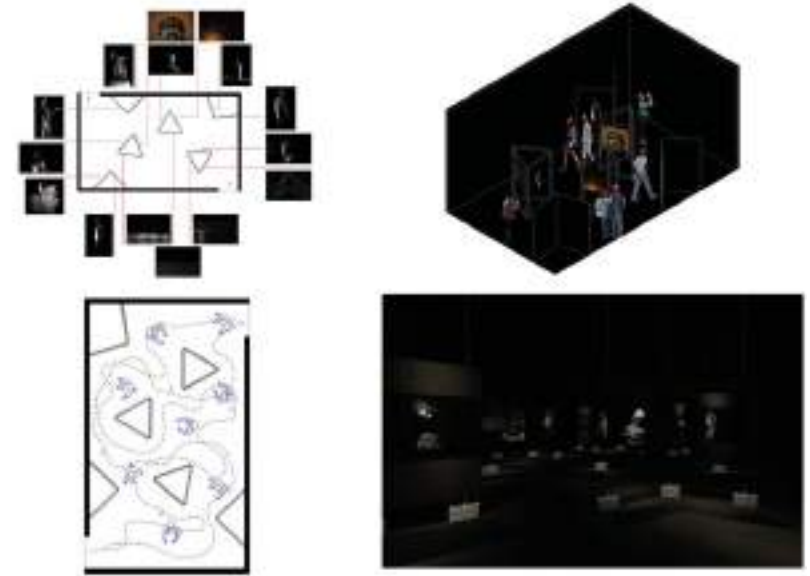


FIGURA 4. “EXPOGRAFIA” – Ana Clara Muner. Fotografia renderizada da sala expográfica. São Paulo, Brasil 2020. (Fonte: Acervo da Artista)

arquitetônicos, espaços de memória e abrir a possibilidade de reescrever outras narrativas, dentro de um país que nega reconhecer a história colonial e patriarcal, é possibilitar um futuro mais justo para as pessoas minorizadas socialmente, criando novas formas de conscientização coletiva por meio da arte e do ativismo social.

Referências

- COTA, Daniela Abritta. Entrevista com Zaida Muxí. Cidade, política e gênero. Revista Vitruvius, *Entrevista*, São Paulo, ano 19, n. 075.02. set. 2018. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/19.075/7123>. Acesso em: 04 out 2022.
- GONÇALO, Rita. *Fios do tempo, Interseccionalidade no planejamento: (re)pensar a cidade com e para as mulheres*. Disponível em: <https://atelièdehumanidades.com/2021/02/25/fios-do-tempo-interseccionalidade-no-planejamento/>. Acesso em: 04 out 2022.
- GUATARRI, Felix. *Caosmose*. Editora 34, São Paulo, 2006.
- LYRA, Júlia. *Forum Sociológico* [Online], 36 | 2020, Sujeitas públicas, narrativas anônimas: Espacializando o medo e a (im)permanência da mulher no âmbito urbano em Maceió/AL – Brasil. Disponível em: <http://journals.openedition.org/sociologico/8991>. Acesso em: 04 out 2022.
- NORA, Pierre. *Entre memória e história: A problemática dos lugares*. Projeto história, São Paulo, n. 10, 1993.
- POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989.
- PERROT, Michelle. Práticas da memória feminina. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, vol.9, n°18, p. 09-18, agosto de 1989.
- XAVIER, Janaina Silva. A representação da mulher em monumentos históricos: uma análise a partir das esculturas públicas do século XX da cidade de São Paulo. *Fênix – Revista de história e estudos culturais*, v. 17, n. 1, p. 263-284, 13 ago. 2020.

Bem Vindas, Mafias: arte e a poesia da sobrevivência

Bem Vindas, Mafias: art and the poetry of survival

*Carolina Zamperlini Santos*¹

*David Ruiz Torres*²

Esse artigo apresenta e analisa a obra autoral, “Bem Vindas, Marias”. Para tanto fazemos uso de uma narrativa ensaística cujo foco é descortinar o contexto de sua produção bem como o conteúdo da obra. A obra foi realizada, primeiro como poema, em que sua poética se enreda a angústia diante da liberdade do sujeito frente à Pandemia da Covid-19, no qual o celular virou companhia e janela para o mundo. Escrito primeiramente em um grupo de WhatsApp, em um segundo momento, quando ganha forma de um livro tela composto em tecido de algodão cru e tinta acrílica, o poema incorpora a semiótica das imagens, a textura e o toque áspero: elementos do desejo de transpor a estética do liso da tela do celular. Embora movido pelo desespero promovido por um horizonte de expectativas nebuloso, em que o amanhã está sublimado, a artista cria um mundo reflexivo a partir da linguagem artística e por intermédio dela elucubra sobre o que é “ser” mulher em um universo cujo sistema social e sua estrutura foram elaborados para favorecer aos homens.

Palavras-chave: poema, pintura, mulher, poesia

This article presents and analyzes the work, “Bem Vindas, Marias”. For that, we make use of an essayistic narrative whose focus is to unveil the context of its production as well as the content of the work. The work was carried out, first as a poem, in which its poetics entangles the anguish in the face of the freedom of the subject in the face of the Covid-19 Pandemic, in which the cell phone becomes company and window to the world. First written in a group of WhatsApp, in a second moment, when it takes the form of a canvas book composed of raw cotton fabric and acrylic paint, the poem incorporates the semiotics of images, texture and rough touch: elements of the desire to transpose the aesthetics of the smooth screen of the cell phone. Although moved by the despair promoted by a nebulous horizon of expectations, in which tomorrow is sublimated, the artist creates a reflective world from the artistic language and, through it, elucidates what it means to “be” a woman in a universe whose social and their structure were designed to favor men.

Keywords: poem, painting, woman, poetry

¹ PPGA/ Universidade Federal do Espírito Santo

² PPGA/ Universidade Federal do Espírito Santo

Introdução

A arte é uma linguagem porque, também, desperta a sensibilidade estética e estimula a criatividade. Ela, ao comunicar seus signos propõe reflexões que transcende as suas próprias linguagens. Ela pode refletir seu contexto, bem como refletir sobre ela. No entanto, diferente das “disciplinas” duras, a arte lida com a poética. Ela vê e faz prosperar a poesia das coisas e dos fatos; ela imagina e recria. O que não a impede de elucubrar em sua dimensão crítica. Seu posicionamento político não a alija de sua beleza estética e de imaginação.

A obra autoral “Bem Vindas, Maria” se constrói em duas etapas, primeiro como poema que se escreve em um celular no isolamento pandêmico. E depois, como em uma abertura ao mundo “pós-pandêmico” ela ganha um corpo em formato de um livro-tela, que anseia ao toque e a texturas. Ali o poema, que fora construído como uma janela virtual para o mundo incorpora ao texto escrito os signos de imagem. As pinturas irão somar a obra mais camadas de informação e crítica social. Lançaremos nosso olhar a essa obra tentando compreendê-la dentro de seu contexto de criação. Apreciaremos-na em o seu potencial de se fazer reunir e seguir vivendo juntos em um mundo em que se há muito por construir e reinventar. O pano de fundo do olhar da artista é o desejo de equidade e reconhecimento das estruturas que engendram desigualdades.

Bem Vindas, Marias: poema, pintura e criação

A poesia é, em uma definição simplificada, mais que um gênero literário é uma produção artística; é a abstração artística sobre o mundo que habitamos e que nos habita. Poesia para Octavio Paz é “operação capaz de mudar o mundo, a atividade poética é revolucionaria por natureza; exercício espiritual, é um método de libertação interior, a poesia revela este mundo; cria outro” (PAZ, 2021.p.21). Afirmamos ainda que poesia é o mundo do sensível no qual questões concretas são abordadas em uma rítmica própria. A poesia é a possibilidade do novo e o reencontro com o nostálgico. A poesia é um sopro de esperança em um dia enfadonho; é o olhar que nos aproxima.

Poema é narrativa que evoca silêncios e vozes; ela é um mundo em si e tantos outros mundos. Ela é múltipla e única. Nesse paradoxo infinito da ação poética que o “Bem Vindas Marias” se emoldura. A moldura narrativa na qual a obra mergulha explora a abstração poética em duas potentes formas: a escrita e a imagem. O formato é de um livro de artista, que ao mesmo tempo questiona a aura intocável do suporte da obra em tela, bem como nos aproxima da experiência tátil de um livro. É um livro duplamente artístico. Porque é arte em escrita e imagem ao alcance das mãos.

O poema e a pintura de arte são, sobretudo, uma criação humana. Não há obra poética sem sujeito. O poema e a pintura são o sujeito em ação. O ponto de encontro entre o ser humano e a poesia das coisas. E é nessa relação do saber viver no si como o outro – na alteridade – e no espaço de experiência, que esse trabalho se alicerça. Apresentamos, aqui, um livro de artista elaborado como um livro-tela. Composta por um poema e sete pinturas em acrílica sobre algodão cru, ele é poesia em narrativa escrita e ilustrada. Poema que traça um diálogo com a prosa, posto que narre a história da origem de Benvinda Maria, uma menina sertaneja que é fruto da tragédia de tantas outras meninas. Nesse mundo construído por homens, embora alicerçado sobre a moagem dos corpos de mulheres que se insere a poética desse estudo. Nesse lugar do sensível que a artista dialoga com a tragédia cotidiana do ser mulher na mais árdua aspereza do mundo e ainda sim ser gênese de vida e sobrevivência. A construção desse poema nasce de inquietações internas da poeta, bem como do isolamento em tempos de Pandemia. Em um momento cuja olhar para dentro se tornou cada vez mais próximo e o celular fez-se companhia, a necessidade da escrita encontrou liberdade na tela cerrada de um grupo de WhatsApp composto apenas pela autora e suas idéias. Quando da abertura, ainda que pequena, porque as relações se aproximavam apenas pelas telas eletrônicas, construiu-se o livro-tela ilustrado como resposta a necessidade do toque, do cheiro e das texturas que a estética lisa do celular não traduzia.

Pandemia, angústia e poesia

Começamos, aqui, com um relato breve sobre sentir-se só em tempos de Pandemia. Em sentir-se só incluímos a angústia e o desespero de um porvir que se fizera cada vez mais próximo da espera de um desastre. As expectativas tal qual uma direção no qual vislumbramos um horizonte futuro a alcançar fora sobrepujado pela matemática da morte exponencial, da contaminação, do descaso e do medo da liberdade.

Para Sartre a angústia é uma característica fundamental do sujeito, posto que caiba a ele escolher seu destino. O ser humano é livre, e ao reconhecer sua liberdade confronta-se com a sua existência. Cabe ao indivíduo lidar com a sua liberdade e com isso escolher o seu destino e de toda a humanidade. O que Sartre anuncia em sua filosofia existencialista é que o homem é responsável por todos os seus atos. Não há uma essência que anteceda o ser humano, é na existência que escolhemos um sentido pra nossas vidas, é nela que projetamos nosso futuro (SARTRE,1999).

Sobre a liberdade de escolha instaura-se a angústia, não há nada a priori – em essência – que guie certo devir. O cenário catastrófico da Pandemia da Covid-19 colocou-nos frente a frente com a responsabilidade de sermos livres. Para alguns o cerceamento da “liberdade individual” soou como uma aberração, posto que nada passasse de uma grande conspiração e de uma pequena gripezinha. Para outros ela foi a representação material do desespero, do medo do dia seguinte e ânsia por mudanças frente ao esgotamento da humanidade.

Diante de sua liberdade a proponente da obra “Bem Vindas, Marias” escolheu se isolar. Isolada colocou-se frente a si e a um mundo que podia visualizar através da luz branca do celular. Seu rosto enfadonho, iluminado pelo clarão noturno da tela, não a extasiava, mas cumpria o papel de um respiro. A angústia existencial latente e o porvir sublimado pela a espera infinita por algo de humanidade, algo de natureza davam o tônus da sobrevivência. E foi nesse contexto que o celular tornara-se um caderno de poemas. Em um grupo de WhatsApp, intitulado Poesias, se colocou a

escrever como uma catarse frente a angústia. Mais tarde aqueles poemas de temas diversos romperiam fronteira do poema e mergulharia no mar profundo da poética das artes visuais. Tornando-se versos escritos e ilustrados. A um poema dedicou àquilo que definiu, a proponente da obra, como um livro-tela, o reescrevendo sobre tecido e tinta, e o ilustrando como em ensaio visual.

O livro-tela nasce da necessidade de reaproximação com o mundo cuja sinestesia dos sentidos transcende a tela do celular, ele transcende a estética do liso da tela e, embora plano, é torcível e sensível aos sentidos de presença real. É no contexto de solidude e isolamento que se elabora o poema, em uma experiência criativa, cuja inspiração nasce como uma irrupção, não como um projeto anterior, mas sim como algo que nasce e vai se formando na medida de sua experimentação. O livro-tela se desenvolve em outro contexto, ao contrário daquele poema que fora criado encerrado em um celular e no isolamento pandêmico, ele se desenvolve como uma abertura para o mundo. Como uma possibilidade, ainda que utópico, de uma experiência de encontro físico.

Bem Vindas, Marias: análise da obra

Iniciamos essa sessão com a transcrição do poema para que possamos compreender sua construção temática. Aqui ele fora transcrito de modo diverso de seu original, visto que há limite de número de páginas para a construção desse artigo, condensamos as estrofes em linhas, cujos versos são separados por uma barra (\). E as estrofes são marcadas pela distancia de uma linha vazia entre uma e outra. Leiamos o poema.

Bem Vindas Marias

Tem poesia nova / Poesia que conta gota / Lá quando o sono nasce / Pesca /Peixe de Bruma
/ Piscam, piscam / Meus olhos / Tenros de vapor

Quando nasci / Alguém comeu meu / Rubor / Sintoma de vergonha

É poesia nova vindo / Benvinda Maria /Canta a cantiga / Pé dela ta seco / De / Solo arenoso
/ Ou / Barro seco de Caatinga

Tem essa história aí / Que de vinda e ida / Nem pé nem Cabeça tem / E meio coisa de Chico
O Chico Periquito / Que fala mentira/ Que nem papagaio / De pescador
Eu pesco o sonho / De peixes de bruma / E de pé seco de roçar / De Benvinda / Que tem nome de Maria Que sua madrinha / Salvou a vida em oração / Intercessão
Foi bem vinda àquela menina / Nasceu na mata seca /Da terra batida
Tinha ela / A mãe / E uma cabritinha /Bé Bé
Num tinha ninguém não/ Quem salvou a menina /E a mãe-menina /Foi a Ave Maria
Pai de menina/ Não se sabe quem é/ Diz que foi um cabra / Beto Chulé / Ele é bicho de trapaça de coronel
É cordel triste / Da menina moça /Arrancaram a roupa / Tudo sujo / Lambança que fizeram
A menina não entendeu nada / Só sabia que o sangue se espalhava/ O choro corria de humilhada
Tempo depois a barriga cresceu / Tinha criança na pança / Comida não tinha /Era pouco que se comia
Assim que chegou a vida Benvinda Maria.

O poema inicia com uma metáfora sobre a criação do próprio poema. Embora ele tenha sido elaborado no contexto da Pandemia ele não faz referência a mesma, tampouco ao celular como suporte no qual ele fora escrito. Ele se elabora como uma criação que nasce espontaneamente em um jogo onírico que nos remete ao sonho como meio de concepção de fantasias. Vejamos: “Tem poesia nova / Poesia que conta gota / Lá quando o sono nasce / Pesca /Peixe de Bruma / Piscam, piscam / Meus olhos / Tenros de vapor.” Ele vai do sujeito concreto, no qual o corpo embarca no sono, e é nesse sono que nasce a poesia com seu Peixe de Bruma que fora pescado no abrir e fechar dos olhos amolecidos pela sonolência.

Após esse jogo de palavras que entoam sonoridade e uma semiótica de reciprocidades entre os elementos que compõem o verso, a poeta se coloca como sujeito de ação poética: “Quando nasci / Alguém comeu meu / Rubor / Sintoma de

vergonha”, ainda que passiva, posto que nascera e dela fora tirada a vergonha, ela se assenta como a poeta que cria e sem medidas se expõe através de seu eu poético. Seu poema narra uma história, que não diz apenas sobre ela como sujeito de criação, diz também sobre outras mulheres que precisaram criar seu mundo a despeito da terra arrasada que habitam. A partir desse momento o poema começa a desconstruir algo de onírico e envereda nas sendas da sequeidão sertaneja de se ser mulher em um mundo patriarcal.

A sequeidão vira metalinguagem poética, morre o sonho e o encontro com a realidade arrasada conta a história de uma gênese, a gênese do tornar-se mulher. Essa mulher que é vítima e alicerce de uma sociedade que a sobrepuja com normalidade. No lugar da humilhação juntam-se os homens, que hierarquicamente replicam e reforçam o machismo estrutural sempre recriado em ação. No entanto, a sororidade em uma ciranda de personagens femininas exalta a força e o sentimento que luta contra a exclusão, opressão e violência contra as mulheres. Ela diz: “Eu pesco o sonho / De peixes de bruma / E de pé seco de roçar / De Benvinda / Que tem nome de Maria / Que sua madrinha / Salvou a vida em oração / Intercessão / Foi bem vinda àquela menina / Nasceu na mata seca / Da terra batida”.

É do estupro que nascem aquelas meninas, a menina estuprada e a criança fruto do estupro. Tornaram-se mulher na humilhação que irriga a terra da qual usufruem seus alçozes. “É cordel triste / Da menina moça / Arrancaram a roupa / Tudo sujo / Lambança que fizeram / A menina não entendeu nada / Só sabia que o sangue se espalhava / O choro corria de humilhada.” A garota não entende o que acontece com ela, não sabe o que acontecera. Desconhece que dali nasceria sua filhinha que mais tarde daria a luz em solidão, acompanhada apenas de sua fé e de uma cabritinha.

Há poeta parece desconstruir a narrativa temporal que respeite uma cronologia marcada por uma seqüência de acontecimentos que deixe clara a sua divisão entre presente e passado. Parece evocar uma simultaneidade temporal entre nascimento e estupro. Esse recurso temporal anseia anunciar um ciclo de reprodução estrutural do

Machismo. Meninas exploradas que alicerçam uma sociedade que as condena. Elas são a fonte da vida nesse poema. Foi na moagem de seus corpos que se estruturou essa terra que as oprime.

Quando o poema ganha forma em poética visual a autora começa a agregar mais camadas discursivas sobre sua obra. As imagens criadas versam sobre esse mundo irrompido a partir dos corpos femininos que ganham identidade sobre a nomenclatura de Maria. A Maria, aquela mulher que para o cristianismo e para o mundo Ocidental, guardara o corpo do filho de Deus e o dera luz. Maria nascera do divino ou do machismo? Maria é Madalena, é Eva, é mulher trans. Maria entra aqui como símbolo da fé sertaneja, mas também como fruto de um universo feito para o usufruto dos homens. Quando autora ilustra a passagem do poema em que Ave Maria salva aquela garota, é coloca em cena como representação de fé e divino uma mulher preta trans. Vejamos, na **FIGURA 1**.

Em seu pescoço a palavra ela, que anseia demonstrar o desejo de respeito sobre a identidade de gênero. Em sua testa a coroa de espinhos, que representara ao longo do tempo a dor e o sofrimento do filho de Deus homem, Jesus. A dor material e simbólica é nessa representação pictórica acionada pela crítica ao apagamento dos corpos negros e trans. Na sua construção pictórica o livro atinge outras camadas com as quais o poema escrito não alcança claramente. Nessa ilustração a autora parece reconhecer como que as opressões de gênero, classe e raça se relacionam entre si e interferem na vida de cada mulher. **FIGURA 2**

Na ultima estrofe do poema a autora continua a incorporar camadas de discurso ao texto escrito através das imagens pictóricas. Lá está, na imagem, a Maria estuprada e desfalecida, a sua frente um homem cuja identidade é velada pelo céu vermelho em sangue e calor. A terra seca e marrom se mistura ao sangue de Maria, que aduba e fertiliza o solo em uma representação de força e fonte de vida. O sol queima e encontra o corpo negro de Maria, ela é criadora e criatura de um mundo que fora usurpado pelo patriarcado.



FIGURA 1. “Bem Vindas, Marias” (Livro-tela - 45x45) Acrílico sobre algodão cru. Guarapari, Espírito Santo. (Fonte: Acervo da Artista)



FIGURA 2. “Bem Vindas, Marias” (Livro-tela - 45x45) Acrílico sobre algodão cru. Guarapari, Espírito Santo. (Fonte: Acervo da Artista)

Conclusão

Finalizamos esse ensaio sabendo que o potencial da obra analisada é muito mais amplo que o apreciado aqui. Sabemos que recortes precisam ser feitos e o fizemos segundo a nossa subjetividade. Embora não tenhamos esgotado o seu potencial, o que não é possível, porque a cada novo olhar, uma nova questão; entendemos que lançamos um sopro de aproximação entre pesquisadores e artistas, e artistas-pesquisadores ao colocar em pauta essa obra. Nascida primeiro como um poema espontâneo em tempos de Pandemia e depois como um livro-tela ilustrado, ele refletiu sobre o processo criativo, bem como sobre o que é ser mulher. A simbologia do estupro alcança não apenas a ação investida contra os corpos femininos, mas também todas as outras esferas de poder das quais o patriarcado almeja manter sob sua égide. Ele denuncia através de sua poética a violência que sustenta e alimenta retroativamente as estruturas de desigualdade de gênero, classe e cor. A beleza da obra, ainda que triste, nos sensibiliza e ganha força em uma complexa ciranda de sororidade.

Referências

- PAZ, Octavio[1914-1998] *O arco e a Lira*. Tradução: Ari Roitman e Paulina Wacht, São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- SARTRE, Jean-Paul. *O ser e o nada*. Rio de Janeiro: Vozes, 1999.

Paisagem sonora e ubimus – re-imaginando espaços acústicos

SOUND LANDSCAPE AND UBIMUS – re-imagining acoustic spaces

Gabriela de Azevedo Sampaio¹

Leandro Lesqueves Costalonga²

A paisagem sonora tem uma relação direta e cíclica com a vida em níveis sutis e mesmo que não se esteja escutando atentamente, todo seu conteúdo é processado pelo cérebro através do sistema auditivo, interagindo com o organismo como um todo. A poluição sonora de ambientes urbanos possui o potencial de aumentar o estresse, que está relacionado a várias doenças. O objetivo deste artigo é fazer o levantamento dos sons que compõem a paisagem sonora de ambientes de cuidado com a saúde e discutir sobre a importância de se pensar o ambiente acústico desses ambientes para que ele não afete a saúde da população na elaboração e construção desses espaços de maneira interdisciplinar ao envolver arquitetura, design de interiores, arte, tecnologia etc. Será feita a análise de estudos previamente feitos através de revisão bibliográfica sobre conforto acústico, paisagem sonora e música ubíqua. É esperado que esta pesquisa gere diálogos entre diferentes áreas para uma maximização da experiência individual e em grupo, assim como sugestões sobre como o tema pode ser abordado para diminuir gastos com o sistema de saúde e melhorar a qualidade de vida da população que frequenta esses espaços através da reconstrução acústica feita pela união entre natureza, ciência moderna e arte.

Palavras-chave: paisagem sonora; percepção; acústica. (utilizar no máximo 5 verbetes)

The soundscape has a direct and cyclical relationship with life at different levels. Subtle and even if you are not listening carefully, all its content it is processed by the brain through the auditory system, interacting with the organism as a whole. Noise pollution in urban environments has the potential to increase stress, which is linked to various illnesses. The objective of this article is to survey the sounds that make up the soundscape of healthcare environments and discuss the importance of to think about the acoustic environment of these environments so that it does not affect the health of the population in the elaboration and construction of these spaces in an interdisciplinary way by involving architecture, interior design, art, technology, etc. Previous studies will be analyzed through a bibliographic review on acoustic comfort, soundscape and ubiquitous music. It is expected that this research will generate dialogues between different areas to maximize the individual and group experience, as well as suggestions on how the topic can be approached to reduce health system costs and improve the quality of life of the population that attends these spaces. through the acoustic reconstruction made by the union between nature, modern science and art.

Keywords: soundscape; perception; acoustics.

.....
1 PPGA / Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

2 PPGA / Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

Introdução

Os ambientes construídos influenciam significativamente seus usuários, maioritariamente de maneira inconsciente, podendo influenciar mudanças comportamentais de acordo com os processos de percepção individual de cada indivíduo (MIRANDA, 2021). Durante a projeção de espaços deve-se prezar pela garantia de um ambiente agradável e confortável no que diz respeito à acústica, sensação térmica, imagem visual, iluminação, antropometria e qualidade do ar contribuem para menores ocorrências de malefícios psicológicos e fisiológicos, principalmente nos usuários que já estão em situação de vulnerabilidade como em ambientes de cuidado com a saúde (FREITAS; CLÍMACO, 1999; MARTINS, 2004; GÓES, 2011; LAMBERTS; DUTRA e PEREIRA, 2014; EL HAOU LI e MANNIS, 2011).

Entender os processos da percepção humana é essencial para se alcançar modelos ideais de construção de ambientes onde há convívio intenso entre pessoas, como escritórios, escolas, hospitais, etc. Para tanto, uma nova vertente de estudos baseada em neurociência surgiu, a neuroarquitetura, que considera necessária a priorização do público-alvo para elaborar o ambiente de modo que ele estimule “comportamentos específicos como a criatividade, aprendizado, concentração, integração, memorização, socialização, o respeito, dentre outros” (MIRANDA, 2021).

Esta pesquisa visa, portanto, analisar bibliografias pré-existentes sobre o assunto e contribuir para elaboração de propostas para a adequação dos ambientes de convívio social.

Biofilia e bem-estar

Uma das estratégias utilizadas na neuroarquitetura é a biofilia, que é a relação direta entre o contato com a natureza e a saúde e o bem-estar físico e psicológico. Os benefícios do contato com a natureza podem ser obtidos de duas maneiras: através da presença real da natureza no ambiente ou de forma indireta através de estímulos visuais (FONSECA, 2009). Esta afirmação também é corroborada pela pesquisa PRAAG et al. (2017) que verificou que o sistema nervoso parassimpático, que é o

processo de relaxamento e redução da pressão sanguínea, é ativado por estímulos indiretos da natureza, como visuais e/ou auditivos.

O Berçário de cuidados Especiais *The Poche Van Norton* no Hospital Mater foi um projeto desenvolvido em North Sydney na Austrália em 2015 pela designer de interiores Alexandra Kidd (MIRANDA, 2021). Nas  **FIGURA 1, 2 e 3** pode-se observar como a biofilia foi utilizada, assim como a seleção de cores neutras, materiais e móveis que transmitissem uma sensação de familiaridade, conforto e segurança. A designer também inseriu aquarelas da ilustradora Catherine Cordasco para colaborar na decoração, a ver  **FIGURA 4**.

Outro hospital cujo projeto foi elaborado tendo como base os princípios da neuroarquitetura foi o Hospital Infantil Ekachai, em Samut Sakhon, Tailândia. Os ambientes foram projetados com a inserção do lúdico, portanto as alas tinham nomes de animais e os quartos decorados de acordo com os temas de cada ala do hospital com cores neutras e iluminação indireta, a ver Figuras 5 e 6. No teto dos quartos foram instalados desenhos de constelações que brilham no escuro com a iluminação adequada que não prejudique a qualidade do sono dos pacientes e acompanhantes.

Conforto Acústico

Conforto, de maneira geral, é uma relação entre propósitos e desejos do usuário em um ambiente gerando um certo nível de satisfação (MEDEIROS; NARDI, 2012). A acústica é o estudo relacionado à interação entre som e ambiente e como o resultado desta interação, por sua vez, interage com os sentidos. Para se obter o conforto acústico é necessário a busca pela diminuição de ruídos (sons indesejados, desconfortáveis e prejudiciais ao ouvinte em um determinado contexto), contenção dos sons e seus ecos, assim como outras inquietações na paisagem sonora. Vale ressaltar que para Bistafa (2011), embora muitos sons sejam identificados como ruídos, muitos possuem a função de transmitir informação, por isso se faz necessário a contextualização do momento da escuta.



 **FIGURA 1.** *The Poche Van Norton*, Hospital Mater. Alexandra Kidd, 2015.



 **FIGURA 2, 3.** *The Poche Van Norton*, Hospital Mater. Alexandra Kidd, 2015.

Normas da ABNT para cada tipo de estabelecimento, como a NBR 10151 (ABNT, 2019) e a NBR 10152 (ABNT, 2017) que estabelecem os níveis de pressão sonora aceitáveis para cada tipo de ambiente (35 a 55 dB(A) em hospitais, enfermarias, berçários, centros cirúrgicos e apartamentos), muitas vezes não são cumpridas, principalmente em ambientes de cuidado com a saúde (EL HAOU LI; MANNIS, 2011; FINGER, 2020).

As soluções para o conforto acústico na concepção de uma construção estão em “boa vedação de vidros ou seu uso em multiplicidade” (MEDEIROS; NARDI, 2012) e na “seleção de tecidos, pisos e materiais de revestimentos em paredes” (GODOY, 2020) que podem ter efeito significativo na redução dos níveis de pressão sonora.

Para Fonseca (2020), um dos principais desafios do isolamento acústico em hospitais está no mapeamento sonoro interno e externo.

“Esse processo é fundamental, pois, na fase de projeto contribui para a implantação correta do edifício no terreno e pra que a localização dos setores mais sensíveis fique distantes das fachadas mais expostas. Entre outras coisas, esse processo determina o correto dimensionamento acústico das esquadrias a serem utilizadas para o fechamento dos vãos” (FONSECA, 2020).

A exposição aos sons artificiais está associada ao aumento do estresse, que pode ser prejudicial à saúde física e mental no longo prazo (PRAAG et al., 2017). Sons provenientes de alarmes de biomonitoramento de pacientes também precisam ser repensados. Atualmente, a maioria destes sons emitem sinais de alerta que, a médio e longo prazo, gera *alarm fatigue* (fadiga de alarme) que está associada a pobreza em segregação de tarefas, confusão entre a equipe e fadiga (BENNETT; LEIDER; MCNEER, 2013). Através do *sound design* e da engenharia de áudio, pode-se obter máquinas que transmitam informações sobre a fisiologia do paciente sem que sua saúde mental nem a do próprio paciente seja prejudicada (SCHWARZ; ZIEMER, 2019).



FIGURA 4. Molduras em aquarela – Catherine Cordasco. Alexandra Kidd, 2015.



FIGURA 5, 6. Hospital Infantil Ekachai. Fonte: ArchDaily, 2019.

Os malefícios da poluição sonora em ambientes de cuidado com a saúde são exponenciais, visto que contribui para uma recuperação mais lenta do que o esperado, sendo necessário um maior tempo de internação e elevação do custo do tratamento (EL HAOU LI; MANNIS, 2011), enquanto que a exposição aos estímulos sensoriais que arremetem à natureza contribui para que a recuperação do paciente seja mais rápida e menos dolorosa (PRAAG et al., 2017).

Música Ubíqua e Psicoacústica

A música ubíqua ou UbiMus é um conceito que deriva da computação ubíqua, uma área que lida com “dispositivos móveis, redes e ferramentas acessíveis em diferentes objetos e locais”, (VILLENA, 2013) promovendo o “fazer musical” com ferramentas e procedimentos acessíveis nos âmbitos artísticos e educacionais sem a necessidade de conhecimento musical prévio. E, se combinadas com dados biométricos enviados pela internet, as tecnologias da UbiMus podem ser desenvolvidas em sessões remotas de Musicoterapia, podendo ser customizadas para os pacientes e seus terapeutas, facilitando a comunicação entre eles, mesmo quando não houver comunicação verbal, além de terem um melhor custo-benefício e acessibilidade pela possibilidade de serem realizadas na própria casa do usuário remotamente. (TIMONEY et al., 2020)

Se os aparelhos de bio monitoramento pudessem ser elaborados a partir de técnicas da ubimus, os próprios aparelhos poderiam reproduzir sons que irão modificar os sinais fisiológicos do paciente, como os “excitantes” e os “relaxantes” que seriam acionados de acordo com o sinal recebido. Por exemplo, em uma situação em que o paciente esteja com a pressão aumentando e isso não seja bom pra ele ou ela, a máquina reproduz samples através de Music Information Retrieval (MIR) que foram previamente categorizados pelo sistema como “relaxantes” ou “reduzidores de pressão sanguínea” para auxiliar na manutenção do bem-estar, ao mesmo tempo que o som de alerta para a equipe não seja “irritante” ou “desagradável” e que, através da tecnologia da Internet das Coisas (IoT – Internet of Things) transmita informações distintas sobre o paciente permitindo que o profissional tenha melhores condições de pensar durante o deslocamento. A pesquisa em psicoacústica é essencial para

o desenvolvimento dos sons a serem utilizados. Muitos avanços em ambas áreas pesquisa têm sido feitos e continuam sendo necessários para a reconstrução de ambientes no futuro que hoje continuam sendo são utópicos.

Considerações finais

Construir ambientes que proporcionem contato direto ou indireto com a natureza é fundamental para a manutenção da saúde e do bem-estar. Especialmente em ambientes hospitalares, visto que ao mesmo tempo que o paciente está submetido a interferências do meio e a sensações sobre sua própria recuperação, a biofilia evidenciada através de estímulos visuais e auditivos pode ser uma aliada no tratamento de recuperação de pacientes e de manutenção do bem-estar dos usuários, seja em ambientes hospitalares ou não.

Se os benefícios da biofilia podem ser sentidos também de maneira indireta, a arte visual e sonora podem ser uma opção mais acessível para ambientes de convívio público que não seja possível a presença real da natureza. Pinturas nas paredes das salas, corredores e pátios podem reduzir os impactos negativos dos agentes causadores de estresse que seja por motivos financeiros ou estruturais não possam ser mudados. São esperados avanços nas áreas de pesquisa em ubimus e psicoacústica.

Em um cenário utópico, construir e reconstruir ambientes de cuidado com a saúde e de educação de maneira a integrar a natureza como parte fundamental da construção de maneira a proporcionar ambientes de convívio social que estimule a criatividade e o relaxamento para a regulação de emoções negativas que acontecem no decorrer do dia seria um primeiro passo a ser dado para uma tentativa de construção de um futuro possivelmente com um pouco menos sofrimento físico e psicológico dentro e fora desses ambientes. Neste cenário, hospitais possuiriam alarmes de biomonitoramento que transmitissem informações através dos sons, elaborados de maneira harmônica para que não gere tensão nas pessoas que estão em contato direto com eles. A comunidade se reuniria para atividades físicas ao ar livre e aprender a cultivar hortas orgânicas nos jardins. As escolas também ensinariam

sobre preservação da natureza e o cultivo de alimentos orgânicos na prática que seriam distribuídos às famílias mais carentes da comunidade. Também se ensinaria sobre autoconhecimento, inteligência emocional, finanças e nutrição, além de ter a arte como uma das disciplinas mais importantes para que a criatividade seja estimulada através da criação de obras artísticas.

Referências

ABNT – ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS

_____. *NBR 10151: Acústica – Avaliação do ruído em áreas habitadas, visando o conforto da comunidade – Procedimento*. Rio de Janeiro, 2019. 24 p

_____. *NBR 10152: Níveis de ruído para o conforto acústico – Procedimento*. Rio de Janeiro, 2017.

BENNETT, C., LEIDER, CO. N.. E MCNEER, R. *Application of Audio Engineering and Psychoacoustic Principles to Audible Medical Alarms*, Engineering Brief 116, 2013. Disponível em: <https://www.aes.org/e-lib/browse.cfm?elib=16951> . Acesso em 14 dezembro. 2021.

BISTAFA, Sylvio R. *Acústica aplicada ao controle do ruído*. 1 ed. Edgard Blücher Ltda: São Paulo, 2011. 15-17 p.

EL HAOULI, J.; MANNIS, J. A. Abertura para o silêncio. Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e PósGraduação em Música, 21., 2011, Uberlândia, Anais... Uberlândia: ANPPOM, 2011.

FINGER, Ivana Andreza. *AVALIAÇÃO DO CONFORTO ACÚSTICO E DESEMPENHO TÉRMICO EM UMA UNIDADE HOSPITALAR NO MUNICÍPIO DE CHIAPETTA – RS*. Engenharia Civil, Universidade Regional do Noroeste do Estado do Rio Grande do Sul, Ijuí, p. 100. 2019

FONSECA, Pedro Ricardo Gouveia. [Recensão a] WILSON, Edward O. *A criação. Um apelo para salvar a vida na terra* Tradução de Maria Adelaide Ferreira. Biblos: Revista da FLUC, [s.l.], v. 7, p.599-606, 2009. Coimbra University Press.

FONSECA, William D'Andrea. *Instruções e modelo de artigo para a Revista Acústica e Vibrações* (2018-2020). *Acústica & Vibrações*, v. 34, n. 50, p. 107–117, 2018. ISSN 1983-442X.

FREITAS, F S; CLÍMACO, R. S. C. *Análise do conforto sonoro em hospitais do Distrito Federal*. V Encontro Nacional de Conforto no Ambiente Construído e II Encontro LatinoAmericano de Conforto no Ambiente Construído. Brasília/DF, 1999.

- GODOY, Marcelo. *O conforto acústico em hospitais, mais do que uma solução de arquitetura e engenharia, é um ato de cuidado com o ser humano*. São Paulo: Pró Acústica – Associação Brasileira para a Qualidade Acústica, 2020. Disponível em: <https://www.proacustica.org.br/publicacoes/reportagens/conforto-acstico-emhospitais-solu-de-arquitetura-e-engenharia/> Acesso em: 16 dezembro. 2021.
- GÓES, R. de. *Manual prático de arquitetura hospitalar*. São Paulo: Blucher, 2011.p 25-192.
- LAMBERTS; DUTRA, L.; PEREIRA, F. O. R. 3ª Edição. *Eficiência Energética na Arquitetura*. São Paulo: PW, 2014. p.88-214.
- MANNIS, J. A. Unicamp. *Conforto acústico para a humanização de unidades de terapia intensiva e demais ambientes hospitalares*. XXVI Encontro Sobrac 2012. 55 p.
- MARTINS, V.P. Humanização e o Ambiente Físico Hospital. Anais do I Congresso Nacional da ABDEH – IV Seminário de Engenharia Clínica, 2004. Disponível em: http://bvsm.sau.de.gov.br/bvs/publicacoes/humanizacao_ambiente_fisico.pdf . Acesso em: 20 dezembro. 2021.
- MEDEIROS, V, A; NARDI, V. *Cartilha Casa Sustentável*. Assessoria de Comunicação do Senge-MG. Minas Gerais: Pampulha Editora, 2012. p. 21-23.
- MIRANDA, K. M. *NEUROARQUITETURA APLICADA AO AMBIENTE HOSPITALAR DE ATENDIMENTO À CRIANÇAS*. Arquitetura e Urbanismo, Faculdade América. Cachoeiro do Itapemirim, p. 21. 2021. Disponível em: <http://ojs.faculdadeamerica.edu.br/index.php/repositoriootcc/article/download/31/29> . Acesso em 12 dezembro. 2021.
- PRAAG, C., Garfinkel, S., Sparasci, O. *et al. Mind-wandering and alterations to default mode network connectivity when listening to naturalistic versus artificial sounds*. *Sci Rep* 7, 45273. 2017.
- SCHWARZ, S., ZIEMER, T. *A psychoacoustic sound design for pulse oximetry*. International Conference on Auditory Display, 2019. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1853/61504> . Acesso em Dezembro de 2021.
- TIMONEY, J., Yaseen A., Mcevoy, D. *The Potential Role of Internet of Musical Things in Therapeutic Applications*. Proceedings of the 10th Workshop on Ubiquitous Music (UbiMus 2020), g-ubimus, 2020.
- VILLENA, M. *Paisagens sonoras instrumentais. Um processo compositivo através da mimesis de sonoridades ambientais*. 2013. (Mestrado Dissertação), Universidade Federal do Paraná, Curitiba.

Oito movimentos sobre fabulação de si e a comunicação social

Eight movements self fabulation and communication studies

Letícia Castro Simões¹

Este artigo apresenta o curta-metragem “Na missão, com Kadu”, de Aiano Bemfica, Kadu Freitas e Pedro Maia de Brito, realizado em um exercício de rememoração do embate entre o Movimento de Luta nos Bairros, Vilas e Favelas com a Polícia Militar de Minas Gerais, narrado por Kadu Freitas. Através de uma análise crítica do curta-metragem em uma articulação sobre o conceito de “fabulação de si”, proposto por Gilles Deleuze, propomos deslocar esse gesto que advém do campo da literatura para uma idéia de expressão e resistência política no campo da comunicação social.

Palavras-chave: fabulação de si; sujeito; comunicação social.

1 Doutoranda em Comunicação e Informação pela UFRGS e PhD Student em Estudos Literários, Culturais e Interartísticos pela Universidade do Porto, Portugal

This article presents the short film “In the mission, with Kadu”, by Aiano Bemfica, Kadu Freitas and Pedro Maia de Brito, carried out in an exercise to remember the clash between the Movimento de Luta nos Bairros, Vilas e Favelas with the Minas Gerais Military Police. Through a critical analysis of the short film in an articulation about the concept of “fabulation of the self”, proposed by Gilles Deleuze, we propose to shift this gesture that comes from the field of literature to an idea of expression and political resistance in the field of social communication.

Keywords: self-fabulation; being; communication studies.

Introdução

Primeiro movimento

“Na missão, com Kadu”² é um curta-metragem de cerca de 28 minutos, dirigido por Aiano Bemfica, Kadu Freitas e Pedro Maia de Brito. Aiano é mineiro, cineasta e militante do Movimento de Luta nos Bairros, Vilas e Favelas, uma organização nacional por melhores condições de moradia urbana. Sua tese de mestrado em Comunicação Social na UFMG “pesquisa as interseções entre a lutas sociais e a produção/circulação de imagens realizadas no bojo destes processos”³. Este é seu primeiro filme. Pedro Maia de Brito é recifense, cineasta e videoartista. Seu trabalho, seja no cinema, seja nas artes visuais, consiste em “a partir das noções de delírio e pesadelo, especular sobre as imagens possíveis do e no inconsciente brasileiro”⁴. Este também **é o seu primeiro filme**. Kadu Freitas era um dos líderes da Ocupação Vitória, na região de Isidora, nas frestas de Belo Horizonte, Minas Gerais. A ocupação se formou em Junho de 2013 e “hoje já conta com cerca de 4,5 mil famílias sem-terra e sem-casa que não toleram mais a pesadíssima cruz do aluguel e estão lutando por moradia própria digna”⁵. Este foi seu único filme.

“Na missão, com Kadu” é organizado em três grandes seqüências. Na primeira, conhecemos Kadu através do olhar do outro: Aiano e Pedro, os realizadores. Pedro é apresentado como um cineasta recifense e Aiano, que segura a câmera, como um antropólogo amigo e também organizador do fórum.doc.⁶ Com o olhar sempre direcionado a Kadu, somos apresentados ao acampamento Vitória; estamos de dia.

.....
2 O curta-metragem está disponível, na íntegra, em: <https://www.youtube.com/watch?v=E9tewVeNPPU>.

3 Texto informado pelo próprio autor, a partir da plataforma Lattes.

4 Texto informado pelo próprio autor, em sua plataforma pessoal: <http://pedromaiadebrito.com/index.php/bio/>.

5 Texto de apresentação da Ocupação Vitória: <https://ocupacaoovitoria.blogspot.com/?fbclid=IwAR3vu-1hI1RFzbszxxARXgGu5MopeRVSlIiLvYB4471pI-PdHYiMXb7sfw>.

6 Aiano é, efetivamente, formado em Antropologia. O Fórum.doc, festival de documentários etnográficos de Minas Gerais, existe há 25 anos buscando pensar a relação entre antropologia e cinema.

Kadu contextualiza o histórico de sua relação com a ocupação até a montagem nos levar à segunda seqüência. A palavra “esperança” aparece em sua fala introdutória.

O segundo momento se dá dentro de uma tenda. Encontramos Kadu ao lado de uma companheira da ocupação, Ana. Aqui, Kadu começa a lembrar a passeata do dia 19 de Maio. Em uma seqüência centrada no testemunho de Kadu, marcada pela câmera trêmula de Aiano, Kadu, agora devidamente apontado como um dos líderes fundadores da Ocupação Vitória, assume a fala e revive o dia com algum amargor em seu discurso. Inicialmente, Ana busca olhar para o ocorrido de outra forma, “foi bom o que aconteceu porque ganhamos experiência”. Kadu balança a cabeça, negando.

Ele acaba desabafando sobre o pacto que os moradores tinham feito, o de se não demorar na dor. Ele rompe com esse pacto e narra que há dois anos as pessoas moravam ali, e as coisas nunca havia saído de controle. A marcha do dia 19 de Maio foi pensada para ser uma manifestação pacífica das famílias e, inclusive, foi solicitado apoio institucional ao governo de Minas Gerais. Este teria sido concedido e estaria ali representado na figura da tropa policial, que deveria atuar inerte, acompanhando a caminhada. Mas, para Kadu, o movimento foi interrompido por policiais infiltrados, que atacaram os manifestantes. Ana, que a princípio cumpria o acordo, termina por também trazer à tona sentimentos de medo e raiva, especificamente sobre a criança que tinha certeza que iria morrer.

A terceira seqüência é iniciada: agora é noite e os cineastas vão projetar as imagens feitas por Kadu no dia da manifestação. Vamos ver, segundo ele, “as imagens que viajaram o mundo todo”⁷. Pela montagem, somos arremessados àquele dia. Inicialmente, o protesto aparece pacífico, com crianças jogando futebol e a polícia servindo como uma barreira para acompanhar a caminhada e proteger os moradores/manifestantes. Contudo, rapidamente o cenário se transforma quando

.....
⁷ A filmagem feita por Kadu e disponibilizada no YouTube dias depois da manifestação efetivamente viralizou, sendo usada como instrumento de denúncia de violência policial pelo Movimento de Luta nos Bairros, Vilas e Favelas.

os helicópteros da mesma polícia começam a jogar bombas sobre a marcha. Parece um sinal: enquanto alguns policiais mandam as pessoas evacuarem, outros já incorporam a atitude agressiva, apontando armas e agredindo as pessoas com cassetetes. A tropa atira, adultos se jogam no chão com gritos de que há crianças na marcha e aquilo não pode ser feito. Kadu inicia seu périplo de fuga e denúncia: ao mesmo tempo em que carrega a sobrinha nos ombros, que grita estar com medo de morrer, nunca pára de filmar a truculenta ação policial.

Quatro meses depois das filmagens do curta-metragem, Kadu Freitas foi assassinado em uma emboscada policial.

Base teórica

Segundo movimento

Estou, nesse momento, cursando um intercâmbio com a Universidade do Porto, em Portugal. Aqui, fui alocada no departamento de Literatura, Cultura e Estudos Interartísticos. Em diversas ocasiões, me questionaram sobre o que a minha tese se debruça e de qual área de conhecimento venho. Quando respondo que estudo os conceitos de “fabulação”, “escrita de si” e “biografema”, com suas aplicações não na literatura, mas no audiovisual, compreendem a minha mobilidade para o dito departamento.

O cinema, aqui, é visto como parte integrante das Belas Artes, descendente do grande campo das Letras.⁸ Quando mencionei que, entretanto, no Brasil, minha pesquisa se dá em Comunicação, meus colegas de turma me olharam intrigados. Já

.....

⁸ De acordo com a explicação dada pelo professor Luís Fernando Adriano Carlos, a universidade portuguesa remete à organização das universidades gregas, onde as artes eram reunidas sob o grande guarda-chuvas das Letras. Contudo, na década de 1980, as Letras aqui foram divididas em Faculdade de Belas Artes (onde há os diplomados de Escultura, Pintura, etc.) e Faculdade de Literatura, Cultura e Estudos Inter-Arísticos, onde estão, por exemplo, as graduações referentes à Arqueologia, Ciência da Informação, Estudos de Cultura, Estudos Portugueses, Jornalismo (também chamado de Ciência da Comunicação), Filosofia, História, História da Arte, Línguas, Relações Internacionais, Literatura, e Sociologia.

me perguntaram se o jornalismo não é contraditório à idéia de fabulação, assumindo que o campo comunicativo se restringe ao campo jornalístico. O meu professor da disciplina de Estética Literária, Luís Fernando Adriano Carlos, argumentou que a nomenclatura para o campo de estudo “Comunicação Social” só existiria no Brasil, se configurando uma certa aberração.

A fala do meu professor me remeteu ao texto de Erick Felinto, quando investiga o que seria, afinal, a atual zona de trabalho da comunicação social. Felinto levanta a hipótese de uma teoria das mídias, mas antes disso, ele se pergunta, exatamente, qual seria o papel dos meios de comunicação.

Quero dar um passo adiante em relação às observações de Albuquerque e sugerir que talvez a comunicação seja algo, como diriam os americanos, *highly overrated* e que pode mesmo não constituir um problema central dos estudos da sociedade e da cultura em anos vindouros. Será, de fato, que hoje o papel central dos meios de comunicação é “comunicar”? Ou terão eles prioritariamente outras funções ligadas à regulação social e à produção de experiências de natureza não semântica? (FELINTO, 2011, p. 240)

Então, passei a me perguntar: o que tem a ver, afinal, esses conceitos os quais me debruço com o que entendo por um estudo de Comunicação Social? E, por outro lado, o que interessa à Comunicação Social, esta *aberração brasileira*, as operações narrativas de determinados curtas-metragens – como “Na missão, com Kadu”?

Estas são as inquietações que suscitam esses movimentos do pensamento em texto.

Terceiro movimento

Gilles Deleuze, quando escreve sobre fabulação (Deleuze, 1997; Deleuze, 2003) parte da literatura, inicialmente se debruçando sobre a escrita de Proust (Deleuze, 2003) e alcança o cinema, quando faz a distinção entre imagem-movimento e imagem-tempo, aplicando esses conceitos na produção cinematográfica de ficção, mas

também na documental (Deleuze, 2006). O gesto da fabulação, em Deleuze, se refere a encontrar outras possibilidades de vida dentro de um mesmo sujeito.

E falar de sujeito, em Deleuze e Guattari (Deleuze; Guattari, 1992; Araújo, 2020) é falar de violência: não existe uma unidade, mas sim um incessante multiplicar de identidades, que estão quase sempre em choque e, num processo de acúmulo e cisão, circulam em constante fagocitose, gerando novos elementos que contêm os anteriores; a idéia de um processo rizomático que nunca cessa. A fabulação seria uma engrenagem dentro desta violência criadora de constituição do sujeito; uma ferramenta de re-visão do que se considera falso para um entendimento de potência do real. Do vir-a-ser, do poder ser. E podendo ser, se torna.

A fabulação, assim, não seria uma ferramenta de construção do passado ou de narrativa histórica, mas algo que “dá ao falso a potência que faz deste uma memória, uma lenda, um monstro”. (Deleuze, 1997, p. 28) É fácil perceber a operação da fabulação em Proust, por exemplo, objeto de estudo de Deleuze (2003); mas como observá-la no cinema, ainda mais no documentário? A construção do sujeito Kadu, inicialmente visto por um outro, depois, em um testemunho, e por último, quando seus olhos se tornam os nossos, poderia ser visto como uma operação fabulatória?

“Na missão, com Kadu” poderia (e foi, em alguns casos) ser visto somente como um filme denúncia; uma operação jornalística de duas tragédias, tanto aquela ocorrida durante a marcha quanto o conseqüente assassinato de Kadu após a divulgação do filme, que circulou por festivais nacionais e internacionais, alcançando instâncias outras para além do YouTube. Mas acredito que há algo a mais em sua construção cinematográfica – e não à toa seus realizadores partilham uma pesquisa teórica sobre imagem e os efeitos desta na sociedade brasileira –, algo que interessa aos estudos de Comunicação, a possibilidade do uso das mídias digitais em seu gesto fabulatório como uma construção de resistência frente ao violento processo de vida da sociedade brasileira.

Encontrar a função fabuladora é reencontrar o elo entre a vida e a ficção. É fazer ver a realidade da ficção, é fazer ver que a sua potência falsificadora é antes de tudo uma potência criadora de mundos, de mundos habitáveis e vivíveis. Portanto o que é afirmado não é a verdade da ficção, mas a sua realidade falsificadora. Talvez a tenhamos separado da vida por prudência. (Pimentel, 2010, p. 136)

Metodologia

Quarto movimento

Estamos pensando formas de não morrer. Kadu, infelizmente e tragicamente, morreu. Kadu, entretanto, no documentário, vive.

O exercício da fabulação no documentário brasileiro torna-se um exercício contra a morte do sujeito, morte que por vezes ocorre no sistema real e fatídico da sociedade brasileira, mas que sobrevive no sistema simbólico da criação e da comunicação. Não se trata de dar voz ao oprimido ou escrever a história dos vencidos, mas margear a escrita da história, constituindo outras entradas e outras saídas; por fim, outras possibilidades de vida.

Kadu não retornará ao cotidiano de seus pares. Mas suas existências foram unidas à nossa, nesse complexo processo apontado por Deleuze como um possível caminho para compreender a constituição de um sujeito imerso em seu processo histórico e político.

A fabulação de si, trazida da literatura para o audiovisual, se torna, então, o entendimento da própria existência como um fragmento, um estilhaço pleno de potência. Narrar os acontecimentos como algo que foi mas também está cheio do que será.

O que o cinema documentário nos faz ver são estados de mudança no presente, e isso porque como apontamos acima a imagem-fábula é uma imagem constituída por uma dobra da ficção. (Pimentel, 2010, p. 139)

No filme “Na missão, com Kadu” temos três momentos desse personagem: sua apresentação, seu testemunho, num exercício de rememoração do acontecimento vivido, e sua experiência vivida, que se inicia como o registro de uma vitória e termina como a denúncia de uma derrota. Mas poderíamos mesmo usar essa palavra, derrota?

Desenvolvimento

Quinto movimento

Penso, nesse momento, no historiador João José Reis; mais particularmente em seu livro “Ganhadores: A Greve Negra de 1857 na Bahia”. Nele, Reis conta a história do que ele considera o primeiro momento em que a população negra se reuniu em um movimento organizado e logrou fazer-se ouvida. Os trabalhadores escravos da cidade, através de um peculiar sistema de organização, conseguiram parar todo o estado da Bahia até que suas reivindicações fossem atendidas.

Reis é um historiador que se debruça sobre as estratégias de resistência da população escravizada que estão mais ligadas à oralidade do que ao registro escrito e, portanto, foram e são mais difíceis de serem historicizadas. No caso da greve, especificamente, segundo Reis, um dos principais métodos de reunião de tantas pessoas se deu através dos cantos de rua, ou cantos de trabalho. Eram composições feitas na hora pelos trabalhadores que ocupavam a cidade e, à noite, voltavam para a casa de seus senhores. Ganhador, aliás, segundo Reis, era o termo dado ao trabalhador escravo que saía para a rua da metrópole a fim de ganhar dinheiro para o seu senhor. Na maior parte das vezes, eles trabalhavam carregando carros de transporte de pessoas e cargas pelas ladeiras da cidade; para cada carro, se necessitavam quatro homens. E entre o trafegar de ruas e o subir e descer de ladeiras, estes homens cantavam.

Para quem estava de fora, ou seja, para os brancos, as canções muitas vezes eram incompreensíveis na fala – pois variavam entre os diversos dialetos africanos, ou traziam palavras estrangeiras ao português comumente falado – ou eram simplesmente anedotas cômicas e musicais. Na realidade, através destas canções, eram transmitidas mensagens sobre se determinada pessoa estava presa ou não, a localização de um ou outro quilombo, o horário e o lugar de reuniões clandestinas para a organização da dita greve. (Reis, 2019, p. 36). Pode parecer, inclusive, um contra-senso utilizar a nomenclatura “greve”, par de estruturas institucionais como “sindicato” e “associações”, para falar de trabalho escravizado. Reis é consciente desse aparente paradoxo (Reis, 2019, p. 41) e argumenta que, na sociedade brasileira e, particularmente, a baiana, de 1857, as leis sobre o trabalho escravo mais confundiam do que esclareciam, uma vez que apresentavam condições para a compra da carta de alforria, tentavam regulamentar a atividade urbana, mas ainda escrava, e as punições para o contrabando de produtos vendidos e a fuga de pessoas escravizadas.

Cada trabalhador circulava com uma carta assinada pelo próprio senhor, que autorizava a sua presença na rua. No específico caso dos ganhadores, era estabelecida uma conta de 70% do lucro para o senhor e 30% para o escravo do ganho diário. O lucro era utilizado, na maior parte das vezes, para a compra da liberdade. Com o aumento da emissão de cartas de alforria e diminuição da arrecadação de impostos do estado da Bahia, por questões externas que não cabem a esse texto, houve uma pressão dos senhores para que a lei fosse alterada. O motivo desencadeador da greve, então, foi a alteração da dita legislação pela Câmara Municipal, que obrigava a cada escravo o pagamento ao governo de uma autorização para o trabalho escravo urbano. Quem não a tivesse, seria preso. Cabia, agora, ao trabalhador, e não mais ao senhor, o pagamento do imposto para que ele pudesse ganhar o dinheiro. Com a alteração, o sonho da alforria torna-se, na prática, impossível.

Em uma sociedade onde a organização política da população escravizada era punida com a morte, estas estratégias orais, em especial, a dos cânticos, forjou uniões entre pessoas advindas de distintas regiões do continente africano, com outras relações familiares, consangüíneas, de fé e de língua. Assim como a operação “malungo”, ou seja, a formação de um laço identitário subjetivo e eterno a partir da experiência violenta da travessia negreira, a operação dos cânticos entre os ganhadores criou algo novo entre diferentes, uma relação produzida a partir da tensão da violência. Através dos cantos de rua – mas também de encontros clandestinos em Irmandades, associações ditas religiosas mas que eram, na prática, também políticas -, os trabalhadores conseguiram parar Salvador. Nenhuma carga foi movida, nenhum morador, transportado. Mesmo com as prisões de quem se negou a trabalhar, o impacto foi sentido: por fim, a resolução foi revogada.

Sexto movimento

E isto me remete, mais uma vez, a Deleuze, mas dessa vez, a seu pensamento sobre comunicação. Para ele, a comunicação seria o estudo do agenciamento de encontros aparentemente impossíveis.

A comunicação para Deleuze, na visão de Balke, é o que ocorre quando se junta aquilo que não parece poder ser juntado, uma relação tensa que se estabelece temporariamente. Por isso esse destaque ao caráter criativo da comunicação, aludido como aquilo que torna possível o novo: é a partir da relação entre diferenças, entre heterogêneos, que a criação se produz. (Araújo, 2020, p. 25)

Se pensamos a comunicação como um campo não aberto a tensões, mas justamente feito *de* tensões, visando à criação de novas relações que, por fim, movimentam a criação de outras relações políticas, visando à criação de um novo mundo, talvez resida então a chave para compreender a inserção desta pesquisa no campo da Comunicação Social.

Para João José Reis, lhe interessa desvelar os mecanismos de constituição da sociedade baiana do século XIX, focando na articulação das teias que formavam a rede escravagista como mecanismo de compreensão da articulação do processo histórico brasileiro como um todo. Passado e presente se relacionando a todo momento, como chaves de leitura de processos históricos que forjam instituições disso que chamamos Brasil. No caso desta pesquisa, me interesse particularmente por esse mecanismo, as canções de rua, sendo utilizadas como uma tecnologia da Comunicação Social: através delas foi organizado um movimento político, que começa com uma potência do comunicar, amalgama identidades até então díspares, que se unem em torno de uma mesma direção, a resistência política.

Sétimo movimento

Novamente, voltando a Felinto, ele provoca que as pesquisas em Comunicação, talvez almejando uma arqueologia das mídias “tenham um engajamento cada vez mais ativo com a noção de história” (Felinto, 2011, p. 247).

Trata-se de sugerir heteronomias, de imaginar futuros possíveis, de esboçar linhas de fuga. Nas palavras de Zielinski, “o cultivo das dramaturgias da diferença é um instrumento efetivo contra a crescente padronização (*Ergonomisierung*) dos mundos midiáticos tecnológicos sob a égide do progresso linear” (Zielinski, 2002, p. 297). (Felinto, 2011, p. 247)

Considero que “Na missão, com Kadu” ultrapassa a dimensão do filme – denúncia ao se relacionar com essa idéia de “dramaturgia da diferença”, realizada pelo gesto da fabulação do líder Kadu Freitas dentro da história do conflito fundiário, cristalizada por uma realização audiovisual documental.

De certa forma, a proposta de um filme – denúncia se inicia e se encerra na potência jornalística do termo; talvez o entendimento português do que seria o estudo da Comunicação Social. Mas quando encaro o curta-metragem e, ainda mais, os objetos acadêmicos de estudo de ambos realizadores (bem como suas obras posteriores a “Na missão, com Kadu”), consigo enxergar uma potência relacionada ao conceito

de “biografema”, desenvolvido por Roland Barthes, inicialmente pensada ainda e também no campo da Literatura.

Em *A câmara clara* (1980), o biografema é apresentado como um “traço biográfico”, como o ponto (*punctum*) que coloca o observador para fora da obra histórica propriamente dita. (Costa, 2010, pg. 28)

Partir desse punctum, desse biografema, para avistar o sujeito é admiti-lo em sua postura fragmentada e que não almeja uma completude. Um sujeito captado em seu instante histórico, e que implica, em um conjunto maior, no entendimento biográfico de uma identidade descontínua. Escrever a vida de modo que abarque, ou ao menos contemple, por um instante, as violentas relações transformadas em possibilidades de vida do sujeito.

Pensar o biografema na realização documental (o que no audiovisual é a dimensão mais próxima do que se considera, na literatura, o biográfico) talvez seja uma proposta metodológica para pensar as relações constituintes desse sujeito pulverizado em seu próprio momento histórico. Se um rizoma, na acepção de Deleuze e Guattari, é esse mapa de relações imprevistas, comunicações violentas e transversais que constituem o indivíduo, sendo todo indivíduo uma multiplicidade de elementos heterogêneos e externos que se disputam em potência e devir, o biografema poderia atuar como uma chave de entrada nesse mapa.

“Na missão, com Kadu”, assim, poderia ser visto como um biografema da história do Movimento de Luta nos Bairros, Vilas e Favelas? Um punctum trágico, mas de onde se observam tensões e se delineiam possibilidades de futuro? E, ainda, ao analisar os subseqüentes filmes de Aiana Bemfica e Pedro Maia de Brito, o curta-metragem “Conte isso àqueles que dizem que fomos derrotados” (2018) e o longa-metragem “Entre nós talvez estejam multidões” (2020), ambos documentais e ainda preocupados com o mapeamento das relações políticas e emocionais dos envolvidos no conflito fundiário urbano, e que apostam no gesto fabulatório de suas narrativas,

poderíamos apontar um caminho para o documentário brasileiro contemporâneo, que busca utilizar o audiovisual como ferramenta de resistência e também de criação de vida?

Ao não pactuar com o determinismo histórico, a biografia passa a ser um dispositivo para que a própria produção de vida seja colocada em questão, tal como Corazza (2006, p.29) escreve: “os modos de vida inspiram maneiras de pensar e escrever; os modos de pensar e escrever criam maneiras de viver”. Pensar, ler e escrever a vida de um outro passam a ser três movimentos indissociáveis. (Costa, 2010, p.27-28).

Conclusão

Oitavo movimento

Esse texto se guiou por dois caminhos paralelos e concomitantes. O primeiro diz respeito a pensar *se* e *como* os conceitos de “fabulação”, desenvolvido por Gilles Deleuze e “biografema”, desenvolvido por Roland Barthes, abordados predominantemente no campo literário e filosófico, interessam ao estudo da Comunicação Social, pensando nos estudos brasileiros. Dentro dessa proposta, trago os termos para a aplicação na produção audiovisual contemporânea, em especial no documentário de curtas-metragens. Decidi focar a pesquisa nos curtas-metragens por serem objetos de livre acesso, uma vez que são mídias digitais e que seus realizadores partilham do interesse de uma maior exibição de seus filmes. Ainda que sua circulação inicial seja, predominantemente, pelos festivais nacionais e internacionais, restringindo seu primeiro público a quem frequenta esses espaços, logo em seguida, os realizadores decidem manter os filmes disponíveis em espaços como YouTube e Vimeo, atingindo não só outros públicos como também outras discussões para além do âmbito dos festivais.

Entrelaçado ao pensamento de Deleuze sobre a função da comunicação na constituição do sujeito – uma relação, sempre, permeada por violência e constituições heterogêneas –, proponho enxergar nos documentários que

ultrapassam a dimensão biográfica ou realística ou jornalística para alcançar uma dimensão fabulatória da realidade uma potência de resistência. O uso da comunicação em mídias digitais em uma função de criação de mundos outros, e também como uma possibilidade de mapeamento de estruturas de poder através do enxergar de suas relações constituintes.

Por fim, o outro caminho desse texto é quando me pergunto se o curta-metragem “Na missão, com Kadu” pode ser inserido nessa estratégia de análise. Ao encarar o filme como uma biografema, um punctum dessa fabulação dos cineastas e pesquisadores acadêmicos Aiano Bemfica e Pedro Maia de Brito sobre o conflito fundiário urbano no Brasil, mais especificamente em Minas Gerais, passo a considerar que sim.

Eu abordo textos como máquinas de produção, como criadores de efeitos, afetos e pensamentos que se entrelaçam com os planos não discursivos da cultura e, desse modo, eles são sempre multiplicidades que não podem ser reduzidas aos usos e interpretações majoritários ou hegemônicos. Sempre há potencial para outras e novas conexões (Parikka, 2007, p. 31). (Felinto, 2011, p. 246)

Contudo, é importante salientar que esse é um texto-registro do processo de uma pesquisa em curso, tendo como fim uma tese de doutorado em Comunicação Social, mas que abarca teorias advindas de outros campos de estudo, como a Filosofia e a Literatura e que necessita ser aprofundado em cada proposta de movimento.

Referências

- ARAUJO, André Correa da Silva. *Deleuze e o problema da comunicação*. Tese de Doutorado, PPGCOM-UFRGS, 2020.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- COSTA, Luciano Bedin da. *Biografema como estratégia biográfica: escrever uma vida com Nietzsche, Deleuze, Barthes e Henry Miller*. Tese de Doutorado, Porto Alegre: UFRGS, 2010.
- DELEUZE, Gilles. *A ilha deserta: e outros textos*. São Paulo: Iluminuras, 2006.

- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo: Cinema 2*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2006.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica* – tradução de Peter Pál Palbert. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997.
- DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Tradução de Antônio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia vol.1*. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol.3*. Trad. Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- FELINTO, Erick. *Da Teoria da Comunicação às Teorias da Mídia. Ou, temperando a epistemologia com uma dose de cibercultura*. ECO-Pós, Revista do Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação da UFRJ, Rio de Janeiro / RJ. Dossiê: cidades midiáticas, volume 14, número 01, p. 233-249, 2011.
- PIMENTEL, Mariana Rodrigues. *Fabulação: A memória do futuro*. Tese de Doutorado, Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2010.
- REIS, João José. *Ganhadores: A greve negra de 1857 na Bahia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

Para não esquecer: práticas de arquivos nas obras de Rosângela Rennó e Éder Oliveira

Not to forget: archival practices in the works of Rosângela Rennó and Éder Oliveira

*Everton Cardoso Leite*¹

*Matheus Guilherme de Oliveira*²

O texto versa sobre a narrativa nas práticas de artistas que trabalham com arquivo, tal como Rosângela Rennó e Éder Oliveira. Através de suas práticas, tecemos discussões acerca de camadas marginalizadas da sociedade, necropolíticas, apagamentos, identidades e apropriações de imagens. Afim de melhor compreender o uso de narrativas e arquivos, estabelecemos uma relação com os trabalhos de Hélio Oiticica e o Grupo 3NOS3. Para a reflexão trazemos conceitos de memória, arquivo, arte e violência, com base nos escritos de Walter Benjamin, Ecléa Bosi, Susan Sontag, entre outros

Palavras-chave: Narrativa; Memória; Invisibilidade; Mídias; Arte Contemporânea.

The text deals with narrative in the practices of artists who work with archives, such as Rosângela Rennó and Éder Oliveira. Through their practices, we weave discussions about marginalized layers of society, necropolitics, erasures, identities and appropriation of images. In order to better understand the use of narratives and archives, we established a relationship with the works of Hélio Oiticica and the 3NOS3 Group. For reflection, we bring concepts of memory, archive, art and violence, based on the writings of Walter Benjamin, Ecléa Bosi, Susan Sontag, among others.

Keywords: Narrative; Memory; Invisibility; Media; Contemporary Art

¹ Universidade Federal de Pelotas

² Universidade Federal de Pelotas

Introdução ou narrar com(o) o povo

Através deste escrito, buscaremos fazer o exercício de narrar práticas artísticas que estão fundamentadas em arquivos. Priscilla Arantes descreve o arquivo como:


[...] dentro de uma visão tradicional, [...] um sistema ordenado de documentos e registros, tanto verbais quanto visuais, organizados para determinado fim. [...] ele é usualmente visto como um depositário de documentos, fonte “factual” de uma suposta história a ser contada. (ARANTES, 2014, p.10)

Em “Arqueologia do Saber” Michel Foucault salienta que:

O arquivo é, de início, a lei do que pode ser dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares. Mas o arquivo é, também, o que faz com que todas as coisas ditas não se acumulem indefinidamente em uma massa amorfa, não se inscrevam, tampouco, em uma linearidade sem ruptura e não desapareçam ao simples acaso de acidentes externos, mas que se agrupem em figuras distintas, se componham umas com as outras segundo relações múltiplas, se mantenham ou se esfumem segundo regularidades específicas. (FOUCAULT. 2008, p. 7)


A partir destas denominações, podemos supor que o arquivo no campo das artes, possibilita a ordenação e criação de histórias a serem contadas, memórias que serão recuperadas em infinitas possibilidades. É uma espécie de inventário que o artista poderá consultar ou encontrar para a criação de um novo trabalho. Pois, como afirma Ecléa Bosi “só os artistas podem remontar a trajetória e recompor o contorno borrado das imagens, devolvendo-nos a sua nitidez” (BOSI, 2003 p. 53).

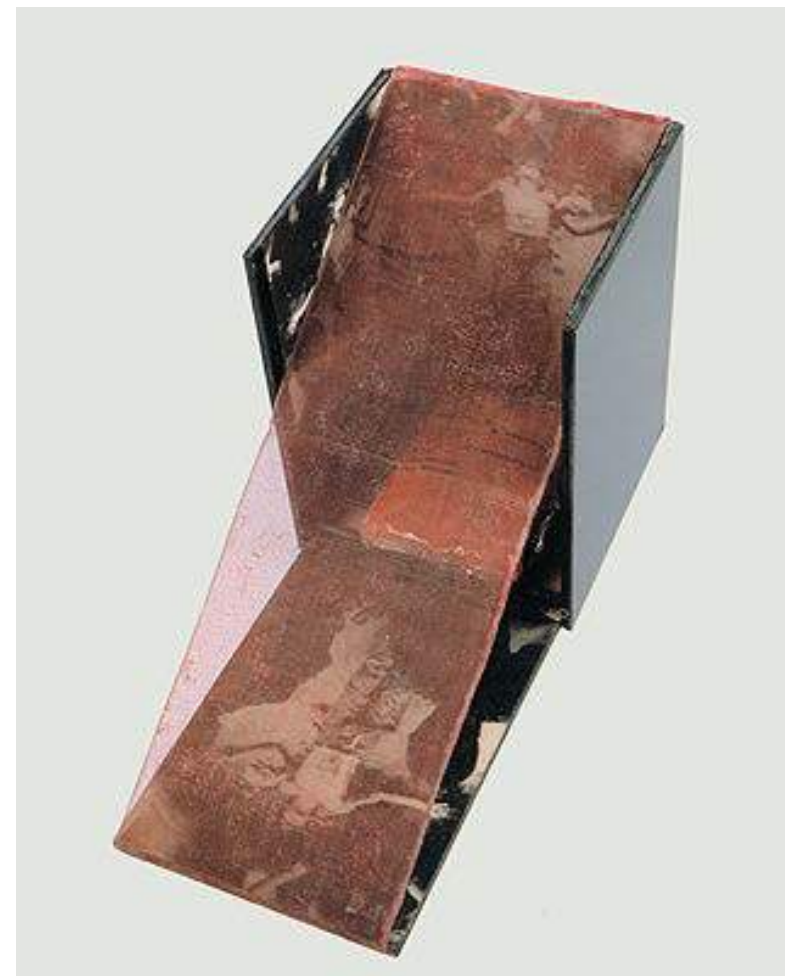
Sendo assim, o arquivo faz com que diversas narrativas atravessem a prática artística sem estarem postas em linearidades e metodologias específicas. Para Walter Benjamin, as narrativas “não estão interessadas em transmitir o ‘o puro em si’ da coisa narrada como uma informação ou um relatório” (BENJAMIN, 1994 p. 205), mas sim deixar aberta para interpretações.


Hélio Oiticica (1930-80) trabalhou com múltiplas linguagens, se apropriou da figura de Manoel Moreira, também conhecido como Cara de Cavalo, para criar o que denominou “Bólide caixa n.18 – B33 – Homenagem a Cara de Cavalo”  FIGURA 1.

Oiticica utiliza a imagem divulgada nos jornais do assassinato de Cara de Cavalo em uma operação policial, evocando a persona de herói para um homem que estava sendo retratado como bandido pela polícia e a mídia da época. Dando um significado pessoal para o trabalho, o artista narra: “Cara de Cavalo foi um bode expiatório. Tornou-se o ‘símbolo’ de opressão social sobre aquele que é ‘marginal’ – marginal a tudo nessa sociedade; o marginal” (STRECKER, 2020). Como coloca Hélio, o trabalho traz à tona a dualidade de narrativas, de um lado: o retrato de um bandido no jornal, de outro o amigo e “símbolo” de luta social,

Benjamin (1994. p. 200) afirma que a narrativa às vezes tem uma dimensão utilitária. Sendo assim, muitas vezes algumas narrativas podem ter um caráter moral. Refletindo sobre as narrativas que de certo modo são moralizantes, divulgadas em veículos de informação, o grupo 3NÓS3 formado por Mario Ramiro (1957), Hudinilson Jr. (1957-2013) e Rafael França (1957 – 1991), criado em 1979, encarava a cidade de São Paulo como superfície para intervenções artísticas, aproximando suas questões de ordem pública, social e política. Em “Ensacamentos” (Fig. 02), os artistas utilizando sacos de lixo ensacavam monumentos públicos de forma ilegal. Daniele Mendes Cidade afirma que a intenção do grupo era: “não somente intervir na cidade, mas de provocar a percepção do público [...] (CIDADE, 2007, p. 113).”

Os artistas viam no jornal uma maneira de subverter narrativas dominantes e destacar ações que passaram levianas pelos veículos midiáticos por influências políticas. Com a ação de ensacamentos os artistas colocavam nas páginas dos jornais alusões às torturas praticadas pelos militares durante a ditadura militar brasileira (1964-1985) e que não eram imagens divulgadas para o público.  FIGURA 2



 FIGURA 1. Hélio Oiticica. Bólide caixa n. 18 – B33 “Homenagem a Cara de Cavalo”. Técnica mista. Coleção Gilberto Chateaubriand – MAM RJ. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra4892/b33-bolide-caixa-18-homenagem-a-cara-de-cavalo>


Os artistas após fazerem o ensacamento dos monumentos, como menciona Cidade “ligavam para as redações dos jornais de grande circulação São Paulo, como o Estado de São Paulo e Folha de São Paulo, entre outros, relatando sobre o ocorrido inusitado (2007, p.114)”, com isso o trabalho passa a ser divulgado nos jornais não como propostas artísticas, mas como uma ação de vandalismo e ameaça ao patrimônio histórico.

Tanto em Oiticica quanto no grupo 3NÓS3, observamos uma narrativa pautada no povo, uma arte que se faz através do outro, através da cidade, buscando ressignificar acontecimentos e trazer à tona novas versões e como afirma Benjamin: “O grande narrador tem sempre suas raízes no povo, principalmente nas camadas artesanais [...] (1994, p. 214).” Assim sendo, o trabalho de Hélio Oiticica e do Grupo 3NÓS3 abriu espaços para que uma nova geração de artistas trabalhasse a partir dos questionamentos político-sociais, por meio de arquivos e documentos.


Narrar sobre o povo

Dentro do exercício de uma narrativa amarrada no tema do arquivo e da política, os artistas Éder Oliveira (1983-) e Rosângela Rennó (1962-), colocam a prova imagens divulgadas pela mídia fazendo delas um lugar para desenvolver seus trabalhos e de forma política testam os limites de herói-vilão, bem-mal, certo-errado.

Em 1992, no Rio de Janeiro, acontecia a conferência ECO 92, ou a “A Cúpula da Terra” como ficou conhecida, para discutir políticas de proteção ao meio ambiente. Por causa do evento, boa parte da segurança policial do Rio de Janeiro e da mídia foi deslocada para o evento, causando um aumento considerável de criminalidade na cidade e um desprezo da mídia pelo assunto.


No acompanhamento do evento nos jornais, a artista Rosangela Rennó observou que pessoas assassinadas durante o período do evento eram invisibilizadas nos jornais da época ou colocadas de forma sensacionalista. Com isso, desenvolve um trabalho apontando para essas questões.  **FIGURA 3**



 **FIGURA 2.** Grupo 3NÓS3. Ensacamento.1979. Registro fotográfico de intervenção urbana. Disponível em: <https://galeriajaquelinemartins.com.br/artista/3nos3#1-29>

Movida por essas inquietações, Rennó apresenta em “Atentado ao Poder”, imagens dos assassinatos divulgados nos jornais e do título “The Earth Summit”, retirado do evento, traçando uma narrativa que ligasse a Cúpula da Terra com os assassinatos, já que a mídia não encarava essa narrativa como algo único. Sobre o trabalho da artista, Gabriela Freitas comenta que a artista tinha como intenção: “[...] denunciar a mudança da cobertura dos jornais de grande circulação [...] (FREITAS, 2016, p. 61).” Pois eles estavam ignorando a violência que continuava presente na cidade.


Rennó não deixa as memórias se apagarem, pelo contrário, realça e traz para a discussão a importância das vidas perdidas em tiroteios que foram invisibilizados na época. É possível estabelecer conexões entre a obra da artista e a obra de Éder Oliveira, em função da transformação de notícias sensacionalistas e banalizadas pelos jornais e mídias.

Éder Oliveira trabalha com pinturas e instalações, procurando lançar luzes sobre um povo marginalizado e invisibilizado, buscando ressignificar a percepção sobre o outro, intervindo se preciso na cidade impondo uma imagem antes rejeitada a um público específico e criando tensões na pintura sobre a tela ou parede de galerias e cidade.  **FIGURA 4**

A pintura monocromática em tons de vermelho dá a ver um sujeito que encara a quem possa olhar, seu olhar é um convite à indagação de o que é que ele faz ali, porque foi representado nessa magnitude, o artista em sua pesquisa sobre esse homem amazônico, caboclo, mestiço, escreve:

Ali encontrei o homem marginalizado, temido, mas muitas vezes tido como inocente por sua condição, tentando se afirmar perante os desafios cotidianos que a vida o impele, em que normalmente a sorte já o predispõe ao fracasso na vida exigida pelo sistema vigente. Imagens predatórias, fotografias retiradas próximas ao modelo com flash disparado frontalmente gerando retratos vazios de pessoas acuadas, muitos semelhantes aos 3 x 4




 **FIGURA 3.** Rosangela Rennó. Atentado ao poder, 1992, instalação, 320x25x25cm. Disponível em: <http://www.rosangelarenno.com.br/obras/exibir/20/1>

colados no RG, que não necessariamente mostram a identidade do portador. (OLIVEIRA, pg. 346, 2014).


Essas imagens predatórias a que se refere o artista são muitas vezes encontradas em jornais policiais locais, onde a face de infratores é estampada. Éder, assim como Rosângela Rennó, subverte uma fotografia policial, um documento que se esqueceria e o transforma em pinturas, apropriando-se da condição fotográfica, ressignificando a em uma perspectiva contemporânea.

Essas contraposições entre figuras estão muito presentes na obra do artista e ao colocar lado a lado esses homens, cria uma linha de pensamento que se volta ao corpo marginal, trazendo à tona questões sobre apagamentos, invisibilidades e preconceitos.

Com isso, Éder busca por meio desses encontros e retratos uma relação entre sujeito e obra construindo uma pintura que possa dar voz a aqueles que não mais a tem e habitando um mundo em comum. Se aproximando destas mesmas questões, Rosângela Rennó no trabalho “Imemorial”  **FIGURA 5** questiona memórias esquecidas na construção de Brasília, um lugar que deveria proteger e cuidar dos cidadãos brasileiros, mas que acabou sendo construído através de negligências, como trabalho infantil e até a morte de funcionários da obra, para construção do símbolo de poder e *justiça do Brasil*. Sobre o trabalho Marguerite Itamar Harrison comenta:

[...] imemorial serve como um memorial comovente, exigindo que o espectador lembre-se do esquecido. De fato, os retratos foscos montados no chão em molduras de ferro e presos com parafusos de metal – reflexões penumbrosas das imagens em tons pratas montadas verticalmente na parede – evocam de maneira assombrosa a escuridão dos enterrados. [...] ao sepultar cada retrato numa obscuridade sombria de forma a resistir o anonimato insípido, burocrático, imemorial desafia inexoravelmente o regime oficial do Brasil de esquecimento, a propensão de um país jovem por perda de memória. (HARRISON, 2007, p.39)




 **FIGURA 4.** Éder Oliveira. Intervenção urbana. Belém-Brasil. Disponível em: <http://www.ederoliveira.net/obras>

Com o trabalho a artista reafirma a mesma vontade de Oliveira, de dar voz a aqueles que não mais a tem. Ecléa Bosi afirma que “o conjunto das lembranças é também uma construção social do grupo em que a pessoa vive e onde coexistem elementos da escolha e rejeição em relação ao que será lembrado (2003, p. 54)”. No caso da construção da capital, os governantes preferiram esquecer esse conjunto de lembranças e reafirmar o propósito do Distrito Federal.


A prática da artista se volta aos arquivos, utilizando-se de imagens já existentes, provenientes do universo da comunicação em massa, fotografias extraídas de jornais, álbuns de família, revistas, fotos encontradas em acervos, negativos fotográficos, fotos descartadas por outros fotógrafos. Ao ressignificar as imagens, Rennó dá novos sentidos para as narrativas, de denúncia, crítica e reflexão. Através do choque de imagens, sensibiliza o espectador a tomar posição frente a catástrofe apresentada. A teórica e crítica de arte Maria Angélica Melendi menciona que:

Rennó, como Barthes, sabe que “as fotos são signos que não prosperam bem, que ‘coalham’ como o leite. Seja o que for que ela dê a ver e qualquer que seja a maneira, uma fotografia é sempre invisível: não é ela o que vemos”. A dificuldade de acomodar a vista à fotografia provém da aderência do referente – ao funcionar como uma janela ou um espelho, a fotografia desaparece. (MELENDI, 2017, p. 179-180)

A fotografia desaparece num sentido de, no momento em que é tirada torna-se passado, como coloca Susan Sontag (2013) então o que se tem é o olhar do fotógrafo sobre o caso. A artista retifica o sentido da fotografia e faz com que a mesma tenha um novo sentido, trabalhando com sua ambiguidade e narrativa.

Na série “Páginas Vermelhas”  **FIGURA 6** Éder parece emprestar o véu que cobre as fotografias vermelhas da série “Red series” da artista Rosângela Rennó, este que lembra sangue, paixão e que esconde algo. O artista dá ênfase ao retrato fazendo-o todo nesse tom, uma estratégia para dar a ver o que não é visto, ou melhor, o que não deseja ser visto.



 **FIGURA 5.** Rosângela Rennó. Imemorial. 40 retratos em película ortocromática pintada e 10 retratos em fotografia em cor em papel resinado sobre bandejas de ferro e parafusos. Título Imemorial na parede em letras de metal pintado. 60 x 40 x 2 cm (cada moldura de ferro). 1994. Disponível em: <http://www.rosangelarenno.com.br/obras/exibir/19/1>



 **FIGURA 6.** Éder Oliveira. Série Páginas Vermelhas. 2015-16. Disponível em: <http://www.ederoliveira.net/obras>

De forma contrária à Rennó, a tinta vermelha é aplicada diretamente sobre a tela, as transições e composição do retrato são feitas diretamente com o pincel. A saturação da cor, segundo o próprio artista, vem de uma vontade em compreender a matéria, pois, o daltonismo o faz buscar esse entendimento para conseguir obter o máximo de sua paleta. Éder parece querer subverter o olhar para repensarmos a forma com que nos relacionamos com o outro, com quem vive às margens da sociedade, aqueles que estampam jornais sob acusações que talvez nem se provem verdade.

Em sua grande maioria, os retratados na pintura são jovens e adultos negros, mestiços, habitantes da zona periférica da cidade, tecendo uma relação direta com esses corpos expostos em jornais. Novamente Éder busca subverter um sistema, trazendo para as suas telas aqueles que em certo momento são tidos como criminosos.

Continuar narrando

A memória é a única possibilidade de regresso.

(MÃE, 2014, p.17)

Este artigo serviu como uma tentativa de entender e propiciar uma discussão acerca da narrativa, arquivo e violência na arte, possibilitando um entendimento sensível de acontecimentos históricos evidenciando a necessidade de revisar as memórias e as histórias.

Com os trabalhos de Hélio Oiticica e o Grupo 3NÓS3 se fez possível questionar e estabelecer conexão entre arte, mídia, cotidiano e povo. O trabalho de ambos são atravessados pelo corpo, por acontecimentos, pela ambiguidade, por suas vivências dentro do espaço da cidade e pelas interferências sociais, políticas e culturais.

Percebe-se em Rosângela Rennó e em Éder Oliveira um anseio em trazer narrativas do outro em suas pesquisas, tais como gênero, raça, vulnerabilidade social e apagamento. Os trabalhos de Rennó convidam o espectador a criar uma história.

Através da fotografia, são sugeridas catástrofes que podem ou não ter acontecido. A artista por meio do seu arquivo denuncia, alerta e tece reflexões acerca da violência e invisibilidade. Já Éder vê no sujeito amazônico uma forma de autobiografia, se colocando no lugar do outro e buscando entender como essas imagens se fazem presentes no cotidiano da população, assim como 3NÓS3, vincula suas pinturas em grandes espaços a fim de transformá-los e ressignificar imagens que são elencadas como verdadeiras.

Foi sentido então a necessidade de aproximar-se e compreender a vida e suas múltiplas narrativas. Buscando na memória, no arquivo e também no dia-a-dia potências poéticas-políticas, a fim de voltar-se contra a necropolíticas, que visam o esquecimento e apagamentos de pessoas na sociedade contemporânea. Narrar para estes artistas e para nós pesquisadores é um exercício de liberdade, de colocar em destaque o que foi invisibilizado, fazer reverberar através da pintura, da fotografia e da escrita acontecimentos, corpos, vozes e histórias.

Referências

- BENJAMIN, Walter. *O Narrador*. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo, SP: Brasiliense, 1994. p. 197 – 221.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes 2009^a
- BOSI, Ecléa. *O tempo vivo da memória: ensaios da psicologia social*. São Paulo, SP: Atêlie Editorial, 2003.
- FABRIS, Annateresa. *O corpo como território do político*. Revista online do grupo pesquisa em cinema e literatura. Vol. 1, n° 6, Ano VI, dezembro de 2009. Disponível em: https://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/BaleianaRede/Edicao06/2c_CorpoPolitico_imagens.pdf. Acesso em <03/08/2021>
- FREITAS, Gabriela Pereira de. A poética da catástrofe na obra de Rosângela Rennó: entre real e imaginário. In: *Crítica Cultural/Universidade do Sul de Santa Catarina*. -v. 1, n. 1. Palhoça, SC: Ed. Unisul, 2006. Disponível em: www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica_Cultural/article/view/3456. Acesso em 03/08/2021.

- CIDADE, Daniela Mendes (2017) *3Nós3: arte como crítica política no cotidiano urbano*. Revista Gama, Estudos Artísticos. ISSN 2182-8539 e-ISSN 2182-8725. 5, (10), julho-dezembro. 112-119. Disponível em: <<https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/223068/001020319.pdf?sequence=1>>. Acesso em <03/08/2021>
- HARRISON, Marguerite Itamar. *Lamentando o Esquecimento da Memória: As Instalações Fotográficas de Rosângela Rennó*. In: Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Letras e Direitos Humanos, n.º. 33, 2007. p. 37-58. Disponível em: <<http://www.uff.br/cadernosdeletrasuff/33/artigo3.pdf>>. Acesso em <03/08/2021>.
- MÃE, Valter Hugo. Notas incompletas sobre assuntos do tempo. In: *Textos Inéditos*. Curitiba, PR: Litercultura, 2014.
- MELENDI, Maria Angélica. *Estratégias da arte em uma era de catástrofes*. Rio de Janeiro, Cobogó. 2017.
- MESTRE, Marta. “Alistamento”. [Texto curatorial da exposição homônima,] Sesc Boulevard. Belém – Pará. 2015
- OLIVEIRA, Éder. “Autorretrato”. *Porororca – A Amazônia, no MAR*, Rio de Janeiro: MAR/Contraponto Editora. ISBN: 978-85-64022-60-7. 2014
- SONTAG, Susan. *Diante da Dor dos Outros*. São Paulo, Companhia das Letras. 2013 – Versão Kindle.
- STRECKER, Marion. *Por que homenagear bandidos*. Revista Select. n.º edição: 48 publicado em: ano 09, n.º 48, set/out/nov 2020. Disponível em: <https://www.select.art.br/por-que-homenagear-bandidos/>. Acesso em <03/08/2021>

Performance, moda e cidade: um estudo sobre o coletivo Debauxe

Performance, fashion and city: a study on Debauxe collective

Noah Mancini¹

O presente artigo trata-se de um breve estudo sobre a Debauxe, coletivo de moda/marca independente da cidade de Juiz de Fora, Minas Gerais. A partir de uma contextualização em sua produção, serão analisados três trabalhos que simbolizam diferentes momentos da marca, mas trazem algo em comum: a interação do corpo com a cidade. São eles: Yes, nós temos (2019), A Última Gladiadora (2020) e Debauxoque (2021).

Palavras-chave: corpo e cidade; moda e performance; coletivo artístico; Debauxe

.....
1 Mestrando em Cinema e Artes do Vídeo pela Universidade Estadual do Paraná / Bolsista CAPES

This article is a brief study about Debauxe, an independent fashion/brand collective from Juiz de Fora, Minas Gerais. From a contextualization in the production, three works will be analyzed that symbolize different moments of the brand, but bring something in common: the interaction of the body with the city. They are: Yes, we have (2019), The Last Gladiator (2020) and Debauxoque (2021).

Keywords: body and city; fashion and performance; artistic collective; debauxe

Introdução

O coletivo artístico/marca Debauxe existe desde 2015 e mantém as atividades até os dias de hoje, em 2022. Fundado na cidade de Juiz de Fora, Minas Gerais, é composto por seis integrantes que se dividem em costureiros, modelos, fotógrafos/videomakers, pintores - artistas multimídias. Já desenvolveram trabalhos nas cidades de Valença (RJ), São Paulo (SP), Rio de Janeiro (RJ) e Juiz de Fora (MG). O pesquisador que neste artigo vos fala é co-fundador e atual integrante desta coletividade, sendo assim, certas informações como datas, localidades e detalhes referentes à produção são provenientes do acervo do coletivo.

O nome do grupo se dá em uma apropriação da palavra *debauche*, em francês, que significa “deboche”, em português. Se utilizando de um estrangeirismo europeu, o coletivo cria um erro na escrita da palavra em francês para marcar sua autoralidade, trazendo uma pronúncia nacional e denotando certa disrupção com o *status quo*.

Sabemos que o sistema da moda, dos objetos num geral, atualmente é fortificador de uma das indústrias mais poluentes e nocivas para o meio ambiente. A funcionalidade é esgotar a vida útil dos produtos para que o consumo dos mesmos se dê de pouco em pouco tempo, gerando não só uma imensa quantidade de descartes como o esgotamento de matéria prima disponível.

(...) o objeto de série foi feito para não durar. Como se dá nas sociedades subdesenvolvidas com geração de homens, na sociedade de consumo gerações de objetos morrem rapidamente para que outras lhe sucedam - e se a abundância cresce é sempre nos limites de uma raridade calculada. (BAUDRILLARD, 2015, p. 158)

Vinda de um contexto onde trabalham com a precariedade, sem grandes recursos, com materiais muitas vezes provenientes de doações e brechós, a marca procura dialogar com uma produção *slow fashion* “sendo uma nova forma de consumir e produzir com ênfase no ecológico, na preservação do meio ambiente, da cultura

e da produção artesanal” (MORI, 2016, p. 24), produzindo peças sob demanda, ou exclusivamente para a feitura de seus vídeos e fotos, com fins de criação artística.

Ao mesmo tempo a disposição corporal proposta pelo coletivo se utiliza de uma performatividade latente nos corpos que a compõem, levando a moda para um outro campo, o do comportamento, da subjetivação dos modos de estar no mundo de andar nas ruas e se relacionar com o próximo, muitas vezes buscando destoar da paisagem comum, criando posturas e imagens que saiam da normalidade da cidade.


A marca manifesta não somente através das roupas mas também na construção de um estilo de vida expressado como uma eterna festa noturna. Nesse sentido, a moda pode ser tanto a fotografia de um imaginário social quanto ser responsável por isso; portanto uma moda disruptiva tem um certo premonitório e emancipatório potencial de delinear outras maneiras de existir (FIGUEREDO, 2021, p. 66. Tradução do autor)

A não especialização de uma mão de obra também levou o coletivo a procurar se qualificar ao longo dos anos, aprendendo novas técnicas. O que torna o experimentalismo parte crucial da marca, sempre testando questões referentes não somente à forma da roupa (cortes, tingimento, costuras, modelagem), mas também como vesti-la, ou simplesmente como elaborar outras possibilidades de coreografias urbanas. O laboratorial perpassa vários estágios da Debauze, desde a elaboração das ideias para uma nova produção ou no dia-a-dia de seus integrantes. Gera-se assim um estado constante de mudanças, seja nas temáticas abordadas pelos trabalhos, no estilo das peças divulgadas, na revisitação da identidade visual, sendo um processo constante de descoberta, pois “é pelo movimento que se processam as alterações nas formas fundamentais da moda.” (CARVALHO, 2010, p. 145).

Durante sete anos, desenvolveram suas criações intercedendo diferentes linguagens, como vídeos, fotos, textos, músicas, performances, mas sobretudo tendo a moda como principal suporte ou temática.

Análise de trabalhos

Após essa breve iniciação, através deste artigo iremos analisar três momentos da marca, através de produtos artísticos por eles produzidos: “Yes, nós temos” (2019), “A Última Gladiadora” (2020) e “Debauxoque” (2021). Esses dois últimos foram produzidos em contextos pandêmicos da Covid-19 e em 2019 e 2020 foram produzidas também fashion films, enquanto em Debauxoque houve apenas o editorial fotográfico. Todos os três foram realizados em diferentes lugares públicos da cidade - conhecidos popularmente ou não - e datam de uma produção mais recente do projeto.

O primeiro a entrar em nosso campo de análise é o trabalho “Yes, nós temos” (2019), performance realizada na Feira Livre da Avenida Brasil, nas margens do Rio Paraibuna, no centro de Juiz de Fora  **FIGURA 1**. Realizada dominicalmente, a feira é uma das atividades econômicas marcantes na paisagem juizforana. A avenida, em outros dias preenchida por veículos automobilísticos e pedestres, tem parte de seu trajeto tomado pelo comércio popular, com barracas e lonas. A aglomeração é uma característica de tal ação, sempre movimentada de feirantes e fregueses, em um rebuliço de sons, vozes, cheiros, cores, texturas e formas – uma feira popular por essência.

O colorido das frutas, verduras, legumes, o verde da lona das barracas, os caixotes deixados no chão, transformam a rua em uma grande aquarela. Caminhar por ali, no domingo de manhã, é andar no meio da rua e não mais na calçada. É grudar o pé no melado proveniente do suco da fruta que se perdeu no chão, é esbarrar em vários carrinhos e sacolas onde as compras são transportadas, é sentir as sutilezas que compõem a feira, é perceber o espaço que se cria e transforma ao mesmo tempo (PEDROSA, 2015, p. 15)

Realizado em uma ensolarada manhã de domingo, o editorial e a vídeo performance, feitos por Xzmcrcz, traz o performer Noah Mancini caracterizado com uma fantasia de Carmen Miranda. De maquiagem vermelha (batom e olhos), cordões dourados, roupas em tom vermelho e dourado, as famosas mangas de baiana, uma volumosa saia rodada, e o inconfundível cacho de frutas como adereço de cabeça, traz uma



 **FIGURA 1.** Foto do editorial “Yes, nós temos”. (Fonte: Acervo Debauxe)

reinterpretação dessa icônica personalidade, que tanto influenciou na cultura nacional, com um corpo negro e masculino - embora adornado com elementos ditos femininos. Apropriando-se de tal representação, ele passa pela feira, caminha entre os transeuntes, come bananas e após a ingestão pendura as cascas em seu corpo. Questiona, de maneira descontraída, os signos de nosso imaginário. Ainda na foto, um pouco mais ao fundo, vemos uma placa com o preço de “2,49”, fazendo alusão a um baixo valor, comumente dito como “preço de banana”. O título, que não se completa com a palavra “bananas”, já pressupõe o que nós teríamos, em uma irônica supressão verbal, convidando quem lê a completar a frase, assim como o artista acopla o restante das bananas em si. Torna-se o suporte para consumo e descarte, torna-se produto, torna-se comerciante. De uma Carmen dos cassinos e filmes da antiga Hollywood à uma Carmen que regressa para onde sua salada de frutas saiu: torna-se a feira.

Já o fashion film e editorial “A Última Gladiadora” foi feito em 2020 com a modelo Mathusa (Lady Thusa) no bairro São Pedro, na cidade de Juiz de Fora. O bairro São Pedro, localizado em uma parte geográfica chamada “Cidade Alta”, é o maior bairro da Zona Oeste da cidade, e a avenida José Lourenço Kelmer, onde foi filmado e fotografado, vivia por uma recém inauguração de pavimentação e encanamento de um córrego que por ali passava, em condições outrora negligenciadas. “Este fenômeno transforma a paisagem do bairro e de seu entorno, determinando a substituição de antigas moradias, supressão de áreas verdes, e impermeabilização do solo.” (CARMO, 2019, p. 48). Tal ação faz parte de um projeto de modernização urbanística implantado pela prefeitura, uma grande avenida vazia com três vias, cruzando um bairro residencial.

A paisagem urbana rasgada por uma intervenção tecnocrata é cenário providencial para explorar a estética pós apocalíptica e dar a ela ares disruptivos de gênero. A figura presente no ensaio habita a presente materialidade, a vida real, mas com uma corporeidade proveniente de outra cosmologia. Usa um capacete, remetendo ao meio

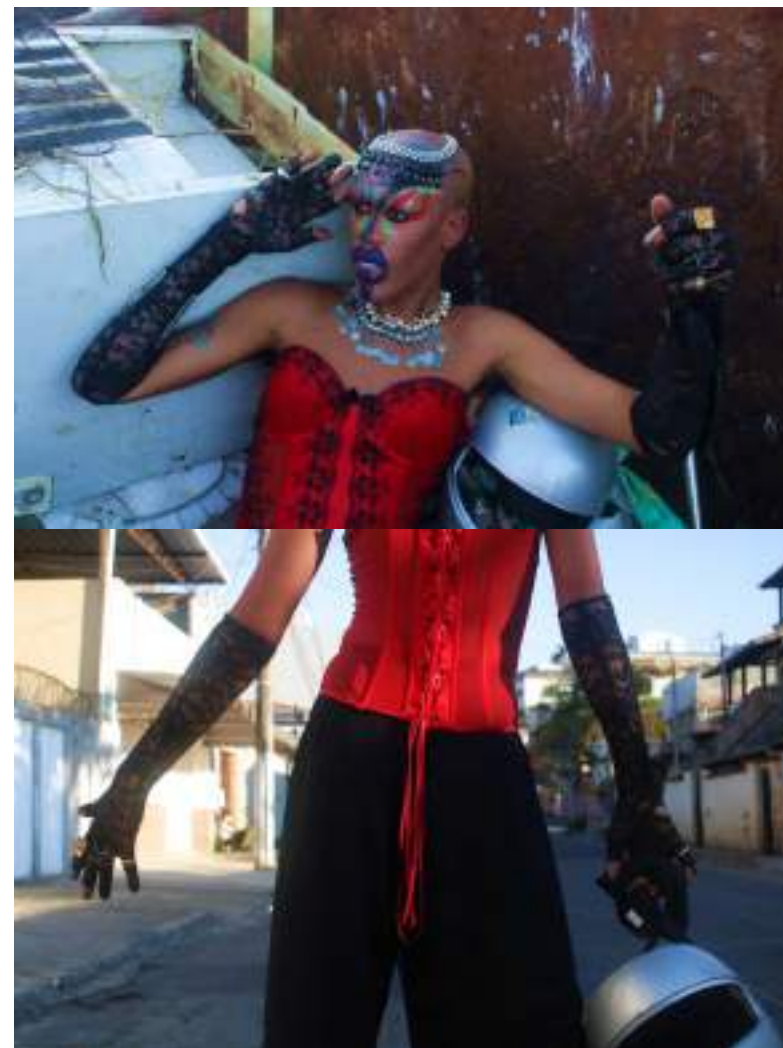




FIGURA 2 E 3. Fotos do editorial A Última Gladiadora.
(Fonte: Acervo Debauxe)

de transporte motociclístico, mas não dirige nada, pelo contrário: faz acrobacias com o capacete, o joga rolando pela avenida, e encara a câmera em postura provocativa.

As fotos  **FIGURA 2 E 3** e o vídeo foram tiradas por Noah Mancini e a edição e trilha foram produzidas por Insignio. Com um corselet vermelho de detalhes pretos, uma longa pantalonada preta esvoaçante, por vezes de capacete na mão, a performer se digladiava no ar, de cabeça para baixo, em uma pista de asfalto, dentro de uma caçamba de lixo, entre os passantes de uma tarde de sol escaldante. ‘Um sol para cada um’, popularmente poderia-se dizer, acrescentando o caráter interplanetário da obra.

Por sua vez, em Debauxoque, a dupla Laxxota e Hanriek também ocupava o espaço urbano  **FIGURA 4 E 5**, mais especificamente na passarela por cima da linha ferroviária da MRS, no bairro Fábrica. Por ser uma área de passagem do centro para a Zona Norte e ser próxima à linha férrea, a negligência da administração municipal é constante: o outro lado da rua que a passarela dá acesso para a avenida Coronel Vidal não é pavimentado, logo a consequência é que a vivência nesse espaço se dê por uma via marginal, muitas vezes sendo associados a condutas criminosas.

Sobretudo, a potência performática das modelos não se desvanece, pelo contrário: é sumo para entrar no pressuposto caos. Se um lugar parece hostil a sua ocupação, que se faça ocupar. De perucas coloridas, Laxxota com uma longa azul de cabelos cacheados e Hanriek com um chanel loiro, ora posavam sensuais, ora debochadas, ora encenavam conflitos caricatos entre elas. Entre pixos, muros de cimento, saias evangélicas, vigas de ferro e paetês, havia intensidade emocional, muitas informações e narrativas, possibilidades de dramatizações e evocações de sentimentos: uma explosão do impulso dos seres, como o tie dye que brota da saia gospel de Laxxota (Figura 4), o nome do ensaio demarca a ruptura através do choque causado pela irreverência, tendo como ponto de partida o nome do coletivo.

Em todas as produções citadas nota-se um apreço pelo mal feito, pelo não polimento, pela não finalização dos trabalhos, deixando o processo criativo muitas vezes exposto



 **FIGURA 4 E 5.** Fotos do editorial Debauxoque. (Fonte: Acervo Debauxe)

ou criando produtos que parecem estar por finalizar. Seja através da poluição visual, de um exagero performativo, de propostas confrontantes, é na aproximação com essa estética menos bela, menos padronizada, que está um gosto grotesco, como se assumir o mal gosto fosse o deboche cru, intrínseco em sua intenção jocosa.

É, assim, um recurso estético para desmascarar convenções e ideais, ora rebaixando as identidades poderosas e pretensiosas, ora expondo de modo risível ou tragicômico os mecanismos do poder abusivo. Muitas vezes, esse recurso assume as formas da paródia ou da caricatura, obtendo efeitos de inquietação pela surpresa e pela exposição ridicularizante das situações estabelecidas. (SODRÉ e PAIVA, 2002, p. 69)

Diante de tais considerações, vemos muitas similaridades sendo traçadas. É possível dizer que todos os apontamentos formem a identidade do coletivo, mesmo que essa identidade também passe por várias outras investigações sobre o corpo e o vestuário. Porém, neste estudo, foram a estes pontos que nos atemos.

Conclusão

A partir dessas breves análises, podemos perceber que a Debauze não só cria e combina looks atípicos dos encontrados no habitual mercado de moda, como também suscita corporeidades que performam uma moda não habitual. Suas peças indumentárias, por vez, ativam o corpo dos sujeitos que a vestem, assim como os sujeitos que a vestem potencializam as peças que portam.

A relação que o corpo da performer desenvolve com aquilo que chamamos de figurino é colocada em outra esfera onde a subjetividade não só constrói o ato performativo, mas reverbera-se em todos os planos semióticos que aparecem no processo da própria performance. (PEREIRA SANTOS, 2017, p. 10)

Fortemente pontuada por sua interação no espaço, enfaticamente em outras paisagens urbanas que não as convencionadas como belas, a performance continua a ser “ (...) uma forma que os artistas usam para articular uma mudança e responder

a ela. A performance continua refratária à definição, tão imprevisível e provocadora como sempre.” (GOLDBERG, 2015, p. 242). Dessa maneira, continuam a cavar incessantemente possibilidades de ocupação da urbe, levando a cidade a ser um fértil território de arqueologias performativas e transformando a paisagem da mesma a partir de suas intervenções artísticas, essas fashion performances estabelecem zonas autônomas temporárias.

A criação de moda no Brasil muitas vezes ficou dependente de padrões importados, fosse de moldes europeus ou norte-americanos, não condizente com a realidade dos corpos brasileiros - seja em questões da própria materialidade indumentária, em tecidos ou modelagem não condizentes com o modo de vida da população ou através da propagação de imagens não verossímeis com a identidade nacional, vendendo catálogos e coleções repletos de corpos brancos, com pesos correspondentes aos números estrangeiros. Dessa maneira, calcamos uma moda brasileira sem autonomia identitária, dependente de códigos não pertencentes ao nosso panorama. Em tentativa de contramão ao que continua sendo produzido e aos establishments que são mantidos, o coletivo busca estratégias para romper com essa realidade. Com ênfase na produção crítica da imagem no contexto subdesenvolvido, “a Debauxe (...) mobiliza existências dissidentes em um espaço festivo e afetivo onde a carnavalização é a quebra fundamental com este projeto de civilização” (FIGUEREDO, 2021, p. 96. Tradução do autor).

Referências

- A ÚLTIMA GLADIADORA. Produção: Debauxe. Vídeo e edição: Noah Mancini. Performance e maquiagem: Lady Thusa. Som: Insigni0. Juiz de Fora, 2020. Acesso em: <https://www.youtube.com/watch?v=iVmCwgOeVyM>
- BAUDRILLARD, Jean. O sistema dos objetos. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015.
- CARMO, João Gabriel da Silva. Centralidades no bairro São Pedro em Juiz de Fora (MG): uma análise a partir das avenidas Presidente Costa e Silva e Senhor dos Passos. Trabalho de Conclusão do Bacharelado em Geografia. Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2019. Acesso em: <https://www.ufjf.br/latur/files/2011/07/CENTRALIDADES-NO->

BAIRRO-S%c3%83O-PEDRO-EM-JUIZ-DE-FORA-MG-UMA.pdf

CARVALHO, Flávio de. *A moda e o novo homem*. Org. Sérgio Cohn e Heyk Pimenta. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.

DEBAUXOQUE. Produção: Debauxe. Fotografia: Xzmcrz e Noah Mancini. Performers: Laxxota e Hanriek. Maquiagem: Taba Tônica. Juiz de Fora, 2021. Acesso em: <https://www.instagram.com/p/CdyNhSErR9w/?hl=en>

FIGUEREDO, Henrique Grimaldi. Boys wear blue, girls wear pink: molotov-fashion and cultural resistance in Brazilian contemporary society. *BIAS: Journal of Dress Practice da Parsons The New School*, Nova York, Estados Unidos, p. 90 - 97, 27 maio 2021.

GOLDBERG, RoseLee. *A Arte da Performance*. Do Futurismo ao Presente. Trad. Percival Panzoldo de Carvalho. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MORI, Natalia Tinoco. *Slow Fashion: conscientização do consumo de moda no Brasil*. Monografia do curso de Especialização em Estética e Gestão de Moda, Relações Públicas, Propaganda e Turismo. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

PEDROSA, Daniela Maria Alves. *A feira livre da Avenida Brasil - produção do espaço e trocas sociais no comércio de rua de Juiz de Fora-MG*. Dissertação do curso de Pós-Graduação em Ciências Sociais. Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2015. Acesso em: <https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/2223>

PEREIRA SANTOS, Jurandir. *Vestimenta, traje de cena e corpo: possíveis desvios nas formas generificadas binárias em gênero*. 13º Colóquio de Moda, UNESP Bauru, 2017.

SODRÉ, Muniz ; PAIVA, Raquel. *O império do grotesco*. Rio de Janeiro, Mauad, 2002.

YES, NÓS TEMOS. Produção: Debauxe. Concepção e performance: Noah Mancini. Foto e vídeo: Xzmcrz. Juiz de Fora, 2019. Acesso em: <https://www.youtube.com/watch?v=O2APOi616Ko>

Estudos de processos de curadoria, com ênfase em temas relacionados ao universo feminino, em ambiente online na América Latina

Studies of curation processes, with an emphasis on themes related to the female universe, in an online environment in Latin America

Wilson Renato Negrão¹

A partir da pergunta: O que se constrói nesse saber viver juntos? -, apresento uma pesquisa que iniciou em 2020 como um estudo sobre os processos de curadorias realizados em ambientes online, ao longo da pandemia, com a mulher na América Latina como foco. Com atenção especial sobre os processos de criação desses grupos de curadoras e artistas e como criaram maneiras de produzir juntas considerando o afastamento imposto pela pandemia da covid-19.

Palavras-chave: Processos de criação em rede; ambiente virtual; curadoria coletiva, fotografia; coletivos latino-americanos.

From the question: What is built in this knowing how to live together? -, I present a research that started in 2020 as a study on the curatorship processes carried out in online environments, throughout the pandemic, with women in Latin America as the focus. With special attention to the creation processes of these groups of curators and artists and how they created ways to produce together considering the distance imposed by the covid-19 pandemic.

Keywords: Network creation processes; virtual environment; collective curation, photography; Latin American collectives.

1 Pontifícia Universidade Católica de São Paulo / PUC-SP / CNPQ

Introdução

A presente pesquisa propõe estudo de projetos de curadoria em grupo em suas complexidades, realizados em ambientes virtuais, direcionado para a produção de artistas e curadoras do gênero feminino, que se identifiquem com este gênero ou que tenham em seus trabalhos um debate sobre questões de gênero, tendo como interesse investigar o crescente número de movimentação artística apresentada em ambientes virtuais e debater como influenciam na produção de conhecimento e representação da mulher latino-americana e também questionar sobre o lugar ocupado pela mulher nas representações fotográficas contemporânea.

O trabalho prático do pesquisador, suas experiências em festivais, residências artísticas e montagem de exposições é também parte que ajuda a olhar as transformações ocorridas no mundo das artes nos últimos anos, em especial de 2019 até o presente, considerando as formas de comunicações por mídias digitais como fator de atenção ao estudo do objeto.

A pesquisa olha para as questões de processo de criação em rede por mulheres, pois observa-se que o fenômeno de encontros em plataformas digitais tem proporcionado a aproximação de artistas que trabalham, em suas respectivas cidades, com temas sensíveis as questões das mulheres, como: corpo, gênero, relação de trabalho, militância por equidade, resignificação do espaço da mulher na arte, entre outros.

No início de março de 2020, quando a pandemia da Covid-19 chegou oficialmente na América Latina, limitando o movimento fora das residências, o universo artístico e educacional sofreu grande transformação de seus “modus operandi”. Festivais e os mais diversos tipos de eventos estavam programados, alguns deles foram cancelados menos de uma semana antes do início previsto, como foi o caso do Festival de Fotografia de Tiradentes, em Minas Gerais, o Foto em Pauta. O evento foi, em primeiro momento adiado por tempo indeterminado e, posteriormente, houve uma migração para o ambiente online e aconteceu durante 30 dias, no final de 2020. A investigação proposta por este trabalho de pesquisa lança foco nas

formas de adaptação dos eventos para um ambiente digital, buscando entender o processo de criação em rede de trabalhos sobre o universo feminino, suas questões e a comunicação com artistas de outros países do continente. Algumas perguntas são importantes para observar a trajetória da pesquisa: Como foi a adaptação para a realização de projetos que envolvem um grande número de pessoas em lugares diferentes? Quais os documentos produzidos por este corpo curatorial? Que forma esses processos interfere na formação de rede de comunicação entre as artistas? Estes argumentos são observados através de estudo do material publicado e disponível na internet e também com entrevistas encontradas nas plataformas digitais mais utilizadas, fazendo sempre uma relação para o campo da comunicação e semiótica.

O estudo de projetos produzidos por mulheres, ou que tenham como tema o universo feminino, abre espaço para que artistas possam transformar seus trabalhos em oposição as relações tóxicas e práticas machistas, como a agressão, o abuso e a exploração sexual. O estudo de projetos como da artista brasileira Milena Paulina que questiona a representação do corpo feminino nas artes, presente no projeto “Eu, gorda” Paulina cria imagens onde mulheres gordas são apresentadas nuas em situação de harmonia e aceitação do corpo. Trabalhos como o “Eu, gorda” foram apresentados no FFALA – Primeiro Festival de Fotografias latino-americanas. O encontro promovido pelas lives em redes sociais, ao vivo, abriu debate com outras artistas do continente sobre questões que sugerem uma modificação nos padrões estabelecidos pelas imagens. Conhecimentos trazidos por estudos da Ecologia dos Saberes (LEÃO, 1999), como o resgate de conhecimentos antigos podem ajudar a pensar projetos que buscam afrontar os modelos de corpos imposto pela moda ou publicidade, por exemplo. Um retorno a ancestralidade pode ser um agente de inspiração para o processo de trabalhos desenvolvidos por essas artistas que não estão satisfeitas com os padrões desenvolvidos por séculos no universo artístico. Uma das hipóteses desse projeto é compreender a relevância das discussões em redes e o que isso pode mudar nos processos de trabalho, uma vez que o ambiente virtual e a sua prática aceita pela sociedade, aproxima debates.

A forma como o festival FFALA se apresenta – texto presente no website do evento, é um apontamento de direção deste aprender a viver em harmonia. O festival tem objetivos bem definidos para justificar sua existência. Vejamos a seguir o texto de apresentação do festival:

“O primeiro festival de Fotógrafas Latinoamericanas (FFALA) é uma iniciativa que surge da urgência por criar espaços de encontro, diálogo, reflexão, formação e exposição que valorizem a produção das fotógrafas latino-americanas. Nesta primeira edição trabalhamos sobre o eixo Fluxos da (in)visibilidade. Para o qual, convidamos fotógrafas, artistas visuais, curadoras, pesquisadoras, galeristas entre outras, para conversar sobre as experiências relacionadas ao compromisso ético em valorizar estas produções. Reconhecemos também a importância dos coletivos fotográficos no processo de luta pela visibilidade das fotógrafas, portanto reservamos o dia de encerramento para promover um grande encontro internacional. O FFALA nasce buscando criar um espaço político de pensamento e interlocução, mas também de celebração, porque sabemos que quando mulheres se juntam, é muita potência, resistência e criatividade”² (FFALA, 2021)³

Pelas plataformas digitais é possível estudar as atividades proposta pelo festival, como: entrevistas; lives; exposição virtual; leituras de portfólio; oficinas e encontro de coletivos de fotógrafas; e através do material que está disponível no site oficial do projeto, comparar os trabalhos, entender o potencial de um evento internacional acontecendo em espaços virtuais, entendendo assim como isso impacta o resultado dos encontros.

O Festival é uma ferramenta de pesquisa que leva para o perfil pessoal de várias artistas, curadoras e coletivos de mulheres, que fornecem em suas redes sociais um vasto material sobre o pensamento artístico; documentos de processo; apresentação

.....
² O Festival aconteceu de 18 a 24 de abril de 2021, todo em plataformas online e sua produção foi viabilizada pela Lei Aldir Blanc, no Estado do Rio de Janeiro.

³ Disponível em: <https://www.ffala.com/>. Acesso em 02 out. 2022

do trabalho de forma direta com o público, sem a necessidade de uma galeria ou museu fazer parte do processo. Como exemplo será estudado o trabalho da Peruana Ana de Orbegoso que foi uma das artistas escolhidas para participar do festival e teve seu trabalho apresentado em uma exposição virtual. A fala da artista, tanto em seu texto, produção e entrevistas, deixa claro um posicionamento sobre o poder feminino. Esta afirmação pode ser confirmada ao visitar seu perfil no Instagram, onde ela usa o seguinte texto para se apresentar: “Feminist Projections”: art for women rights. (Instagram:@anadeorbegoso). Está aqui apresentado apenas uma das possibilidades de transito da pesquisa neste universo de redes que se formam a partir da utilização de ambientes virtuais para encontros de pessoas com interesse comum, em lugares geográficos diferentes, O Festival FFALA abre caminho para observação de outros importantes estudos de caso que seguem uma trajetória semelhante. Entender o potencial disto, observar os resultados dos encontros; debater a forma como esse poder interfere no mecanismo da artes e ter acesso aos processos de criação de artistas, grupos, de organização de grandes eventos são os elementos de motivação para a pesquisa e gerar um trabalho consistente que posicione o momento histórico e que forneça à comunidade material de estudo de qualidade.

As intensas mediações geradas pela rede, impulsionadas pelas aparentes novas formas de comunicação no âmbito do sistema da arte, a partir do conceito de criação com redes em construção (SALLES, 2017). A partir do trabalho produzido por estes grupos que mostram os seus processos de criação e as suas reverberações, é possível observar a grande propagação que as ideias dessas artistas encontram quando se juntam. O fortalecimento que essas vozes ganham possibilita o encontro com outras artistas ou pesquisadores, como exemplo é o caso de um grupo de artistas que compartilham o mesmo perfil no instagram, lugar onde elas se juntam para debater e mostrar trabalhos. Existem uma série grande de exemplos, um deles é o “Nacional Trovoa”, um movimento que se denomina de articulação de artistas, curadoras e arte educadoras racializadas. Elas são atuantes no instagram e YouTube. Este é um movimento que surge em sintonia com o espaço criado pelo Festival FFALA com características próprias desses fenômenos em formato digital: não existe um número

fechado de participantes, elas podem se agrupar para alguns projetos e ter um outro núcleo para outros trabalhos, como exemplo. Algumas dessas artistas participaram no festival, tiveram um encontro no ambiente digital, criando assim uma linha para se traçar a rede de encontros artísticos. Investigar estes acontecimentos, olhar para as pegadas deixadas na rede digital é uma forma de entender a produção de curadoras e artistas na internet. Os textos de apresentação dos trabalhos são produzidos, na maioria dos casos, pelas próprias artistas, isto gera alterações em uso de palavras que interfere, por exemplo, na forma como elas se apresentam. O movimento Trovoa, para mostrar o trabalho de uma de suas participantes, apresenta a artista da seguinte maneira: “A Travoia pernambucana @gi_vatroi lança Zine Digital sobre sua vivência com o barro em Trucunhaém-PE”. (Instagram do movimento, link de acesso: <https://www.instagram.com/p/Cc5dlssrcTJ/?igshid=YmMyMTA2M2Y=>)

A frase oferece pistas de processo para debater a identidade do grupo e olhar para a simbologia dos nomes que são alterados nas redes sociais, a artista em questão tem um símbolo usado pelos algoritmos da internet. Qual a identidade de @gi_vatroi? Qual a importância dessa identidade para o grupo? E o público, é afetado por não ter acesso direto ao nome da artista? Seria essa uma prática a ser investigada e entender as outras formas de pertencimento no universo artístico.

Muitas perguntas ainda estão aguardando respostas, porém, o tema desta pesquisa está em constante transformação: Como será estabelecido o ambiente de trabalho dessas curadoras após o final da pandemia? Para onde estas interações podem apontar? Somente a observação dos movimentos podem ajudar a responder ou criar outras questões, porém uma coisa é possível afirmar, que o encontro de ideias e trabalho conjunto, mesmo com artistas em lugares diferentes do planeta, viabiliza um modo de olhar para a criação de forma transversal e ilumina o debate sobre o que é construído neste saber viver juntos.

Referências

LEÃO, Lúcia. *O labirinto da hipermídia: arquitetura e navegação no ciberespaço*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

SALLES, Cecília. *Processos de criação em grupos: diálogos*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2017.

Website do festival FFALA, disponível em <https://www.ffala.com/>

Instagram do movimento Travoá, disponível em: <https://www.instagram.com/p/Cc5dlsrcTJ/?igshid=YmMyMTA2M2Y=>



*Aspectos da subjetividade
na arte contemporânea:*

o propositor e o público

Potencialidades formativas com plataformas de arte contemporânea

Training potential with contemporary art platforms

Julia Rocha¹

Ana Carolina Ribeiro Pimentel²

A arte contemporânea é caracterizada pelo seu potencial de conexão entre o indivíduo e o mundo em que se está inserido, mundo esse atravessado pelas novas tecnologias e meios de comunicação que requerem que os arte/educadores, mediadores e pesquisadores adaptem as suas práticas para garantir a formação ampliada dos sujeitos (LÉVY, 1999). Este artigo apresenta e analisa a criação do site Entre Pesquisa, uma plataforma de formação em arte contemporânea e educação que foi pensado para diminuir parte das lacunas em relação à produção artística contemporânea na formação de professores já identificadas em pesquisas anteriores (AMORIM, 2019, MARTINS, 2020), propondo reunir materiais, artigos, pesquisas, entrevistas, ensaios visuais e textuais de apoio para a formação inicial, ampliada e continuada desses profissionais. A plataforma ligada ao Grupo de Pesquisa Entre, publica textos semanalmente pensando a relação da arte contemporânea com a educação, dentro desta perspectiva de um mundo atravessado pela cultura visual (ACASO, 2006).

Palavras-chave: Arte contemporânea. Educação. Plataforma. Tecnologia.

Contemporary art has been characterized by its own potential for connection between the individual and the world in which he is inserted, the world has to go through new technologies and better communication that requires our art educators, mediators and researchers to adapt as well as practices to guarantee the expanded training of the subjects (LÉVY, 1999). This article presents and analyzes the creation of the Entre Pesquisa website, a training platform in contemporary art and education for the faith designed to reduce part of the gaps and relate to contemporary artistic production in the training of teachers already identified in previous research (AMORIM, 2019). , MARTINS , 2020), proposing to gather materials, research, interviews, visual essays and expanded texts to support the initial, material and continuing education of these professionals. The platform related to the Grupo de Pesquisa Entre, public texts weekly thinking about the relationship between contemporary art and education, within this perspective of a world crossed by visual culture (ACASO, 2006).

Keywords: Contemporary art; Education; Platform. Technology.

.....
1 Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

2 Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

Introdução

A produção artística contemporânea representa um espectro temporal, material e conceitual que ainda está em processo de construção e mutabilidade constante, constituindo-se a partir das relações estabelecidas dentro do próprio sistema da arte e propondo novas perspectivas estéticas e relacionais para os públicos. Sua definição é caracterizada por reelaborações constantes oriundas das trocas de diferentes sujeitos que compõem o campo da arte, sejam eles artistas, colecionadores, curadores, museólogos, educadores e públicos (ROCHA, 2018), bem como por diferentes proposições estéticas e explorações nos processos de criação. As novas caracterizações definem o que Nathalie Heinich (2019) conceitua como um novo gênero, demarcando a “coexistência simultânea” de produções relacionadas com outros períodos da história, mas indicando esse campo em transformação.

Tentando definir aspectos que possam categorizar a arte contemporânea como gênero, podemos citar primeiramente seus constantes questionamentos em torno do próprio campo artístico, a ampliação dos suportes para além dos já tradicionais e as problematizações em torno das questões cotidianas que geram reflexões subjetivas (HEINICH, 2014). Também é possível destacar a pluralidade, não apenas de manifestações que se realizam nos mais diversos meios, mas também de materiais, temas e espaços e a impossibilidade de uma interpretação única, como aponta Marina Menezes (2007, p. 8), pontos que contribuem para que seja difícil sua conceituação e o estabelecimento de um estilo ou uma estética contemporânea, estabelecendo assim um novo paradigma.

Essa amplitude de possibilidades de criação e deslocamento trazem aos públicos desafios nas possibilidades de acesso e aproximação com as obras contemporâneas, ao mesmo tempo que amplificam as conexões, uma vez que a pluralidade abre espaço para diversas leituras e novas apropriações interpretativas, encaminhando para interações com as obras que se acerquem mais da vivência cotidiana do fruidor do que do repertório previamente adquirido do campo da arte.

Por todas essas características que conceituam a arte contemporânea e por trabalhar tantas questões da atualidade e das individualidades, acredita-se na importância de termos esse conteúdo sendo desenvolvido na formação escolar. Além disso, é papel das instituições de ensino estimular e desenvolver o pensamento crítico, propondo práticas que envolvam conteúdos com proximidade temporal e teórica dos estudantes, bem como apresentar obras de artistas que trabalham questões tangenciais à vida (ROCHA, 2021, p. 2). Desta forma é possível aproximar os estudantes da arte contemporânea e mostrar que essas obras estão intrínsecas ao seu cotidiano e sua cultura.

Trabalhar a produção artística contemporânea com os estudantes também se faz necessário pois assim eles podem conhecer mais sobre processos de criação em variadas linguagens, ter mais autonomia e liberdade de produção e entender que a arte se constrói de muitas formas e com diferentes objetivos. Essa interlocução permite uma aproximação com artistas que estejam próximos do contexto escolar, bem como amplifica as potenciais conexões com equipamentos culturais e espaços promotores da arte, que podem criar projetos de parceria com as instituições de educação formal.

No entanto, embora a arte contemporânea tenha se mostrado tão importante para a formação dos sujeitos no contexto educacional – envolvendo estudantes e professores -, a sua incorporação aos currículos da educação básica ainda é pautada por muitas dificuldades. Lacunas na formação dos professores, receios quanto às temáticas tangenciais à produção dos artistas ou desconhecimento diante de um gênero ainda em processo de delimitação são algumas das possibilidades de enfrentamento que docentes têm ao tentarem incorporar a arte contemporânea em seus projetos e práticas (ROCHA, 2018). Contudo, parte desses entraves pode ser trabalhada com o desenvolvimento de ações formativas voltadas para os professores.

O presente texto analisa perspectivas formativas da arte contemporânea, sobretudo diante do contexto da cibercultura (LEVY, 1999), apresentando a plataforma Entre

pesquisa como uma possibilidade de locus de estudo e ampliação de repertório para professores, estudantes, artistas e pesquisadores. A plataforma é apresentada como possibilidade formativa diante da necessidade de desenvolver materiais de suporte e estudo que possam respaldar a prática de arte/educadores em torno da prática de artistas contemporâneos. O site é um projeto do Grupo de Pesquisa Entre – Educação e arte contemporânea, vinculado ao Centro de Educação da Universidade Federal do Espírito Santo.

A formação de professores e o espaço da arte contemporânea em suas práticas

Diante da importância citada em torno da inserção de metodologias referências a arte contemporânea no aprendizado do ensino básico, tomamos por base a pesquisa “Arte Contemporânea no contexto escolar – Aproximações com arte/ educadores do Ensino Fundamental”, desenvolvida por Isabela Vieira Martins (2020), que buscou investigar como os professores de arte da rede municipal de Vitória têm trabalhado conteúdos de arte contemporânea com seus alunos de educação básica.

Esse levantamento foi feito a partir de entrevistas com 27 professores atuantes da rede durante o ano letivo de 2019, projetando nas questões um olhar para as práticas desenvolvidas no segmento. No primeiro momento, a investigação feita por Martins apontou que apesar dos conteúdos de arte contemporânea estarem sendo trabalhados na escola, existem dificuldades apontadas pelos professores no desenvolvimento do conteúdo em suas práticas. A primeira delas era a lacuna em sua formação com relação a arte contemporânea, uma vez que apenas a metade dos entrevistados afirmou que aprendeu sobre o período durante a formação superior e continuada. Alguns respondentes inclusive relataram que os conteúdos apresentados em suas graduações se encerraram na história da arte moderna e não abrangeram a contemporânea, o que pode ser um reflexo do que se está sendo ensinado nas escolas.

Ainda se tratando das entrevistas, embora os professores dissessem que desenvolvem arte contemporânea com seus alunos, eles admitem que é difícil explicar o

conteúdo devidamente, principalmente por se tratar de um modelo com conceitos abertos e plurais, como supramencionado. Essa falta de um conceito estruturado e fechado para a definição, ocasiona insegurança por parte dos arte/educadores em trabalhar teoria e prática relacionadas à produção. A questão das lacunas na formação de professores que atuam na rede de Vitória pode ser demonstrada durante os cursos de licenciatura e nos programas de graduação, mas precisa ser vista como uma demanda e responsabilidade pela formação continuada assumida pela Universidade, pelas Secretarias de Educação e pelas políticas públicas de valorização do trabalho do professor. Essa lacuna foi um dos pontos principais para a criação da plataforma Entre pesquisa, pensada como um espaço virtual de formação em arte contemporânea e educação analisado neste artigo, pois visa principalmente fomentar a formação inicial, ampliada e continuada em torno dessa relação entre educação e arte contemporânea.

Muitos arte/educadores ainda enfrentam um estranhamento similar ao que a grande parte das pessoas tem em relação à arte contemporânea e, por isso, a excluem de seus planos e programas de aula. Limando o conteúdo das propostas curriculares de arte, intensifica-se o abismo já citado entre esse gênero da arte – a contemporânea – e os públicos (MENEZES, 2007, p. 10), reverberando a cronologia demarcada pelos professores de uma história da arte que se esgota nas produções do início do século XX. Essa disparidade na prática docente da produção artística contemporânea fecha a visão do ensino de arte no modernismo, que, sobretudo, privilegia os aspectos estéticos e estilísticos, podendo causar no público estranhamento e distanciamento.

Ampliando a discussão, ao refletir sobre o sentido do que se define como arte estar estreitamente conectado às características visuais e refletindo a partir da perspectiva dos estudantes, Marilda Oliveira e Vanessa Freitag (2008) ressaltam que uma das barreiras para a compreensão da arte contemporânea na educação básica é que os alunos precisam estar preparados para se afastarem de questões de gosto pessoal, já que a arte contemporânea não se baseia em uma estética clássica em termos de forma, mas sim propõe novas perspectivas em relação aos materiais e às linguagens.

Outra dificuldade identificada por Martins (2020) em sua pesquisa estava no medo da represália que os professores temiam receber por parte de colegas, pais dos alunos e direção escolar ao trabalhar com obras contemporâneas. Por se tratarem de trabalhos que dialogam com temas inerentes a política, cultura, economia e construção de uma consciência das minorias, os professores relatam ser um conteúdo delicado de abordar, uma vez que a onda conservadora nesses espaços está mais forte que nunca e parte das direções de escolas não quer assumir esses riscos com os pais e a comunidade escolar.

Outra pesquisa que embasou os estudos acerca das dificuldades encontradas pelos conteúdos de arte contemporânea em contextos educativos do ensino básico foi desenvolvida por Heitor Andrade Amorim: “O espaço da Arte Contemporânea no contexto escolar – Análise de livros didáticos do Ensino Fundamental” (2019). Na análise da série de livros *Por toda parte*, utilizada na rede básica de Vitória do 6º ao 9º ano do Ensino Fundamental, verificou que apesar da arte contemporânea estar presente nos livros didáticos, esses recursos pedagógicos somente abordavam artistas que foram reconhecidos pelo sistema da arte como contemporâneos (AMORIM, 2019, p. 11), o que muitas vezes reforça um mesmo conjunto de artistas já considerados pelos professores em seus planejamentos, não atuando na perspectiva de ampliação do repertório. Para além disso, os livros didáticos, por serem produzidos para distribuição em âmbito nacional, acabam tratando de forma generalista as escolhas dos artistas apresentados, dando pouco destaque para a produção local e/ou circundante da escola, reforçando artistas reconhecidos no eixo dominante do país ou mesmo oriundos de fora do Brasil.

Partindo dessa dificuldade encontrada por Amorim (2019), identificou-se como é necessário fazer uma abordagem da arte numa perspectiva decolonial, tanto em termos metodológicos, mas também na escolha dos artistas que farão parte dos currículos, considerando como critério que se priorize a cena de artistas locais e que fazem parte do cotidiano daqueles estudantes, ampliando o repertório trazido pelos livros didáticos e não se apoiando apenas neles. É no espaço entre a escola, a

arte e o cotidiano que se encontra a falta de aproximação em termos de conteúdo e metodologia, por isso a importância de trazer aspectos próprios do contexto dos estudantes para as práticas em sala de aula.

Em virtude dessas perspectivas, é reforçada a necessidade de criação de outros meios para relacionar educação e arte contemporânea, ao abrir possibilidade para que não apenas o discurso curatorial ou artístico seja considerado, mas também o discurso educativo ganhe protagonismo dentro das discussões do campo da arte. Assim, é impossível falar em ensino de arte contemporânea sem considerar o contexto em que nos colocamos, imbuídos de várias maneiras pela reconfiguração do mundo segundo a digitalização das formas de se relacionar. Tal estrutura social voltada para as mídias digitais mudou não apenas a arte, mas também seu desenvolvimento do ponto de vista da educação, estabelecendo uma mutação contemporânea em relação ao saber.

Tecnologia e educação – processos de aprendizagem em plataformas de arte

A pesquisa que deu origem à plataforma que é objeto de estudo deste artigo, foi pensada do ponto de vista do mundo atual, onde a informação está cada vez mais acessível e grande parte das pessoas estão conectadas o tempo todo via internet, computadores e *smartphones*. Percebemos um avanço da globalização que ocorre em paridade com o desenvolvimento dos meios de comunicação e o avanço das tecnologias, fazendo com que a informação chegue cada vez mais rápido e fácil aos usuários, por diferentes vias, criadas por variadas fontes, consolidando um panorama que reflete diretamente no âmbito da educação.

A velocidade com que essas informações chegam, tal como a facilidade de acesso, se faz positiva para a formação no campo da arte/educação, uma vez que essa rapidez permite que professores, estudantes, mediadores e pesquisadores tenham mais acesso à produção artística de forma direta e a partir de qualquer lugar onde estejam, das telas de seus dispositivos. Esse amplo acesso também possibilita que entrem em

contato com o que está sendo produzido como arte e educação atualmente, tendo os conteúdos atualizados continuamente pelos meios digitais em diversas plataformas, assim ampliando suas referências do campo da arte que podem ser potencialmente trabalhadas nas práticas pedagógicas, priorizando perspectivas contemporâneas para a arte/educação, como, por exemplo, com novas metodologias, com a relação com o campo das imagens, com estudos decoloniais ou com estudos que envolvam perspectivas do mundo digital. Os avanços da tecnologia facilitaram o acesso aos mais diversos conteúdos da educação, gerando uma aparente democratização do conhecimento.

No entanto, essa quantidade de informações não traz apenas benefícios. É importante demarcar que nessa sociedade que estamos apresentando, o volume de informações não representa constantemente uma experiência de aprendizagem efetiva e nem sempre significa que estarmos frente a essas informações gera conhecimentos assimilados e incorporados. É sempre necessário pensar nas vias que estão trazendo esses conhecimentos para que não haja um processo de “desaprendizagem”, uma vez que Jorge Larrosa (2002) nos alerta que o conhecimento não se dá apenas sob a forma de informação. Para o autor, aprender demanda tempo para processamento dos conteúdos e informações que nos atravessam. Larrosa acredita que a velocidade e o excesso da informação destróem a experiência e fica cada vez mais impossível que algo nos aconteça enquanto aprendizagem diante do modelo de vida apresentado, por isso, passamos cada vez mais tempo nos aparatos educacionais, mas podemos estar cada vez mais pobres em experiências.

Buscando definir o período em que vivemos e compreender as características que demarcam os processos de aprendizagem com a tecnologia, Pierre Lévy (1999) propôs uma reflexão sobre as mudanças culturais ocorridas pelo uso das novas formas de comunicação e tecnologia da informação e seu impacto na sociedade atual o que, se conceitua como cibercultura e ciberespaço. Entendemos, de acordo com Lévy, que ciberespaço funciona como um lugar de comunicação aberto pela interconexão mundial dos computadores e das suas memórias, e nesse espaço se

inclui o universo das redes digitais entre outros sites que alimentam a internet como uma “rede hidrográfica”. Logo, o autor (1999, p. 17) conceitua cibercultura como “conjunto de técnicas (materiais e intelectuais), de práticas, de atitudes, de modos de pensamento e de valores que se desenvolvem juntamente com o crescimento do ciberespaço”.

As mudanças decorrentes da tecnologia implementadas ao contexto educacional exigem novas abordagens pedagógicas baseadas em suportes de ensino e aprendizagem mais conectados com perspectivas contemporâneas, que vão criar novos papéis para os professores e redefinirão seus conceitos pedagógicos. Essas novas formas de ensino facilitam o aprendizado individualizado e o aprendizado coletivo que é adquirido *online*. Nesse caso, na cibercultura, os professores são incentivados a serem os facilitadores dessa inteligência coletiva dos estudantes, em vez de se fazer fornecedor direto de conhecimento, atuando como mediadores. A nova forma de se pensar o conhecimento é fruto do desejo dos jovens de vivenciar coletivamente diferentes formas de comunicação que a mídia tradicional os oferece, bem como responde aos modelos de comunicação presentes na sociedade atual.

A partir das questões levantadas por Lévy reflete-se que as instituições de ensino tradicional estão, em sua maioria, em processo de mudança ou ainda despreparadas para lidar com as muitas complexidades da cibercultura. Uma possível razão para essa inadequação é que esses modelos escolares surgiram e durante séculos foram baseados em tecnologias intelectuais da escrita que são completamente diferentes das tecnologias da informática. Nessa perspectiva um novo desafio é assumido pelos professores, adotando o mundo digital como conteúdo e como prática, restabelecendo as relações entre professores, estudantes e objeto de conhecimento para que assim se possa alcançar a democratização dos conteúdos para uma heterogeneidade de públicos.

Nesse sentido, o site Entre Pesquisa foi pensado como uma forma de condensar conteúdos, produções visuais e textuais, materiais educativos e pesquisas que

pensam a arte contemporânea em diálogo com o contexto escolar. A proposta era de criar um lócus de estudo e investigação para professores, estudantes e mediadores, com conteúdos que pudessem adensar as discussões de forma aprofundada e didática, e não apenas um ajuntamento de informações para compor ainda mais o acúmulo de informações do sujeito, tal como foi problematizado por Larrosa (2002).

Plataforma Entre Pesquisa – formação sobre educação e arte contemporânea

Diante desse contexto, o site Entre Pesquisa foi pensado a partir de pontos já elencados por estudos anteriores (MARTINS, 2020, AMORIM, 2019), tentando suprir as lacunas que foram identificadas durante o processo de pesquisa que antecedeu a prática do projeto de desenvolvimento da plataforma. O site *entrepesquisa.com.br* reúne materiais, artigos, pesquisas, entrevistas, ensaios visuais e textuais de apoio para a formação inicial, ampliada e continuada desses profissionais e assim contribuir para a formação e aproximação desses profissionais com a arte contemporânea. Esta proposta se fez necessária neste momento onde as atenções se voltaram para as plataformas online, principalmente no período onde foi lançada, em que as aulas estavam acontecendo no formato *online* em decorrência da pandemia de covid-19. Reforçou-se assim a necessidade de se incorporar a educação aos meios digitais e professores de todas as áreas de formação precisaram se adequar e ampliaram suas pesquisas por meio dessas plataformas, sendo o site proposto pelo Grupo uma das vias de referência para pesquisar na web sobre arte e educação contemporânea, com o conteúdo apresentado com uma linguagem acessível, organizada e respaldada por pesquisas acadêmicas e estudos promovidos dentro da Universidade.

Na plataforma são viabilizados continuamente textos, imagens, pesquisas, materiais educativos, jogos educacionais, artigos, análises de exposições, entrevistas e sínteses das ações promovidas pelo Grupo para incentivar professores, pesquisadores e alunos de artes visuais a discutir os encontros, dissonâncias e conexões entre educação e arte contemporânea, e assim agregar mais conteúdos à sua prática

educativa, dentro ou fora dos meios escolares. Os materiais produzidos pelo Grupo de Pesquisa a partir desses questionamentos estão sendo disponibilizados ao público, dispostos em categorias de fácil acesso e com um *layout* que dinamiza a navegação entre as diferentes postagens, além de novos conteúdos produzidos semanalmente que garantem a atualização de informações sobre o campo, tal como a discussão de temas que dialogam com as pautas levantadas pelos utilizadores das redes sociais.

Pensando a partir das três linhas de pesquisa que o grupo trabalha: práticas metodológicas, ensino da arte e arte contemporânea; processos artísticos e educativos relacionados na contemporaneidade; e perspectivas decoloniais e de gênero no ensino da arte e nos processos curatoriais, os educadores podem ter acesso às pesquisas desenvolvidas a partir destas temáticas, agregando sua formação e trazendo para a sala de aula temas cotidianos. O que se propõe com essas publicações organizadas por categorias no site, é o pensamento que engloba o estudo da leitura de imagens, que repensa a docência e a produção artística na escola.

Essas discussões são importantes porque aprender sobre linguagem visual nos possibilita perceber que as imagens são também ferramentas de comunicação, elas mudam a forma como pensamos e o ensino acerca delas nos levam a permanecer críticos sobre o que consumimos, lemos e produzimos. Além disso, somos influenciados pelas imagens, confiamos nelas e somos levados a entender que através de sua leitura estamos diante da realidade (ACASO, 2006, p. 15). Essa abordagem em torno da cultura visual se torna mais do que necessária dentro do mundo contemporâneo porque, trabalhando a partir desses elementos visuais, estamos ajudando na construção da consciência crítica dos estudantes e promovendo uma educação emancipadora.

Além disso, outros objetivos eram propostos pela plataforma, tais como: divulgar a produção artística contemporânea e articulá-la com a prática docente em escolas e espaços extra escolares; articular professores de Artes Visuais, pesquisadores e estudantes na produção de materiais textuais e visuais que relacionem educação

e arte contemporânea; e aproximar arte/educadores de trabalhos de arte contemporânea e metodologias de ensino que possibilitem relacionar com os conteúdos propostos na plataforma.

Ao final do período de estudo e publicização do site Entre Pesquisa, pudemos avaliar que a plataforma tem contribuído com materiais de pesquisa para os potenciais leitores, apresentando objetos de estudos com textos de diferentes linguagens e formatos, criando intersecções entre educação e arte. Compreendemos que a plataforma pode servir de apoio para professores, estudantes e pesquisadores tanto com proposições práticas para as aulas, quanto para reflexões teóricas acerca do mundo contemporâneo.

Nesse período de funcionamento da plataforma, compreendeu-se que a criação de um conjunto de materiais dá visibilidade para questões do campo da arte, além da importância da criação de materiais de pesquisa para professores, estudantes, pesquisadores e artistas. Atingiu-se um dos principais objetivos propostos, criar diálogos com produções artísticas decoloniais e o contexto escolar, trazendo entrevistas de artistas contemporâneos da cena capixaba, pesquisadores que desenvolvem uma poética artística baseada na educação, textos que apresentam os conteúdos que estão sendo trabalhados na cena da arte contemporânea – principalmente local – e ampliar as pesquisas em torno da produção desse gênero que se reconfigura ainda no tempo presente. Essa criação solidifica a plataforma como espaço formativo para o ensino da arte, com o objetivo expresso de fornecer materiais que ampliem a discussão e a pesquisa na área, levando em consideração a prática artística do presente.

Referências

- ACASO, María. *Esto no son las Torres Gemelas: Cómo aprender a leer la televisión y otras imágenes*. Madrid: Los Libros de la Catarata, 2006.
- AMORIM, Heitor Andrade. *Arte contemporânea no contexto escolar: Análise de livros didáticos do Ensino Fundamental*. 2019. Iniciação Científica – Universidade Federal do Espírito

- Santo, 2019.
- HEINICH, Nathalie. Práticas da arte contemporânea: Uma abordagem pragmática a um novo paradigma estético. *Sociologia & antropologia*, Rio de Janeiro, v. 04.02, p. 373- 390, 2014.
- HEINICH, Nathalie. *El paradigma del arte contemporáneo: Estructuras de una revolución artística*. Madrid: Casimiro Libros, 2019.
- LARROSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Revista Brasileira de Educação*, Jan/Fev/Mar/Abr, nº 19, 2002.
- LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. São Paulo: Editora 34, 1999.
- MARTINS, Isabela Vieira. *Transversalidades entre arte contemporânea e educação: contexto histórico e aproximações com o contexto escolar*. 2020. Trabalho de Conclusão de Curso. Graduação em Artes Visuais. – Universidade Federal do Espírito Santo, 2020.
- MENEZES, Marina Pereira. A arte contemporânea como fundamento para a prática do ensino de artes. In: *Anais 16º Encontro da Associação Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas “Dinâmicas epistemológicas em Artes Visuais”*, 2007. Anais do 16º Encontro da ANPAP. Florianópolis: ANPAP, 2007.
- OLIVEIRA, Marilda; FREITAG, Vanessa. *A produção contemporânea como espaço de conflito no ensino de artes*. Raimundo Martins (Org.). *Visualidade e Educação*. Goiânia: FUNAPE/ Programa de Pós Graduação em Cultura Visual, n. 3, pp. 117-130, 2008.
- ROCHA, Julia. *Ensino (contemporâneo) da arte contemporânea – Similitudes e enfrentamentos entre metodologia e conteúdo*. In: Anais do 27º Encontro da Associação Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas: Práticas e contratações; 24 a 28 de setembro de 2018; São Paulo. São Paulo: ANPAP, 2018.
- ROCHA, Julia. *Perspectivas contemporâneas para a docência em artes visuais*. In: Anais do 30º Encontro da Associação Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas: (Re)existências; São Paulo. São Paulo: ANPAP, 2021.

Obra fechada – o lugar para um mundo aberto

Closed work – a site for an open world

Ana Romãozinho¹

Este artigo analisa a série “ludografia”, criada a partir de uma regra pré-estabelecida para o desenrolar de cada obra pertencente à série. Perante a aproximação ao limite pré-estabelecido, pretende-se analisar as influências que as restrições da pandemia da COVID-19 tiveram na possível ligação entre a imposição de regras e o processo criativo, remetendo para a ideia de jogo e convidando à reflexão sobre os papéis e diferentes relações que poderão surgir entre o propositor (a artista) e o público (aquele que joga).

Palavras-chave: jogo; limite; regra; ludografia.

1 Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes (CIEBA) – Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes

This article analyzes the series “ludografia”, created from a pre-established rule for the development of each work belonging to the series. In view of the approach to the pre-established limit, it is intended to analyze the influences that the restrictions of the COVID-19 pandemic had on the possible link between the imposition of rules and the creative process, referring to the idea of a game and inviting reflections on the roles and different relationships that may arise between the proposer (the artist) and the audience (the one who plays).

Keywords: game; limit; rule; ludography.

Introdução

De forma mais direta, ou indireta, com mais ou menos restrições e com maiores ou menores consequências, a crise provocada pela pandemia COVID-19 causou um impacto global nas sociedades humanas. A deslocação, a interação e o contacto, passaram a ser alvo de restrições inéditas, que mudaram a forma como olhávamos para o próximo e como coabitávamos, forçando adaptações, facilitadas pelas tecnologias, no que toca ao trabalho e à comunicação. As regras impostas tiveram efeitos positivos no que toca ao controlo do número de infetados, no entanto vitimaram outros aspetos importantes da convivência e desenvolvimento humanos, por terem imposto a tanta gente o recolhimento e o isolamento.

Durante a fase mais intensa da pandemia, saíam diariamente novas restrições. Uns aguardavam as novas imposições com expectativa, outros com receio. Neste período, a noção de regra parecia a única arma, no combate ao vírus invisível que ameaçava o organismo humano.

Por ventura, estes limites passavam a ideia de serem uma exceção, quando na realidade as sociedades assentam fundamentalmente numa rede formada por regras: os contratos e as leis, que nos obrigam e protegem; a linguagem, com os seus idiomas, escritas e traduções; até os jogos, criados para o ócio e entretenimento, assentam em determinados limites, regulamentos ou modelos de funcionamento (HUIZINGA, 2003, p. 26).

Ao refletir sobre linguagens visuais universais, tal como os semáforos e os demais sinais de trânsito, Bruno Munari refere que:

“[...] todos nós fazemos parte de um organismo mais vasto que a sociedade humana e assim como no nosso corpo cada órgão, por mais pequeno que seja, deve viver em harmonia com os outros, também nós devemos circular em harmonia com os outros. Uma transgressão das regras é considerada como algo de perigoso, algo que deve ser eliminado, porque paralisa ou perturba todo o organismo.” (MUNARI, 2019, p.71)

Este organismo mais vasto é a linguagem em si, que impercivelmente entendemos, utilizamos e à qual obedecemos, quase sem nos darmos conta da sua eficácia.

Durante a pandemia, a imposição de novas regras agravou a relação entre as pessoas e este conceito, instalando uma relação de penosidade e limitação entre os indivíduos e as suas rotinas. No entanto, torna-se importante pensar o papel que esta noção de “regra” pode assumir no processo artístico e como esta ideia pode ter afetado os artistas no seu processo criativo.

A série “ludografia” foi desenvolvida, entre os finais de 2019 e durante 2020, como tal o seu período criativo e produtivo decorreu durante as primeiras fases da pandemia, quando o grau de incerteza e de medo estavam mais exacerbados, e todos os dias eram decretadas novas medidas de restrição a contactos e circulação.




O que pode a arte dizer acerca da ideia de regra? Em que medida esta ideia, acentuada pela pandemia, se pode manifestar no trabalho do artista? Será também ela limitadora da liberdade do criador?


A regra

Os limites impostos na pandemia produziram sentimentos coletivos de solidão, de prisão e de isolamento, no entanto também ajudaram a cumprir a promessa de salvaguarda da vida humana, enquanto a ciência procurava uma solução. É a partir desta e de outras relações dicotómicas, face à ideia de proibição, que surge a presente análise da série de trabalhos “ludografia”, cujo discurso pictórico se foca nos conceitos de limite e de regra, através de um espectro lúdico, criativo e por fim interativo, algo que a pandemia condicionou, favorecendo os meios tecnológicos como forma de trabalho e de comunicação à distância.

A série “ludografia” foi desenvolvida com base numa premissa: “A mesma forma, a mesma cor, no mesmo sítio.” (Cf. Romãozinho, 2021, dissertação de Mestrado, p. 78). Esta série é composta por quarenta obras, todas elas desenvolvidas sobre o

mesmo suporte, a folha de papel e com recurso aos mesmos materiais, a cartolina, contribuindo para a uniformidade da identidade da série.

É sempre representada uma única composição visual, sobre a base de trabalho, ou tabuleiro comum estabelecido para a obra. Ela organiza de forma exata as quarenta e sete formas de contornos irregulares, coloridas com uma das dez cores diferentes estabelecidas para a série. No entanto, a forma como cada obra se aproxima da premissa inicialmente fixada varia, encontrando através do espírito lúdico da pesquisa pictórica  **FIGURA 1, 2**, espacial  **FIGURA 3** e conceptual  **FIGURA 4**, das colagens e construções em cartolina, novas formas de responder com verdade à regra.


A regra repete-se de cada vez que uma nova obra é realizada, no entanto a imagem-base que lhes é comum nunca é concretizada, ou seja, cada ludografia representa uma aproximação, ou uma reinvenção da regra estabelecida. A premissa inicial nunca é perfeitamente representada, de forma plana, clara e inequívoca, no entanto é facilmente conceptualizada e imaginada pelo público, que participa na construção da verdadeira imagem-comum que une as várias ludografias.  **FIGURA 1, 2, 3, 4**

Um mundo fechado


A série “ludografia” foi apresentada em 2021, numa exposição individual na Galeria Módulo – Centro Difusor de Arte, em Lisboa, entre os dias 8 de janeiro e 23 de fevereiro, ainda sobre fortes condicionantes às deslocações e ajuntamentos de pessoas participantes em experiências culturais, como visitas a museus, galerias, teatros e cinemas.


As quarenta ludografias foram dispostas em linha, povoando de forma rítmica e regular a área das paredes brancas da galeria. Sem surpresas ou irregularidades, são apresentadas em molduras de caixa, todas elas idênticas, promovendo a ideia de estar perante algo que funciona dentro dos mesmos limites físicos, visuais e conceptuais e que se replica no ambiente igualmente hermético da sala de exposição. Estas opções parecem espelhar uma ideia de fechamento – de um jogo que se repete



 **FIGURA 1, 2.** À esquerda: “ludografia #7” – Ana Romãozinho. (35 x 35 x 1,5 cm) colagem de cartolina de 160, 170 e 240 gr. s/ folha Pittura Fabriano de 400 gr. À direita: “ludografia #35” – Ana Romãozinho. (35 x 35 cm) colagem de cartolina de 160, 170 e 240 gr. s/ folha Pittura Fabriano de 400 gr. (Fonte: Ana Romãozinho)



 **FIGURA 3, 4.** À esquerda: “ludografia #39” – Ana Romãozinho. (35 x 35 x 2 cm) colagem de cartolina de 160, 170 e 240 gr. s/ folha Pittura Fabriano de 400 gr. À direita: “ludografia #5” – Ana Romãozinho. (35 x 35 cm) colagem de cartolina de 160, 170 e 240 gr. s/ folha Pittura Fabriano de 400 gr. (Fonte: Ana Romãozinho)

dentro dos limites do seu tabuleiro, obedecendo à regra imposta, numa sala que fica pontuada pela mesma linguagem, neutralizando o percurso expositivo com base na repetição das várias caixas de madeira  **FIGURA 5.**



 **FIGURA 5.** Imagem documental da montagem da exposição “ludografia”, na Galeria Módulo Centro Difusor de Arte. (Fonte: Ana Romãozinho)

Como se se tratassem de caixas de tabuleiros, o público assiste à repetição do mesmo jogo, na aproximação à regra ditada inicialmente. O mesmo sucede se for utilizada a imagem do palco, onde repetitivamente são usados o mesmo guião e atores, mas o resultado continua a surpreender; ou poder-se-á pensar ainda na ideia das quatro paredes da moldura, como correspondentes às quatro paredes de uma casa, lugar-comum à maioria dos afetados pela crise pandémica e que se julgaram presos a uma rotina redutora.

À semelhança da pandemia, a ideia de regra poderia ser vista como elemento limitador, já que condicionou grande parte da matéria visual usada na obra: o tipo de formas utilizadas; as cores; e as posições relativas dos desenhos na composição. No entanto, as regras da linguagem e do discurso artístico visual, permitem um sem número de respostas à premissa que se tenta cumprir.

A regra tornou-se também um elo de interação passiva entre a obra e o observador. Foi desenvolvida uma exposição que permite ao espectador entrar dentro do raciocínio que interliga todas as caixas de madeira. Esta relação estabelecida, através da experiência puramente visual com as obras permite que o espectador

conceptualize a mesma imagem que pude trabalhar incessantemente na série, mas que nunca acaba por ser partilhada ou emoldurada como as restantes obras expostas na galeria. Desta partilha, surge um sentimento de pertença, facilitado pelas restrições impostas pela regra, o que subverte as habituais considerações à volta desta ideia.

Neste sentido, a série revela um outro lado das possibilidades criativas da ideia de limite, que através da sequência lúdica da série, vai gerando diferentes aplicações da regra à imagem trabalhada em todas as caixas.

Assim, num mundo fechado e receoso do exterior foi possível pensar a regra como um motor de criatividade, de abertura e de interação.

Obra aberta

A série “ludografia” resgata também outra ideia fundamentalmente humana, afastada pelos tempos pandémicos, e que amplifica a ligação com o espectador: ela lembra o tato, o contacto, a minúcia e a proporção do gesto humano, refletida na própria manualidade da obra.

Estas são peças tangíveis, portáteis, realizadas com materiais com os quais a grande maioria do público tem contacto diariamente: o papel e a cartolina. Também o seu carácter lúdico e engenhoso, proporcionado pelas soluções apresentadas à regra inicial, as tornam obras empáticas e apelativas à experiência humana, uma vez que nelas também se reconhece a capacidade inata de evolução e reinvenção.

A imagem-base patente em todas as ludografias também se pode resumir à ideia de grelha: composta pelo equilíbrio do branco da folha de papel, os espaços, ou a rede entre as diferentes formas coloridas. A composição ensaiada nas 40 obras atesta essa mesma capacidade geradora da grelha e da ideia de estrutura que, para além de estabelecer uma linguagem e um limite, acaba por promover as bases e os

motivos para o desenrolar de um discurso visual aberto, capaz de surpreender e de se relacionar com o público que experiencia o trabalho.

A perspectiva interativa e criativa desta rede composta por formas e espaços positivos e negativos remete para a importância da visão de grelha, pensada por Rosalind Krauss como estrutura que rejeita a narrativa e a leitura sequencial (Cf. KRAUSS, 1979, p.55) e que conseqüentemente “representa, não apenas as leis e princípios estruturais, por detrás da aparência física, mas o próprio processo de pensamento racional”²(WILLIAMSON, 1986, p.20), ou seja, o princípio racional é por si só um forte vínculo interativo, que dispensa a interação ativa, mas que convoca toda a atenção e perspicácia do espectador que se rodeia da série “ludografia”. Este lado cerebral transporta-nos para uma abertura de pensamento através da aparência rígida da ideia de regra, de grelha ou de qualquer outra forma estruturada de comunicar ou proceder. Pensar estes recursos no contexto artístico, e em tempo de pandemia, promoveu uma reinvenção essencial aos processos artísticos, no que toca a utilizar as limitações como matéria da própria obra de arte.

O esforço de abertura em torno da estrutura da regra e da grelha promove uma resiliência e uma conexão com o público, que se revê empaticamente na capacidade de reinvenção, perante a ideia de limite, numa obra cujo discurso se resume primeiramente a um limite, mas cujas opções artísticas estimulam a liberdade e a capacidade de resposta, quer da parte da artista responsável pela sua criação, quer do público que tentará perceber de que forma cada composição se relaciona com os pares da mesma série.

Conclusão

A análise à série “ludografia” permite refletir sobre novas abordagens à criatividade, sobretudo aquelas que surgem de limitações e restrições ao desenvolvimento,

² Tradução própria do original: “The grid thus comes to represent not only the structural laws and principles behind physical appearance, but the process of rational thinking itself.”

motivando novas dinâmicas criativas e possibilidades de experiência oferecidas ao espectador.

A pandemia da COVID-19 alterou o modo do ser humano desenvolver a sua rotina e se relacionar com o próximo, através das restrições que os vários países impuseram aos cidadãos. Também os artistas tiveram que adaptar o seu trabalho e produção às condicionantes vigentes. Mesmo não abordando a pandemia de forma direta, ela afetou o processo criativo e ocupou, de alguma forma, a mente daqueles que pensam criativamente o mundo que habitam e que produzem arte, dita contemporânea, ou aquela produção artística que se refere e responde aos dias de hoje.

As “ludografias” responderam à pandemia com a própria ideia de limite e restrição, no entanto, são trabalhos que o fazem promovendo uma abertura e uma compreensão da ideia de limite, transformando-a num motor criativo e capaz de conectar, e transportar o público, para o seu raciocínio interno ou mundo visual intrínseco.

Referências

- HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: um estudo sobre o elemento lúdico da cultura*. Trad. Victor Antunes. Lisboa: Edições 70, 2003.
- KRAUSS, Rosalind. Grids. *October*. [s.l.]: The MIT Press. Vol. 9, 1979, pp. 50-64.
- MUNARI, Bruno. *Arte como ofício*. Trad. Wanda Ramos. Lisboa: Edições 70, 2019.
- ROMÃOZINHO, Ana. *Regra do Jogo: uma linguagem da obra*. Dissertação (mestrado em Pintura) – Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa, 2021.
- WILLIAMSON, Jack. The grid: History, use, and meaning. *Design Issues*. [s.l.]: The MIT Press. Vol. 3, 1986, pp. 15-30. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1511481>> Acesso em: 3 de set. de 2022.

A experiência do real na cena: uma proposta de análise a partir de um deslocamento histórico

The experience of the real on stage: a proposal for analysis from a historical displacement

Giovanna Galisi Paiva¹

O presente artigo tem como proposta associar a ocorrência do real no teatro como um elemento que fere o tecido simbólico e acaba por abalar as ordens da representação. Tendo em vista a valorização do real na cena contemporânea, pretende-se identificar a experiência do real nas encenações dos mistérios das paixões medieval, a fim de compreender esse fenômeno para além dos paradigmas que envolvem a valorização do real na contemporaneidade e como esse estudo pode propor possíveis caminhos de leitura para esse fenômeno que marca o teatro contemporâneo.

Palavras-chave: teatros do real; teatro medieval; teatro contemporâneo; performance

The present article aims to associate the occurrence of the real in the theater as an element that wounds the symbolic fabric and ends up shaking the orders of representation. In view of the valorization of the real in the contemporary scene, it is intended to identify the experience of the real in the staging of the medieval Mysteries of the Passions, in order to understand this phenomenon beyond the paradigms that involve the valorization of the real in contemporaneity and how this study can propose possible reading paths for this phenomenon that marks the contemporary theater.

Keywords: theaters of the real; medieval theater; contemporary theater; performance

.....
1 Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP) / CAPES

Introdução

Atualmente a ocorrência do real tem sido um elemento de destaque nas artes da cena que trabalham com aspectos performativos. Do final da década de noventa até os dias de hoje, é notável um desdobramento de espetáculos que desenvolvem cenicamente uma abordagem do real. Essa difusão provocou novos parâmetros na distinção entre realidade e ficção que influenciam a fruição estética dos espectadores do teatro. Porém, mesmo a presença do real sendo um fenômeno marcante na produção teatral nos dias de hoje, talvez não se possa restringi-la a um aspecto contemporâneo. O presente artigo parte do estudo dos mistérios da paixão medieval e do contexto das torturas reais que o ator que interpretava Cristo era submetido com o objetivo de analisar a presença do real no teatro em um contexto que não o contemporâneo. Busca-se compreender como o real emerge na cena e qual a sua importância para a produção da específica poética. Será investigado como o conceito de irrupção do real pode ajudar a elucidar alguns elementos que estavam encobertos no determinado contexto histórico e como esse deslocamento de análise pode trazer novas possibilidades de construção para as poéticas do real e sua recepção na fruição de um espetáculo teatral.

O real na cena contemporânea

Na metade do século passado, a presença do real penetrava na tessitura da cena como um elemento estranho em um contexto que a produção teatral majoritariamente tendia à preservação de um cosmos ficcional. Atualmente, pode-se notar que a ocorrência do real já se apresenta na paisagem teatral de forma mais homogênea, podendo se manifestar como proposta poética de diversas maneiras. Não parece haver uma zona limítrofe para determinar as linguagens que pertencem ao arcabouço dos teatros do real, contendo obras que não se resumem a um único formato: pode aparecer na expressão do depoimento, no uso de site specific, por meio de documentos históricos, como forma de acontecimento, entre outras. O que parece unir essas obras é uma necessidade de conferir um estatuto de legitimidade à obra, que garanta que o que está sendo apresentado tenha uma relação profunda com o que é considerado real (Martin, 2013). Isso faz com que uma das características

dessas produções seja uma tentativa de rompimento das fronteiras estabelecidas entre arte e vida, uma recusa “à domesticação e ao confinamento da arte nos espaços de produção cultural” (QUILICI, 2015, p. 142), embora que, atualmente, devido sua difusão, esses espetáculos já estejam em lugares de produção cultural hegemônica.

Dentre as diferentes formas com que o real pode se expressar na cena, André Carreira e Ana Maria de Bulhões-Carvalho apresentam duas correntes predominantes, na tentativa de discutir os objetivos cênicos desse vasto gênero, que, segundo os autores, ainda é um céu encoberto:

1) uma que, principalmente, toma o real como elemento temático, isso é, sua proposta inicia a inovação na própria dramaturgia textual, no arrolamento de materiais, de documentos e no seu agenciamento pela criação dramática; 2) e uma segunda, que privilegia o real como matéria da experiência na cena, o real como acontecimento, como irrupção no tecido ficcional. (BULHÕES-CARVALHO E CARREIRA, 2013, p.37)

No primeiro caso o real pode aparecer como objeto de criação dramática do espetáculo, não sendo atribuído necessariamente como forma, apenas como abordagem temática do trabalho. Esse é o caso, por exemplo, de espetáculos que utilizam de documentos históricos, ou histórias pessoais dos atores para escrita da dramaturgia. Já o último refere-se às obras que buscam manifestar o real enquanto matéria cênica a partir de sua presentificação como forma de engendrar experiência, provocando uma ruptura na ordem da representação. Nesse caso, o real não se manifesta a priori como discurso, mas especificamente como forma. O primeiro exemplo parece buscar um deslocamento da realidade histórica (compreendendo que as histórias pessoais também fazem parte dessa realidade) para o palco, podendo dessa forma ser uma maneira de expressar o real sem abalar os paradigmas da representação. Ambas as abordagens podem coincidir no mesmo espetáculo, mas são diferentes maneiras do real estar em cena, o que as aproxima é uma predileção ao real em detrimento da ficção.

As possíveis distinções entre o real e o ficcional ainda são pesquisas em formulação dentro da teoria e da prática teatral, sendo leviano fechar um conceito bem definido do que separa esses dois eixos atualmente nas artes da cena. É comum deparar-se com situações cotidianas e associar a uma manifestação performativa. Carol Martín (NYU) em seu livro *Theatre of Real*” (2013), relata o caso do espetáculo *Is.Man*, do holandês Adelhei Roosen, que se refere a um problema técnico no microfone do ator principal, que impediu que os espectadores pudessem ouvi-lo. No clímax do espetáculo, o som falhou completamente e o ator decidiu sair de maneira abrupta do palco e abandonar o teatro, houve uma confusão entre o público se o ato era intencional ou se não passava de um erro técnico. Esse é um exemplo emblemático da atual confusão entre realidade e ficção na atualidade.

Não apenas nas artes, a dissolução de fronteiras entre esses dois polos é uma realidade que marca os meios de comunicação e afeta os modos de percepção. Como observa Óscar Cornago (2009), a câmera constitui um novo modelo do “eu” e uma nova verdade de enunciação. A câmera frontal é sua radicalização, que permite que o sujeito filme a si mesmo. Na conjuntura de isolamento social provocada pela pandemia da Covid-19, a autorrepresentação ficou ainda mais naturalizada no cotidiano: o encontro durante esse período dependeu exclusivamente da representação que o sujeito cria para si no enquadramento da câmera frontal. Pode-se observar nesse contexto um processo de espetacularização da intimidade, em que ambientes privados invadiram os espaços que anteriormente eram públicos e partilhados. Esse já era um processo que estava em curso com o sucesso das mídias sociais baseadas no mecanismo da autorrepresentação, como por exemplo o *Instagram* e o *Twitter*, o que aumentou também o interesse do mercado em investir em “pessoas reais”:

O *Facebook* inaugurou um projeto apresentado como “o Santo Graal da publicidade”, capaz de converter cada usuário da rede em um eficaz instrumento de marketing para dezenas de companhias que vendem produtos e serviços na internet. (...) Em alguns casos, os próprios autores de blogs se convertem em protagonistas ativos de campanhas

publicitárias, como aconteceu com a linha de sandálias Melissa, comercializada por uma marca brasileira. (SIBILIA, 2008, p. 21-22).

Porém, ao observar o teatro, percebe-se que a tensão entre a ficção e a realidade não é um mero sintoma contemporâneo. É o que fundamenta a análise elaborada pela teórica alemã Erika Fischer-Lichte (2013), em que afirma que a irrupção do real, mesmo se apresentando uma ocorrência marcante na produção teatral atual, é um atrito inerente à cena. Segundo a autora, o que é decisivo no teatro é que, independentemente da intensidade da ficção, ele comumente acontecerá no momento presente por corpos presentes. Sua matéria bruta é constituída da realidade física do corpo que se move em um espaço real e compartilhado. Pode se dizer que esse afeto² decorrente da afirmação do real é um elemento inseparável do teatro e mesmo em diferentes poéticas há um estudo de como esse se desdobra na cena, podendo engendrar diferentes projetos estéticos. Por muito tempo essa tensão tendeu para a ficção, tendo a representação de um cosmos ficcional como cerne do espetáculo, em que o corpo real do ator afasta-se de si para se adequar ao gesto da personagem, na tentativa de criar uma ilusão de que a ficção é a própria realidade, impondo “um gestus totalitário pelo qual o corpo deve ser disciplinado” (FISCHER-LICHTE, 2013, p.3). Mas essa prática nunca conseguiu ser atingida com pureza, pois justamente em toda a interpretação haverá uma tensão entre o corpo fenomenal e o corpo semiótico. Independente da rigorosidade técnica que provoca uma ilusão de realidade, ela nunca será completamente crível, devido ao seu acontecimento sempre depender do encontro real dos corpos dos atores com espectadores em um espaço e tempo presente, diferente por exemplo da literatura e do cinema.

2 O conceito de afeto que uso aqui parte do conceito espinosista: “Por afeto compreendo as afecções do corpo, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída” (Ética III, Def 3). As afecções são o encontro de um corpo com o mundo ou com outros corpos, que provocam uma experiência de aumento ou diminuição de sua potência.

O real no teatro medieval

No mesmo artigo já citado anteriormente, Erika Fischer-Lichte aborda os casos dos mistérios da paixão medieval em que o ator que interpretava Cristo era de fato torturado, levando até a circunstâncias fatais. A autora Margot Berthold, uma das principais referências no estudo da História do Teatro, sublinha o horror das torturas na cena da Crucifixão na Paixão de Alsfeld:

Do ator que representava Cristo exigiam-se esforços físicos tremendos. Ele tinha de se deixar puxar, empurrar, arrastar e bater, e sofrer uma violência não muito menor do que era comum numa execução em seu próprio século, XIV ou XV. (BERTHOLD, 2014, p.215)

Tomando como referência as performances realizadas por diversos artistas contemporâneos como por exemplo Marina Abramovic, Chris Burden, Hermann Nitsch, Rudolf Schwarzkogler é considerável a aproximação com as performances de tortura das encenações medieval, no que consiste nas consequências reais que um espetáculo – e aqui compreendendo espetáculo não no sentido dramático da representação – implica no corpo. Muitas das encenações que trabalham com o real na contemporaneidade partem do lugar da dor e do trauma, usando recursos como automutilação, de denúncias de situações de opressão por meio de depoimentos, ou de casos de tortura durante regimes ditatoriais. Ambas as situações trazem para o palco um corpo que passou por situações reais de dor e que se compromete em cena a ser um veículo que testemunha aquela história. Evidentemente, a aproximação desses diferentes contextos históricos implica um embate filosófico extenso, que põe em xeque conceitos amplamente discutidos por toda a história da filosofia. Não se pode deixar de lado que a própria ideia de real para a sociedade medieval era muito divergente da contemporânea. Porém não será o caso aqui de esmiuçar essa discussão, mas sim de tentar compreender como o real está colocado ali e se a partir desse estudo pode-se pensar possíveis caminhos para construção das poéticas contemporâneas que trabalham com o real.

Como observa Berthold, o teatro medieval, por não seguir as fórmulas clássicas que conferiam proporções harmoniosas, é difícil de ser estudado e acaba sendo inferiorizado diante de outras linguagens do teatro mundial (Berthold, 2014). Isso também se dá pelo fato de sua grande amplitude, que contrasta elementos sagrados e profanos e abarca um leque de diferentes expressões:

medieval theater is so tricky to define and identify that its very name is interspersed liberally in criticism with such terms as spectacle, performance, sport, ritual, battle-play, pageant, parade, procession, dance, song, and even allegory or dialogue. (ENDERS, 2009, p. XVI)

O teatro era o meio pelo qual as e os cidadãos medievais orientavam a sua própria vida: como o habitante das cidades contemporâneas que liga o GPS para saber encontrar o melhor caminho para se orientar no espaço, o cidadão medieval buscava essa resposta indo ao teatro (*Ibidem*, 2009). O teatro tinha uma função genealógica, que narrava o próprio sentido da vida a partir dos excertos bíblicos. Durante todo o período medieval o teatro se desdobrou em diferentes formas, ocupando espaços distintos.

No início, no decorrer da Alta Idade Média, as encenações ocorriam no interior das igrejas e não estavam separadas do culto religioso cristão. O teatro era apenas um mecanismo que dava suporte ao sermão e era realizado pelos próprios clérigos. Porém, com o tempo, as cenas passaram a se aprimorar e começou a se desenvolver um interesse maior pela construção estética. As encenações foram saindo das igrejas e tomando as ruas. Os primeiros indícios do deslocamento do lugar de ação apontam para a descida de Cristo ao Inferno, em que os atores caminhavam “*em procissão ao redor da igreja até o pórtico*” (BERTHOLD, 2014, p. 198). No período das encenações dos mistérios das paixões, onde estão circunscritas as cenas reais de tortura às quais se referem Erika Fischer-Lichte e Margot Berthold, o teatro já havia estabelecido uma autonomia da igreja e era realizado pelas próprias cidadãs e cidadãos, intensificando suas características profanas. Essa passagem é facilitada pelo crescimento urbano e o

florescimento de um pensamento burguês, em que começou a se configurar lampejos de uma preocupação estética.

A paixão era o gênero mais extenso do teatro medieval, tinha o objetivo de narrar tudo o que se passa no Céu e na Terra, era realizada em grandes festivais pelas ruas da cidade, algumas encenações contavam com mais de 40 mil versos chegando a durar dez dias. Ela acontecia a partir de palcos simultâneos, fazendo grande uso do espaço público, a cidade parava para dar suporte à encenação: *“artesãos fechavam suas lojas e a guarda interrompia o acesso à cidade, fechando os portões. Todo o trabalho se paralisava quando soava a ordem: ‘Nu swiget alle still!’ (“Silêncio, todos!)”* (Ibidem, 2014, p.221). Em relação ao trabalho atoral, não era exigido uma técnica de atuação aprimorada, para garantir uma ilusão de realidade, ideia que só será desenvolvida afincamente com o drama moderno. Tanto não se tinha a preocupação de um elo entre ator e personagem que *“nos grandes mistérios, um só personagem muitas vezes era representado no mesmo espetáculo por vários atores”* (ROSENFELD, 2010, p. 51). O que era mais exigido dos atores era o desempenho corporal, era necessário um preparo para aguentar as cenas que exigiam esforços físicos, como por exemplo as cenas de tortura. O corpo é o que estava no cerne do espetáculo, era o veículo pelo qual toda a história bíblica – que para o ser humano medieval europeu era a história do universo – era narrada.

Ao compreender que as cenas de tortura nos mistérios das paixões estavam inseridas em um contexto que o compromisso era com o simbólico – os acontecimentos do Evangelho – o real, enquanto consequência concreta e material no corpo, aparece na cena como algo que perfura o tecido simbólico criado na encenação. Sua irrupção parece ser uma forma de tensionar o corpo fenomenal com o corpo semiótico, sendo uma maneira de trazer uma verdade que só se confirma pelo carnal, afirmando um lugar de testemunha do acontecimento. Nesse contexto, o real não aparece enquanto discurso, mas sim como tensão, estaria mais próximo da segunda corrente proposta por Bulhões-Carvalho e Carreira (2013) apresentada anteriormente, do real não como temática ou dramaturgia, mas como uma matéria cênica que irrompe abalando

a representação. O real se era afirmado no campo do irrepresentável: as cenas da Crucifixão necessitavam das consequências reais no corpo por não estarem no domínio simbólico apenas a realidade do corpo parecia dar conta da dimensão da dor vivida por Cristo.

Conclusão

Voltando para o teatro contemporâneo, ao colocar em cena uma experiência real, principalmente no que consiste à dor e ao trauma, talvez seja necessário pensar uma linguagem especial, que não se traduz apenas no domínio do discurso: uma forma capaz de “se estabelecer conexão com o intolerável destas situações, (...) que trabalhe justamente com os limites do dizível, e que circunscreva, de algum modo, uma experiência próxima do irrepresentável” (QUILICI, 2015, p.112). Trabalhar com essa carga do corpo que passou pela experiência, que testemunha o afeto das forças do mundo, pode ser um caminho para criar uma experiência de partilha com o público que não se feche na representação simbólica das palavras. O estudo dessas cenas de tortura nos mistérios das paixões medieval em que se valorizava uma sabedoria da carne, pode ser uma contribuição para uma cultura que está viciada no discurso, em que os avatares das mídias sociais se confundem com os corpos reais. O teatro pode ser o caminho para criar modos de partilha que não se feche apenas nas palavras, mas que por meio da irrupção do real gere afetos, criando zonas de experiência a partir do encontro dos corpos. Essa pode ser uma maneira de abordar o real na cena sem cair nas lógicas mercadológicas de “sedução do olhar do público” (QUILICI, 2015, p.119), como faz a propaganda da *Melissa*.

Referências

- BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. tradução Maria Paulo v. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014
- CABALLERO, Ileana Diéguez. *Cenários liminares: teatralidades, performances e política*. Tradução Luis Alberto Alonso e Angela Reis. Uberlândia: EDUFU, 2011.
- CARREIRA, A.; BULHÕES-CARVALHO, A. M. de. Entre mostrar e vivenciar: cenas do teatro do real. *Sala Preta, [S. l.]*, v. 13, n. 2, p. 33-44, 2013. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v13i2p33-44.

Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/69074>. Acesso em: 25 set. 2022.

CORNAGO, Óscar. Atuar de Verdade. A Confissão como Estratégia Cênica. *Urdimento*, setembro 2009. p. 99-111.

ENDERS, Jody. *Murder by accident* : medieval theater, modern media, critical intention. Chicago: The University of Chicago Press, 2009.

FISCHER-LICHTE, E.; BORJA, M. Realidade e ficção no teatro contemporâneo. *Sala Preta*, [S. l.], v. 13, n. 2, p. 14-32, 2013. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v13i2p14-32. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/69073>. Acesso em: 25 set. 2022

MARTIN, Carol. *Theatre of the Real*. New York: Palgrave Macmillan, 2013

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

SIBILIA, Paula. *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008

SPINOZA, Benedictus de. *Ética*. Trad. Tomaz Tadeu. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

QUILICI, Cassiano Sydow. *O ator-performer e as poéticas de transformação de si*. São Paulo: Annablume, 2015.

O que escuto é uma fantasia

Listening is a fantasy

Herbert Baioco Vasconcelos¹

O projeto artístico “Escuto, os lugares falam” explora a escuta dos espaços a partir do ato de escuta mediada por um dispositivo técnico e poético capaz de transformar texturas das paredes em som. O título do trabalho apresenta também uma proposição que atenta para se escutar o contexto em que os espaços soam, assim a escuta aqui é entendida e apresentada como um ato performativo de apreensão da realidade circundante.

Palavras-chave: escuta; instalação; performance; arte sonora; site specific.

The artistic project “Escuto, the places speak” explores listening to spaces by the act of listening mediated by a technical and poetic device capable of transforming wall textures into sound. The title of the work also presents a proposition that take to the foreground the context in which the spaces sound, so listening here is understood and presented as a performative act of apprehension of the surrounding reality.

Keywords: listening; installation; performance; sound art; site specific.

1 Serviço Social do Comércio-SP

Introdução

O texto a seguir é um recorte de um dos capítulos da pesquisa de mestrado “Vestígios do sonoro”, com dissertação defendida no ano de 2019 junto ao programa de pós-graduação em artes da Universidade federal Fluminense. Ao mesmo tempo é um desdobramento por possibilitar um novo formato de compartilhamento de conceitos.

O artigo conta com uma breve descrição do projeto “Escuto, os espaços falam” que se iniciou no ano de 2017, seus conceitos poéticos, no que se consistia materialmente, o horizonte de troca com um público. Segue a ele mais um breve trecho intitulado “Escuta e memória” onde escolhemos nos aprofundar com mais apuro dois dos conceitos mais importantes no fazer do projeto de escuta.

Descrição

Esse primeiro trecho apresenta uma descrição conceitual do projeto “Escuto, os espaços falam”, e os dispositivos técnicos e poéticos que atravessam a hipótese de uma vontade de escutar os contextos dos espaços, como se fosse possível ouvir o tempo acumulado nas paredes. E quando destacamos a escuta como forma de abordagem e apreensão de nosso entorno, não se trata de uma escuta espiã que vaza a parede e escuta o através reboco, o outro lado da parede, uma outra casa, outras pessoas, aquela história privada do agora que está escondida. A proposta não é a da espreita, mas a escuta no âmbito de pesquisa, e que se inicia no próprio conceito de escuta, que escuta é esta? – nos questionamos, para então direcionar-se à pesquisa de um dispositivo técnico capaz de fazer ouvir as memórias inscritas na superfície das paredes. O questionamento da escuta alimentou a pesquisa do dispositivo e vice-versa.

A ideia central da pesquisa posiciona a pesquisa de arte em *site specific*² em conjunto com a escuta, posicionando o contexto dos lugares como algo importante e buscando

2 Termo caro ao artista norte americano Robert Smithson (1935-1971), que foi um dos pioneiros na prática e reflexão do *site specific*, práticas em que o contexto do espaço é indissociável da obra.

ouvir as paredes como se elas fossem testemunhas do passar do tempo, como se fossem também depósitos de memórias disponíveis para se escutar. A partir dessas articulações surge uma hipótese poética, de se tentar reconstituir uma escuta por meio da memória dos materiais, levantando dos escombros a poeira do tempo e assim constituindo um tecido poético que amparasse a escuta do lugar. As imagens visuais que compõem a publicação impressa do projeto são resultantes de dados vindos das paredes, portanto são materializações de escolhas de construção, de um acaso, de conservação e também como documentos de passagem do tempo, como ruínas urbanas. Tempos que não passam, mas se reconstróem através do dispositivo.

O uso do feixe de laser como dispositivo veio por consequência de pensar a parede como suporte temporal. Pensamos que as paredes poderiam exercer uma função de repositório de memória, como uma superfície que é inscrita, sedimentada, riscada, descascada e deteriorada com o passar do tempo e que essas ações ficam disponíveis à mostra para ser escutadas, em resumo, atribuímos às paredes características de mídias físicas, ou suportes de tempos. Associamos mídias físicas de audio aos discos de vinil, então se usássemos agulhas como os tradicionais toca-discos, veríamos as marcas que a agulha inscreve nas paredes. O laser, pelo menos, existe em uma instância física diferente da luz visível que nos envolve e forma nosso olhar. Assim, não é visível ao nosso olhar as marcas que o laser eventualmente deixa na parede quando ele a lê **FIGURA 1**.

Ainda sobre contextos e espaços, destacamos a dinâmica da vida do ser humano urbano com que possui como base a transição entre espaços, com destaque especial para as ideias de dentro e fora. E tanto mais importante quanto uma qualificação de lugares, está a movimentação entre eles, de um lado para o outro, pelo fluxo da vida organizada nas cidades somos impelidos ao movimento entre lugares de trabalho, de diversão, de culto religioso, lugares públicos onde a vida é compartilhada e ainda pelo fluxo do tempo, temos em nossa memória coletiva a imagem de lugares que em determinada época surgem e funcionam com determinada característica e se modificam para outros. Um exemplo característico é a quantidade de cinemas de

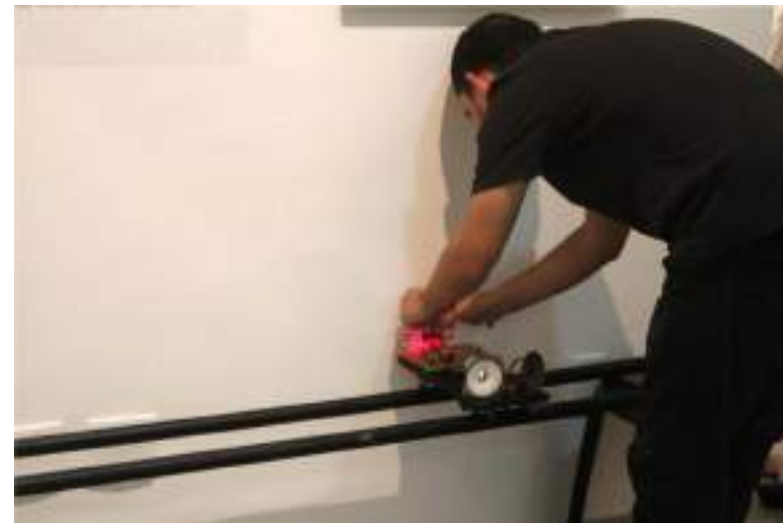



FIGURA 1. Detalhe do dispositivo em funcionamento – 17 de outubro de 2017. (Fonte: Acervo do artista).


rua e supermercados que se transformaram em igrejas nos fins da década de 1990 e início dos anos 2000 no Brasil. Pensamos em uma sobreposição de lugares, os usos diferentes persistindo na memória de indivíduos que frequentavam lugares, em informações de localização caducas, em documentos oficiais, em alvarás e licenças de funcionamento, em impostos governamentais e ruas que mudaram de nome.

O expediente poético-técnico dispõe de um exercício imaginativo como a seguinte descrição: expomos o componente eletrônico memória EPROM a uma luz indireta vinda da parede a partir da emissão do diodo a laser. Essa luz rebate e desvela o que intuímos ser um repositório de memórias e de rastros que permanecem ali na parede, paradoxalmente ao mesmo tempo visível e invisível em potencial e vão de encontro à janela do circuito e assim emitido como sonoridade.

Como forma de compartilhar a pesquisa poética em escuta e espalhar o desejo do questionamento e da invenção de uma escuta ativa decidimos explorar o que chamamos de ações  **FIGURA 2**, na forma de eventos em algum lugar – seja a casa de alguém, um espaço cultural, um espaço público como uma praça, um espaço em ruínas – onde algumas pessoas se reúnem para conversar sobre uma relação própria com o espaço do entorno, conhecer alguns detalhes da história que estão em documentos e ouvir. Mais que estar atento à quantidade ou variedade de lugares diferentes ou no foco estrito no material sonoro a ser ouvido, o projeto voltou-se para busca da qualidade de um lugar, ou em resumo, as funções de um determinado espaço.

Uma outra forma de compartilhamento exercitada durante o processo de criação foi um desdobramento em livro, que foi planejado como uma apresentação geral das intenções e aponta para direções que o projeto pode levar. No início do livro, apresento conceitualmente o projeto; ao meio, um outro texto, de título “Da ilusão, da ficção, da fala e da escuta”, de autoria da pesquisadora e artista plástica Fabiana Pedroni. Entre esses textos, apresentei uma série de imagens de escaneamento de paredes realizadas a partir de um smartphone Android e, para finalizar, pensando



 **FIGURA 2.** Registro de ação na Casa Porto das Artes Plásticas – 17 de outubro de 2017. (Fonte: acervo do artista).

na multiplicação potencial da escuta no leitor da publicação, uma página com o esquemático do circuito eletrônico do dispositivo leitor de paredes.³

Escuta e memória

Nessa seção do texto destacaremos pontos que formam o projeto da escuta em um exercício ativo, que é entendida e apresentada como um ato performativo de apreensão da realidade circundante.

Frequentemente, a escuta é confundida com o som percebido. Esse equívoco pode ser causado por termos acesso à atividade da escuta e às sonoridades que nos envolvem por meio do sentido da audição, fazendo com que tratemos nossos ouvidos e nosso aparelho receptor como a mesma coisa, ou simplesmente um buraco na cabeça sempre disponível a ouvir. Mas, podemos sentir algumas vibrações mesmo quando duvidamos da nossa escuta, frequências que habitam extremos fora da percepção humana, principalmente os de característica mais grave que mobilizam uma parcela háptica da percepção, sensível ao tato, misturando sentidos e fazendo com que a escuta se torne menos timpânica. Esse questionamento sobre a escuta é enriquecido a partir do termo proposto pelo pesquisador Seth Kim-Cohen como escuta não-coclear, apresentado em seu livro de 2009, “In the Blink of an Ear”, (uma tradução livre de “blink of an ear” é uma piscadela do ouvido).

Na apresentação do projeto, o questionamento de se uma arte visual não retiniana⁴ é livre para perguntar questões que o olho sozinho não é capaz de responder, então uma arte sonora não-coclear apelaria para exigências além dos ouvidos. Mas, tanto os olhos quanto os ouvidos não são negados nem descartados. Ao contrário do que se espera da partícula negativa de “não-coclear”, de uma negação ou um apagamento previsto em um pensamento polarizador, o não-coclear e o coclear

³ A publicação pode ser baixada em formato pdf por meio do link: <https://bit.ly/3GDYgWy>

⁴ Termo caro ao artista francês Marcel Duchamp (1887-1968). A arte não retiniana era uma contraposição a partir do trabalho intelectual contra o fazer artístico corrente que buscava agradar o olhar, segundo percepção do artista.

são modos que permitem a transição de um para o outro indefinidamente em um exercício de escuta.

Neste sentido, ao trabalharmos com uma escuta que se propõe a manter um equilíbrio tênue entre a dualidade do coclear ou não-coclear, organizamos as linhas abaixo de forma a apresentar algumas abordagens a essa escuta e ao aspecto sonoro em si. De maneira que, apresentando os conceitos que gravitam o projeto, podemos transitar ora na sonoridade que sai do alto falante e que por consequência da memória EPROM e, assim, também o que materialmente a parede é fonte de escuta e, de um outro grau na atenção no envolvimento a querer escutar o espaço, se envolver no contexto e com as expectativas geradas para a escuta. A articulação de buscar ampliar o que se entende como escuta é uma característica dessa postura ativa na percepção, que não se restringe no que já é disponível para se escutar, se inventa o que se deseja escutar.

Durante as ações, a escuta acontece já em um primeiro contato na apreensão do público com o espaço desde o momento em que, no convite, é divulgado o local da ação. Este lugar começa a ser criado por sua relação prévia com o público em outras experiências vivenciadas, a partir de uma pesquisa simples de como se dirigir até lá, como é a circulação de pessoas, se é uma região com altos índices de violência, etc. Essas informações circundam e envolvem a percepção, uma escuta em potencial antes mesmo de começarmos a conversar sobre o lugar. Uma vez que criamos uma troca de experiências sobre o lugar, podemos passar para o exercício da imaginação pela escuta. Assim, ligado o dispositivo e encontrado o encaixe da leitura do laser com a parede, nos atentamos para o que as paredes falam a partir do sistema laser e caixa de som amplificada. Ouvimos uma textura ruidosa, mas ainda assim bastante sutil. Não é um ruído que impõe uma exclusividade na escuta. Ainda podemos escutar o som ao redor da vida cotidiana. Ainda, este som frustra uma expectativa de inteligibilidade, não nos sugere uma narrativa temporal com todos os acontecimentos conversados e esperados ansiosamente. Pelo contrário, é frustrada a experiência narrativa e nos é apresentado algo que sugere uma sobreposição, ou uma

fragmentação ou ainda uma compactação de tempos, como se todas as memórias fossem mostradas ao mesmo tempo. Mais do que vontade ou atenção, ao se dispor à escuta é disposto um desafio ao ouvinte para transitar e escolher o que aprender no horizonte sonoro ruidoso.

Ao procurar ouvir essas memórias latentes no espaço, é importante uma readequação da expectativa do sonoro, pois se pode entrar no domínio da decepção se esperarmos uma reconstituição factual, um tempo após o outro vindo da investigação, como um documentário narrado. Imaginamos que nos localizamos no domínio da aleatoriedade, do caos, das redes temporais e espaciais e encontraremos memórias que não fazem questão de se portar como inteligíveis ou respeitando regras de coesão factual. Compartilho aqui como exemplo uma frase dita em uma das ações, por parte do público: “Eu esperava ouvir a parede falar”. A esta afirmação, depois de alguma discussão sobre o que exatamente era essa expectativa- se era em português – seguiu-se uma intervenção de outra pessoa no público, que compartilhou um entendimento da fala a partir das experiências de pessoas não falantes, pois a fala, o ato de falar e se comunicar, não depende da vibração da faringe.

Buscamos reforçar o projeto em torno da escuta e memória, da hipótese poética de se escutar o que está registrado nos materiais, na vida, em outros tempos e espaços. O próprio dispositivo que auxilia essa investigação artística é um componente eletrônico, a memória EPROM é a interface em formato de chip eletrônico que faz a leitura dos feixes de laser e traduz essa leitura em som. No grande compêndio de eletrônica *The Art of Electronics*, os autores Paul Horowitz e Winfield Hill (1989) apresentam a memória EPROM – sigla para *Erasable Programmable Read-Only Memories*, em português “memórias somente leitura programáveis e apagáveis”. Primeiro descrevem seu formato externo como grandes chips com janelas de quartzo. Seu uso mais popular foi como memórias não voláteis, ou seja, uma garantia de que o que foi gravado na memória não seria apagado, já que na tradução dos dados gravados à carga elétrica, as entradas e portas da memória só são acessíveis por meio da luz.

Diferente do tom memorial, que busca reconstruir pelos vestígios presentes um passado ideal, a intuição nos coloca mais partidário de uma paisagem que é um acúmulo de tempos distintos que estão disponíveis no ar, uma série de gases, entre eles vapor da água, resultado da evaporação. Michel Serres (2001) apresenta o invisível como um visível que evaporou. Essa imagem poderosa move a imaginação no sentido de pensar a memória, os sons e os vestígios fugazes como gases evaporando no ar e esse fluxo de dispersão se espalhando pelo mundo. A pesquisadora Wendy Hui Kyong Chun apresenta o conflito do armazenamento que produz a ideia paradoxal de uma efemeridade persistente, do íntimo par de degeneração e regeneração que está no núcleo de como a memória funciona tanto tecnicamente quanto culturalmente (CHUN, 2008).

Ao contrário de seu uso projetado, a memória EPROM, quando utilizada no nosso dispositivo de escuta, não age mais como uma memória capaz de um armazenamento de longo prazo, ela se aproxima de seu opositor, a memória de acesso randômica e volátil e em tempo real, pois não existe armazenamento. O tempo real é o tempo da leitura, o tempo de acontecer uma tradução, entre o laser ser disparado e a luz indireta da parede atingir a janela do circuito e se manifestar pela sonoridade, um material para interpretação e imaginação em escuta dos fragmentos de memórias lidos nas superfícies.

A filósofa e pesquisadora Salomé Voegelin nos aparece como uma interlocutora em busca de mais elementos conceituais sobre o escutar. Em sua obra *Listening to noise and silence* (2010), Voegelin apresenta algumas reflexões fenomenológicas que atraíram minha atenção desde a primeira leitura a partir das possibilidades criativas do ato da escuta, uma atividade que conta com imaginação e engajamento. A conclusão, segundo a pesquisadora, é que queremos ouvir.

Quando não há nada para ouvir, algo começa a soar. Silêncio não é a ausência do som, mas o começo da escuta. É escutar como um processo generativo não de sons externos a mim, mas de dentro, do corpo, onde minha subjetividade está no centro da produção

sonora, audível a mim mesmo. (VOEGELIN, 2010, p. 83, tradução nossa)⁵

O que eu escuto não é recebido, é descoberto, e esta descoberta é generativa, uma fantasia: sempre diferente e subjetiva e continuamente, presentemente no agora.

(VOEGELIN, 2010, p. 04, tradução nossa)⁶

A sonoridade narra, delinea e preenche, mas é sempre efêmera e duvidosa. Entre o meu ouvido e o objeto/fenômeno sonoro, nunca saberei sua verdade, mas só posso inventá-lo, produzindo um conhecimento para mim. (VOEGELIN, 2010, p. 05, tradução nossa)⁷

Os trechos acima citados resgatam e recapitulam alguns aspectos que articulamos até aqui no texto. Podemos pensar na diversidade de escutas presente em cada pessoa que se dispõe a escutar, como um exercício de criação coletiva em que a obra em si não é um objeto sonoro ou uma composição musical, mas a relação e a vontade criativa de tentar uma abordagem diferente. Diferente porque espera a escuta manifestada como uma voz do além que nos conte, por exemplo, o que aconteceu em uma terça-feira chuvosa quando ninguém estava presente para testemunhar nem gravar em áudio o que aconteceu, mas como algo a ser criado na dúvida e sempre em movimento, sempre em criação por ser efêmero. A potência criativa maior não é a da perpetuação sonora, gravar um determinado som que sempre se possa recorrer e assim ouvir fielmente o que afina aconteceu naquele dia, mas da sempre renovadora possibilidade de criar, imaginar e escutar a partir de uma fantasia.

.....
5 “When there is nothing to hear, so much starts to sound. Silence is not the absence of sound but the beginning of listening. This is listening as generative process not of noises external to me, but from inside, from the body, where my subjectivity is at the center of the sound production, audible to myself”. (VOEGELIN, 2010, p. 83)

6 “What I hear is discovered not received, and this discovery is generative, a fantasy: always different and subjective and continually, presently now”. (VOEGELIN, 2010, p. 04)

7 “Sound narrates, outlines and fills, but is always ephemeral and doubtful. Between my heard and the sonic object/phenomenon I will never know its truth but can only invent it, producing a knowing for me”. (VOEGELIN, 2010, p. 5)

Conclusão

A partir de uma hipótese poética – seria possível reconstituir uma escuta – o projeto se articulou na busca das ferramentas conceituais e técnicas para se tentar responder essa pergunta e além disso, se mostrou importante uma reflexão sobre a escuta, que como podemos acompanhar é tão múltipla, diversa e inventiva.

Outro ponto de atenção foi buscar colocar em primeiro plano o contexto de espaços e em como articular uma partilha de informações e experiências com um público interessado e assim constituir uma escuta que se não é completamente coletiva, oferece uma construção em coletividade.

Referências

- CHUN, Wendy Hui Kyong. *The enduring ephemeral, or the future is a memory*. *Critical Inquiry*, v. 35, n. 1, p. 148-171, 2008.
- EPRM. In: HOROWITZ, Paul; HILL, Winfield. *The art of electronics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- KIM-COHEN, Seth. *In the blink of an ear: toward a non-cochlear sonic art*. Londres: A&C Black, 2009.
- SERRES, Michel. *Os cinco sentidos*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- SIMONDON, Gilbert. *A individuação à luz das noções de forma e de informação*. São Paulo, Editora 34, 2020.
- VOEGELIN, Salomé. *Listening to noise and silence: Towards a philosophy of sound art*. Londres: Bloomsbury Publishing, 2010.

Resistência da arte: o que insiste em manter-se vivo

Art resistance: what insists on staying alive

Isabela Frade¹

O texto discorre sobre o percurso da residência artística Resistência durante 8 meses do período pandêmico, de 02 a 08/2022. Os projetos apresentados, entre experiências imersivas e intensivas, implicam sobre o papel de uma galeria universitária como espaço de formação de artistas e de público, assim como lugar de veiculação de discursos, ações e intervenções no próprio campo artístico. Pelo conceito rancieriano de regime estético, são explorados aspectos intrínsecos de resistência da arte.

Palavras-chave: Galeria de Arte e Pesquisa; Residência Artística Resistência; Pandemia SARS-COVID 19.

The text discusses the course of the artistic residency Resistance during 8 months of the pandemic period, from 02 to 08/2022. The projects presented, between immersive and intensive experiences, imply the role of a university gallery as a space for the formation of artists and the public, as well as a place for the circulation of discourses, actions and interventions in the artistic field itself. Through the Rancierian concept of aesthetic regime, intrinsic aspects of art resistance are explored.

Keywords: Art and Research Gallery; Resistance Artistic Residence; SARS-COVID 19 Pandemic.

.....
1 Departamento de Artes Visuais - UFES / PPGARTES - UERJ

Introdução

Em recente desafio, a Galeria de Arte e Pesquisa da Universidade Federal do Espírito Santo – GAP/UFES retornava, em janeiro de 2022, ao modo presencial e, diante do vácuo social provocado pela crise pandêmica, propõe a artistas locais uma residência artística. No enfrentamento da grande onda de contaminação que então grassava, a solução encontrada foi o confinamento do artista na galeria através do projeto curatorial Residência Resistência, disponibilizando um espaço de produção protegido e oferecendo visibilidade a esse estado: a partir do que criassem no espaço interno da galeria, se seguiria no contato com o público, estabelecendo um espaço dialógico modulado, quando a curadoria seguiria ativando modos de contato protegido para ambos, artista e público. Por três distintas categorias – artistas em formação (estudantes), ex-estudantes da UFES e artistas atuantes no ES a GAP se propôs como lugar de produção e de veiculação conjuntas. Como um espaço de pesquisa do respectivo âmbito de uma universidade pandêmica, perscrutando mais além o contexto social, sensivelmente reverberando as sucessivas e temerárias ondas virais.

O teor da resistência não referiu-se apenas ao estado pandêmico, como também um caminho de denúncia ao que estávamos vivendo diante da situação política do país, com a universidade sofrendo cortes consecutivos, ameaças constantes contra seu estatuto crítico e inovador. Passamos por denúncias, ameaças constantes de intervenção, de perda de autonomia. A arte, no centro desse contexto de crise sanitária, econômica, política e cultural foi considerada como alvo principal pelos que se sentiram afetados por seus gestos irreverentes, questionadores, libertários. Resistir, assim, significava atuar sob essa opressão insidiosa.

O percurso do projeto Residência Resistência ocorreu através de quatro propostas, três das quais selecionados em edital, sequencialmente apresentadas durante os primeiros oito (8) meses do ano no retorno ao trabalho presencial e previamente à retomada do programa regular de ações curatoriais da galeria. Se faz significativo, no momento, afirmar sobre o papel de uma galeria universitária como espaço de

formação de artistas e de público, assim como lugar de veiculação de discursos, ações e intervenções no próprio campo artístico.

O conceito rancieriano de “regime estético” nos permite abordar, nesse esforço reflexivo, os aspectos intrínsecos de resistência da arte. Ele afirma o papel performativo da imagem, notadamente às suas resistências, dimensão em que opera para constituir uma esfera de sentidos comuns (Rancière, 2021). Resistir então foi seguir também a afirmar uma posição crítica em seu âmbito interno de instituição legitimadora, ultrapassando as condicionantes reguladoras do meio; revisando estratégias reificantes de exibição, apreciação e comércio, subestruturas que nos levam, direta ou indiretamente, à economia política dos bens simbólicos tornados mercadoria (Baudrillard, 1972). Canevacci (1996) também nos auxiliou a pensar as condicionantes do mercado, repuxo das correntes que tragam as expressões da cultura para o grande vórtex, quando criou o termo *Grande Liquidificador* para abordar o moto fragmentante e liquefacente que opera em nossa cultura que suga e mistura, tornando qualquer coisa, o mesmo: objeto destinado ao consumo, mercadoria.

Resistir significou propor um caminho outro, elidir-se para além do eixo mercadológico naturalizado que incide desde os esquemas de seleção e apresentação dominantes, força na qual até mesmo os trabalhos de irreverência antiartística são absorvidos e ressignificados para, formatados e esvaziados de seu plano disruptivo, se enquadrem nos meios regulados e disciplinados, realizando seu papel de moduladores de sensibilidade e cognição convencionados. Fora dos macro operadores do circuito, uma galeria universitária se apresentou como um lugar especialmente interessante para essa experiência na medida em que não estabelecia uma obrigatoriedade de resultados financeiros, se situando à margem do circuito artístico.

Residir para resistir: experimentações pandêmicas do habitar o recinto da arte

Sobre o significado mais denso dessa experiência em residência, possibilitou a suspensão do nível ordinário da existência – o que infere ao então estado pandêmico – para uma condição imersiva em território de intensa criação, transportando-nos para uma apropriação de modalidade corrente no meio artístico. A GAP revisitou o sentido de curadoria como experiência de aprendizado e, tomando-o no seu sentido mais radical, no que seja a dimensão inaugural de perspectivas dialógicas não apenas entre as obras e o público, mas entre os diferentes artistas, seguiu estabelecendo uma conjunção entre os grupos expositores nos momentos pré, durante e pós-residência tendo como bússola o entendimento do gesto expositivo como um dispositivo de transformação politicamente significativo no interior do próprio contexto artístico, como nos instiga OBRIST (2014) sobre o ato curatorial. Sob esse aspecto, e ainda na dinâmica subjacente às condições pandêmicas, a resistência da arte significa a capacidade de não apenas gerar o novo diante do que se repete subrepticamente em roupagens desconhecidas, mas de rasgar o véu das simulações distrativas e estabelecer, para a experiência da arte, o estado de consciência sobre si mesma diante do quadro de crise social. Para a sua condução, se fez necessária a disposição da equipe de atuação da galeria – coordenação, administrativo, divulgação e monitoria – para estar dinamizando diálogos, provocando encontros, falas e conversas, ações educativas, registros e suas subsequentes apresentações nas mídias sociais, gerando um movimento entre as ocorrências no espaço interno da galeria e seu exterior.


A participação do público se deu em duas instâncias: o contato direto com os artistas quando era solicitado, por rodas de conversa na varanda da galeria e especialmente pelo Instagram, quando os trabalhos eram apresentados e comentados, provocando uma relação indireta, provocando respostas de ambos os lados, as mídias trazendo alguns curiosos à galeria, cujas portas de vidro, assim, funcionaram como uma vitrine e, por outro lado, os comentários e respostas no Instagram instigando os artistas a insistirem um pouco mais, a resistirem nesse esforço criativo.

As residências se dividiam em dois modos: o primeiro com os artistas encerrados na galeria e o segundo com a presença do público, na ausência daqueles. A partir da curadoria e das iniciativas dos próprios artistas, foram promovidos diálogos em roda de conversa, palestras, apresentações, na expectativa de ampliar os conteúdos desenvolvidos por eles, com diferentes nuances em cada uma das residências. Sob esses aspectos, a Gap Instagram foi o principal elo de comunicação com as experiências do laboratório existencial no interior da galeria. E, apesar de ser uma mirada à distância, com filtros e perspectivas impostas pelos aparelhos eletrônicos, reverberaram a complexidade dos estados físicos vivenciados pelos residentes; durante os períodos de maior isolamento dos artistas os rebatimentos e refrações online permitiram ativar conexões entre o mundo interno e o mundo externo – diálogos entre o artista e o seu público –, e também um canal de produção e criação conjunta pelas produções textuais compostas para e com a assistência. O público foi convidado a construir um pensamento sobre a obra em processo e a se manifestar como co-partícipe na sua elaboração reflexiva.

Saturação: a linguagem performativa do acúmulo

Em diversificação e crescimento exponente, as residências artísticas têm cumprido um papel importante na formação, divulgação e apoio de artistas no desenvolvimento de obras, pesquisas e projetos, assim como na relação e comunicação entre artistas, críticos e instituições. Algumas propõem um experimentar coletivo como um ateliê compartilhado, uma estação de parada diante de um programa específico, outras apresentam o convite de um curador que vai dirigindo os trabalhos e, ainda, seguem para uma produção com vistas a uma mostra, a um trabalho pré-programado, como foi o caso de nossa primeira residência.

Saturação foi desenvolvida como experiência piloto. A convite, o artista capixaba Valdelino Gonçalves dos Santos, o Didico e o grupo *Implantação* com Rosana Paste, Alexandre Marin, Renata Apolinário, Ronaldo Gentil e chama.ananda, esses últimos pichadores muito conhecidos da região metropolitana da Grande Vitória. O trabalho se desenvolveu com processos gráficos, pictóricos, de colagem e performance


aliados ao “pixo”, a popular abordagem do mais radical da pichação, o sujo, o radical, o eminentemente político, o anti grafite. Foram 30 dias com o grupo imerso, diariamente, em avassalador exercício de projeção. Como palimpsesto, a cada dia a galeria se transformava, em um turbilhão de palavras coloridas que, logo que inscritas se recobriam com muitas outros dizeres, e muitas expressões da rua eram acolhidas nas paredes. Em determinado momento, era como a galeria fosse parte da própria rua, havia um colchonete como aqueles abrigos de sem-teto, os papelões pelo chão, era quase possível ouvir as palavras gritando por todos os lados. Veios de ideias se entrelaçando, um caos cognitivo pelo fluxo intenso de dizeres. O grupo Implantação esteve jogando com nosso pensamento, deixando fazer o que nunca se permita no Departamento de Artes Visuais: pichar.  **FIGURA 1**


Klinicateliê: um coletivo em obra.

Com quatro mulheres artistas e psicólogas, Isabella Azevedo, Luana Miranda, Maria Ramos e Marina Fortunato, o coletivo sob curadoria de Lindomberto Ferreira Alves nos trouxe uma experiência desafiadora, testando os limites da arte e da clínica. De manhã, o espaço da galeria se transformava em consultório, onde atendiam aos pacientes. À tarde, em completo silêncio, se revezavam em exercício criativo, a galeria virando um ateliê. De noite, festas, jantares e encontros acadêmicos com seus convidados. Exploraram o espaço de modo a utilizar cada palmo, partindo da coluna central e dividindo-a radialmente, em lugares individualizados para cada uma das artista. Do teto pendiam quadros, escritos, pedaços de ossos, vaso de planta, fotografias, instrumentos musicais entre muitas categorias de coisas pessoais e objetos de uso terapêutico. Nesse ambiente flutuante se constituíram os seus consultórios/ateliê.


Foi um período silencioso e difícil, com a recalcitrante contaminação chegando ao ápice com a onda Ômicron. Suas obras depois fizeram da Gap palco de muitas visitas durante os 15 dias de exposição. Ao movimento dualista entre a primeira quinzena de encerramento e presença intensa das artistas se sucederam



 **FIGURA 1.** “Saturação” e sua paisagem interna. Fotografia de Isabela Frade, Vitória, Brasil, 2022.

outros quinze dias de exibição com sua ausência e o público dominando a galeria, interrogando sobre sua transformação em múltiplos cenários flutuantes.  **FIGURA 2**


Vir a ser residência

Aqui se colocou o feminino em questão: a terceira residência trouxe a experiência dos papéis sociais determinantes das mulheres, os afazeres domésticos. Revisitando aprendizados das obrigações femininas como a limpeza da casa, a cozinha, a costura, a lavagem das roupas, as artistas criaram a partir de alguns fragmentos de trabalhos anteriores, como experiências a se expandirem e a se multiplicar. A performance e também os seus registros estiverem no núcleo dessa proposição artística dialogando com desenhos, esculturas, vídeos e assemblage. Uma linha epistêmica alinhava essas linguagens baseando-se no constante perguntar: – Quais são nossas funções, gestos e rastros nos espaços domésticos? A partir desse indagar, seguiram a desenvolver seus trabalhos durante dias febris. Nos contagiaram com suas obras pungentes, vigorosas e críticas que se constituam, antagonicamente, por gestos delicados, sutis.  **FIGURA 3**


Em Processos: o artista perdido na galeria

A quarta residência foi de Will Gama, fotógrafo e cineasta, e toda ela dedicada à imagem técnica. Partiu de sua mais radical versão na interpretação da proposta em edital, nada estaria previsto e a condição inicial seria o artista partindo no zero, se dispondo sozinho na galeria, sem regras ou planos, confrontando-se com o espaço vazio. Will terminou misturando sua casa com a galeria, especialmente trazendo seus mais preciosos guardados como a coleção de celulares que encantou especialmente o público infantil mas também o de idosos, os primeiros ao descobrirem ou segundos a memorarem as inúmeras versões do aparelho. Também seus maquinários do cinema e vídeo como a filmadora VHS, e os aparelhos de projeção e fita e rolo. Foi perturbador perceber como poucos visitantes conheciam as imagens gravadas em acetato de um filme, então já posto pelo público como antiguidade. O artista perpassou, nas noites em que trabalhava na galeria, seus processos criativos, seguindo desde os jogos infantis que o faziam abrir os aparelhos eletrônicos e descobrir novas configurações maquinais até o compartilhamento dos bastidores




 **FIGURA 2.** Cenário da instalação Klinicateliê. Fotografia de Tiffany Sales, Vitória, Brasil, 2022.




 **FIGURA 3.** S/ título – de Vivian Siqueira, fotoperformance. Fotografia de Letícia Fraga, Vitória, Brasil, 2022.

de seus filmes mais recentes assim como de toda a história de seu aprendizado, denotando suas escolhas entre os modos analógicos e digitais.


São muitas camadas que se sobrepõem, seus filmes são como terrenos compostos por sedimentação, muitas matérias e processos se acumulando e derivando em profusão, obras que nunca terão fim, pois estão consumidas por seus gestos de retorno, de capilarização e de decupagem, de composição aberta, muitas em permanente estado de revisão.  **FIGURA 4**

Reflexões finais: o confinamento do artista e a liberação da arte

Na residência projetada, tudo estaria por fazer. Apenas a condição de confinamento do artista se estabeleceu a priori. A partir dessa premissa, as quatro residências foram apresentadas ao projeto curatorial RR que agora estabelece leituras entre cada uma dessas experiências, seus (des)limites, seus materiais e linguagens como recursos efetivos, seus modos de fazer arte nesse espectro proposto, seus pressupostos. Os resultados são indicados a partir dos exercícios de debate, reflexão e escrita; quando o presente texto significa parte desses esforços de pensá-los frente à um conjunto de experiências articuladas no arco da noção de resistência. Suas distintas manobras, e todos os percalços vividos, – no contexto social mais amplo mas também em miúdos movimentos do existir –, e pelas distintas nuances em cada modo de imersão no espaço interno da galeria. São revistos a dualidade entre produzir e expor, as fricções entre cada proposta e o sentido geral do projeto, alianças e atritos, consonâncias e/ou desalinhos.  **FIGURA 5**

A resistência da arte foi assumida a partir do seu modo específico de produção da cultura, processo integrado ao complexo hierárquico determinante de compartimentação das manifestações estéticas, o que permitiu o vínculo com o aporte do conceito de “partilha do sensível” revisto por Rancière (2005) em que “maneiras de fazer” se aproximam de “maneiras de ser” ou, mais seguramente disposto ao que observa o autor, quando o primeiro estatuto é por este último



 **FIGURA 4.** “Água” – de Will Gama, vídeo instalação. Fotografia de Isabela Frade, Vitória, Brasil, 2022.

substituído, no entendimento do deslocamento fundamental operado pelo regime estético vigente.

Se impõe a pergunta por possíveis rotas de renovação do sentido de “residir” e de ampliação de seus limites institucionais: afinal é apenas um recurso para a entrada de artistas no mercado ou há algo mais que possa ser produzido neste âmbito? Por sua vez, o uso do rótulo “residência” se fez como estratégia ambígua de reforço à uma categoria institucional vigorosa e ascendente como instância legitimadora do campo ao mesmo tempo em que gerava um dispositivo de revisão dos modos de produção da arte e de redistribuição dos papéis entre os agentes do meio, na indagação sobre possíveis devires artísticos no seio da grave crise social e ambiental que foi a pandemia SARS-Covid, porta de entrada do cenário do Antropoceno. O capitalismo tardio e seu ciclo incontinente de consumo esgotando as condições de vida presente no planeta; esse também foi um sentido encampado pelos artistas residentes. 🖼️

FIGURA 6

A partir de uma perspectiva ampla do quadro social global em crise profunda, a universidade também em si resiste ao alimentar sua qualidade preciosa de se fazer como espaço de pensamento, aliando-o ao estado de sensibilidade vívida, pujante, que advém da aposta na pesquisa em arte. Assim manteve bravamente uma galeria como laboratório da resistência da arte ou, – como os clamores pela resistência civil nos atuais tempos pro-ditatoriais sugerem – , um território com certa autonomia para experimentar novas possibilidades de sua (re)existência.

Ao retirar-se do papel de distribuidor e se colocar como elemento basilar na rede de condicionantes da criação artística, outras experimentações foram resgatadas e revisitadas em um quadro denominado “Histórias da Gap”, que conta fragmentos sua história de modo breve, em pequenas cenas, documentando fatos anteriores, entendendo-os especialmente relevantes, elaborando novas narrativas, fazendo história.



🖼️ **FIGURA 5.** “Klinicateliê”, parte da instalação. Fotografia de Isabela Frade, Vitória, Brasil, 2022.

Transformar a galeria em habitação temporária; fazer uso de sua rede de comunicação digital (blogs e redes sociais) para ativar uma presença à distância do público ao viabilizar um elo, em tempo real ou assíncrono, com as etapas produtivas em seu interior, modo desejável não apenas em acompanhamento, mas em coparticipação; promover a organização da equipe de trabalho em instâncias auxiliares e potenciais interlocutores mais próximos como assim, também, por fim, a planejar a imersão do setor educativo para colaborar nesse processo foram alguns dos principais objetivos, uma das táticas elaboradas pela Residência Resistência que aqui comentamos. A revisão deste projeto se faz no trabalho cuidadoso de olhar entre o que se expandiu e o que fracassou, entre o que cada artista, grupo ou coletivo decidiu absorver ou rechaçar para instaurar uma resposta ao desafio proposto, apenas teve início. Resistir é também criar arquivos, é remexer nas páginas e drives buscando rever cada passo e apreciar as mais significativas instaurações no processo aberto por cada residência. É o que exercitamos inicialmente aqui.

Referências

- BAUDRILLARD, J. *A Economia Política dos Signos*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1972.
- CANEVACCI, M. *Sincretismos – uma exploração das hibridações culturais*. Editora Nobel, 1996.
- OBRIST, H. O. *Caminhos da Curadoria*. Belo Horizonte: Editora Cobogó, 2014.
- RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2005.
- . *O Trabalho das Imagens*. Belo Horizonte: Editora Chão de Feira, 2021.



FIGURA 6. “Saturação” do Grupo Implantação, fragmento. Fotografia de Isabela Frade, Vitória, Brasil, 2022.

Finca Tarumã – Arte na paisagem do Caparaó em sistema de autogestão

Finca Tarumã – Art in the landscape of Caparaó in a self-management system

João Wesley de Souza¹

O presente texto tem como objeto de investigação o “Projeto Finca Tarumã – Arte na paisagem” que se encontra em construção, em um sítio homônimo localizado em Ibitirama, região do Caparaó, Espírito Santo, Brasil. Tal centramento neste objeto de estudos e de produção textual, justificasse por se tratar de uma ação estética coletiva entre artistas visuais da atualidade, em sistema de autogestão, que tem a paisagem natural da região do Caparaó como seu Site Specific pré-determinado e local permanente de fruição pública.

Palavras-chave: Finca Tarumã, Arte na paisagem, Ação coletiva, Autogestão, Arte pública.


.....
1 Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

The present text has as its object of investigation the “Project Finca Tarumã – Art in the landscape”, which is under construction, in a homonymous site located in Ibitirama, Caparaó region, Espírito Santo, Brazil. Such focus on this object of study and textual production could be justified by the fact that it is a collective aesthetic action between contemporary visual artists, in a self-management system, which has the natural landscape of the Caparaó region as its pre-determined Site Specific and permanent location of public enjoyment.

Keywords: Finca Tarumã, Art in the landscape, Collective action, Self-management, Public art.

Introdução


O presente texto tem como objeto de investigação o “Projeto Finca Tarumã – Arte na paisagem” que se encontra em construção em um sítio homônimo localizado em Ibitirama, região do Caparaó, Espírito Santo, Brasil. Tal centramento neste objeto de estudos e de produção textual, justificasse por se tratar de uma ação estética coletiva entre artistas visuais da atualidade, em sistema de autogestão financeira e curatorial, que tem a paisagem natural da região do Caparaó como seu *Site Specific*² pré-determinado e local das obras em situação de permanência, disponível a visitação do público.

Iniciado em 2008 com o “Projeto MOVIE”, hoje conta também com as obras de Cris Cabus (O olho vê o que também olha e também vê -2017) e de Sandro Novaes (Hecha – 2019). Atualmente funcionando como iniciativa artística particular em sistema de autogestão, apoiado pelo escritório de arte Wesley e Cervilla art Bureau de Granada Espanha, o citado projeto estuda a viabilização de outras obras, já projetadas por vários artistas, como as obras de Andreia Falqueto e Lia do Rio, que se encontram já em iniciadas. Sua abertura à visitação pública está programada para o segundo semestre de 2023. Finca Tarumã trata-se de um sítio particular que abriga o referido projeto artístico de interferência definitiva na sua paisagem.  **FIGURA 1**

Tais intervenções consistem na realização de obras de arte definitivas, em grande escala, a céu aberto, em uma área de dois hectares da Finca Tarumã, localizada na região do Caparaó no município de Ibitirama, Espírito Santo, Brasil. Trata-se de uma ação cultural extensiva do já citado escritório de arte, no sentido de ser uma *Startup*, inicialmente promovida por este escritório que visa no futuro, seguir como uma fundação auto sustentável gerenciada pelos artistas participantes, funcionando em uma sistema de autogestão. Neste sentido entendemos que o texto resultante desta abordagem sobre esta ação artística situada nos limites fronteiriços do Espírito Santo,

.....
² ...seu conceito dialético entre o *Site specific* (a fonte do material ou o lugar de uma alteração física da terra) e o *Nonsite* (seu paralelo, ou representacional na galeria). T/A_ Shapiro, Gary. *Earthwards* – Robert Smithson and Art After Babel. University of California Press, 1995. pg. 02




 **FIGURA 1.** “FINCA TARUMÃ” – Panorâmica atual, com as obras de Cristina Cabus, Sandro Novaes e Andreia Falqueto. Fotografia João Wesley de Souza, 2021. (Fonte: Acervo do projeto).

poderá apresentar, em tese, uma ação estética coletiva, fora das galerias tradicionais que tem como premissa, uma convivência interativa³ entre artistas inscritos no contexto da arte contemporânea, levada a cabo, dentro do citado projeto.

Sobre os processos construtivos e estéticos

Para apresentamos a situação, o processo construtivo, os artistas, e os conceitos que nortearam cada intervenção já construídas e em andamento, vamos apresentá-las na ordem cronológica das suas aparições no citado projeto.


Projeto MOVIE

Primeira obra já realizada na Finca Tarumã, de autoria do presente autor, foi iniciada em julho de 2008. O projeto MOVIE se fundamenta em uma atividade fotográfica documental, mês a mês, que vem sendo o arquivo-embrião e suporte deste projeto, que inicialmente, objetivava relacionar o tempo percebido pelo sujeito com a arte e uma paisagem específica. Neste momento estando o presente autor, sempre imerso nesta parte do sitio (finca) destinado ao reflorestamento com espécies endêmicas da Mata Atlântica, foi decidido moldar uma plataforma,  **FIGURA 2**, em um local específico da área, cuja função seria permitir uma exatidão cartográfica para a execução de uma foto a cada mês. Desde então, sempre que possível, o presente autor se posiciona nesta plataforma, uma vez por mês, para fazer duas fotos.

Nesta plataforma, uma árvore que se situa justo em frente é fotografada, no mesmo dia em que se fotografa esta árvore, enquadrada da plataforma, se posiciona a câmera ao pé desta mesma árvore, e se fotografa o presente autor, em modo automático. Esta segunda sequência de imagens apresenta o presente autor na plataforma emoldurado pelo bosque com sua própria dinâmica temporal. Estas fotos

.....
3 A afinidade evidente das pesquisas que realizam em vários campos os aproximou e os reuniu aqui. O compromisso que os prende, prende-os primeiramente cada um à sua experiência, e eles estarão juntos enquanto dure a afinidade profunda que os aproximou. Manifesto Neoconcreto, Publicado em 1959 no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, serve como abertura da 1ª Exposição de Arte Neoconcreta, no MAM/RJ, pp 3



 **FIGURA 2.** Plataforma moldada para o posicionamento do objetivo fotográfico. Exemplo das sequências fotográficas da árvore, geradas mês a mês. Sequência fotográfica que apresenta o presente autor e o bosque. Fotografia João Wesley de Souza, 2021. (Fonte: Acervo do projeto (2008-2009).

vêm sendo produzidas regularmente, mês a mês, ano a ano, sempre que se possa estar fisicamente neste local. Desde estas datas iniciais, até a atualidade, vem-se acumulando um arquivo fotográfico que constitui o fundamento de imagem e de tempo do referido projeto.

“Movie” em inglês equivale a ideia de filme, onde as fotografias deste acervo fotográfico são interpoladas por um PhotoMorph, programa *Free Source*, produzindo uma saída como vídeo-filme. Tal MOVIE, (figura 3) termina apresentando a aparição de um bosque, ao mesmo tempo em que seu criador também se transforma com o passar do tempo, tal gesto metódico é previsto durar até a desapareção do presente autor.

Projetar uma videoinstalação que aborde este deslizar do tempo, vivenciado entre um sujeito e sua paisagem afetiva circundante, constitui o objetivo-fim deste projeto.

A passagem da paralisia fotográfica⁴ para a dinâmica implícita na linguagem videográfica, dentro de um contexto natural, em tese, permite a organização de um campo temático onde são originados os conceitos e ideias consequentes desta experiência. Observamos então, no registro fotográfico da seguinte video instalação **FIGURA 3**, as estruturas visuais que suscitam a noção de aparição, desaparecimento, e da interação entre as linguagens fotográfica e videográfica. Tais considerações, em tese, permitirão posteriormente percebermos distintas possibilidades de percepção e conceituação de tempos da dimensão humana, e do âmbito geológico-paisagístico⁵.


.....
⁴ Pois a fotografia divide e une as duas séries superficial e referencial. Em termos fenomenológicos e existenciais, une um traço à vida e o outro à morte. ... Ela designa a morte do referente, o passado retornado, um tempo efetuado e imóvel. T/A.Thierry de Duve, 2014. *Essais daté I – Duchampiana*, French edition, Paris.

⁵ Smithson evoca o tempo geológico porque ele queria enfrentar a História da Arte a uma escala de tempo suficientemente grande como para forçarmos a reorientar a importância humana e suas expressões inconscientes na Arte (...). “Eu penso em termos de milhões de anos, incluindo o tempo quando os humanos ainda não estavam por aqui”¹¹. T/A. Baker (1988: 104).




FIGURA 3. MOVIE – UNA EXPERIENCIA CON EL TIEMPO. Vídeo instalação, Centro Cultural Clavijero, Morella, Mexico, Fotografia João Wesley de Souza, 2017. (Fonte: Acervo do projeto).

O olho vê, o que também olha e também vê

Cris Cabus, a segunda artista visual a produzir uma intervenção na paisagem da Finca Tarumã, inserindo uma obra tridimensional em cimento armado com 3 metros de diâmetro, por onde, através de um pequeno orifício na sua forma esférica, o fruidor pode observar um nu dentro que alude a intimidade e solitude de uma figura feminina  **FIGURA 4.**



 **FIGURA 4.** O OLHO QUE TAMBÉM OLHA E TAMBÉM VÊ. Configuração em cimento armado com três metros de diâmetro, Fotografia João Wesley de Souza, 2019. (Fonte: Acervo do projeto).

Também partindo de uma fricção poética primeira oriunda de uma ideia de interioridade e solidão que tangencia o universo feminino, Cristina Cabus não consegue ao todo, não se envolver com as aparições e contaminações fenomenológicas que essa experiência causou em seu próprio corpo e imaginário, durante a construção da sua obra, ou seja, uma experiência executiva feita no próprio local que consumiu sete meses de trabalho e uma profunda impregnação experimental.

O que restou desses caminhos tortuosos entre a paisagem do Caparaó, o sujeito-artista-visual e o processo criativo-imaginativo, é a marca duradoura que a ceramista, agora escultora-artista visual, abandona suavemente repousada na paisagem da Finca Tarumã. Projeto realizado a partir de um protótipo previamente realizado em cerâmica com 25 centímetros de diâmetro, finalmente transposto a uma escala de


três metros de diâmetro, que foi completamente realizado no próprio local. Uma modelagem em cimento armado de uma figura feminina, também foi realizada no mesmo local.

Uma vez trasladada para dentro da esfera, esta escultura pode ser observada através de pequenos orifícios, estabelecendo assim, dois distintos tempos de leitura e entendimento da obra. Um entendimento voltado para a percepção concreta e para a simplicidade da esfera, define uma experiência oriunda de um primeiro encontro visual que define um *Antes*. Em outro momento quando se observa a imagem pelo orifício determina um *Depois*. Tal distinção de entendimentos, associados à experiência de um observador ativo, que muda sua concepção da obra, através de sua própria experiência, nos conduz inelutavelmente ao campo fenomenológico como parâmetro conceitual norteador da obra.


O entendimento sobre o sentido desta imagem, gerado na experiência do observador, neste caso, a artista-autora, acreditando na possibilidade do surgimento do *Fenômeno*, deixa em aberto, cabendo cada participante situado na multitude do universo público, ativar um entendimento próprio e independente de concepções de especialistas. Um novo conhecimento específico e particular de cada fruidor, é criado como fenômeno, sustentado pelos parâmetros determinados pelo limites do Modo de recepção de cada um. Neste sentido além de compreendermos esta obra como uma conceituação fenomenológica, também poderíamos acrescentar que também ativa conceitos oriundos da semiótica.

Hecha (Olhar, ver, 1019) – Sandro Novaes.

O projeto “Hecha” (Olhar, ver, em Guarani) para a Finca Tarumã proposto pelo artista visual Sandro Novaes, consiste em um conjunto de árvores pintadas de cor branca, do solo até um certo ponto, e outras, desde essas alturas até o alto. Essa interrupção, em uma determinada altura (1,65mt – seguindo a inclinação, paralela ao solo), quando observada a partir de um determinado ponto, cria uma ordem que nossos olhos e cognição, são capazes de interpretar como uma linha reta, criada em nosso

cérebro através de ação condicionada, A complementação por Gestalt nos obriga a ver (Hecha) algo que não está realmente lá, materialmente representado, mas insinuado como uma linha imaterial que atravessa nossa perspectiva, isto se torna possível quando o observador se situa exatamente em um ponto focal, de onde se pode ver a formação da citada linha imaterial⁶,  FIGURA 5.




 **FIGURA 5.** HECHA (OLHAR, VER). Sandro Novaes, Intervenção paisagística definitiva em um bosque de pinheiros da Finca Tarumã, Fotografia João Wesley de Souza, 2019. (Fonte: Acervo do projeto).


A imaterialidade, este pode ser o sentido geral que percebemos ao olharmos e convivemos com as configurações espaciais de Sandro Novaes. Tudo o que olhamos e participamos, nos leva a uma experiência que se encerraria no reconhecimento de linhas e pontos intangíveis na realidade concreta do espaço. Nesta intervenção no ambiente natural da Finca Tarumã, é possível perceber a condição fenomenológica que sustenta e orienta este trabalho, posto que o observador (ativo) participativo é uma condição central, uma vez que o fenômeno da imaterialidade que apontamos, somente ocorre quando esse observador interage e descobre, por sua conta, o ponto focal.

.....
⁶ ...a percepção ativada sobre o plano gráfico, constrói uma linha inexistente, digamos imaterial, posto que seja algo que em realidade não existe, porém percebemos por complementação gestaltica. Revista estudio 13, *Um desvio para o Imaterial em Sandro Novaes*, João Wesley de Souza. pp 129

Projetos em andamento – ainda não concluídos.

No atual momento o projeto Finca Tarumã – Arte na Paisagem, conta com três obras já realizadas e mais três novos projetos em construção que ainda não foram concluídos. Trata-se das obras de Andreia Falqueto – Panorama Concreto, Sandro Novaes – Escultura cinética e de Lia do Rio – Portal  FIGURA 6, uma artista carioca convidada pelos dois primeiros, ao receberem um prêmio do edital cultural da SECULT em 2021. Estas obras tiveram que ser paradas diante da situação pandêmica que impediu o deslocamento físico dos artistas para a Finca Tarumã que se situa no Caparaó, longe do local de moradia dos artistas. Passada a crise pandêmica, estamos replanejando a conclusão destas obras, que ao final, totalizarão seis obras que darão condição de abrir e disponibilizar-se, a fruição do universo escolar e do grande público em geral.



 FIGURA 6. PANORAMA CONCRETO – Andreia Falqueto. ESCULTURA CINÉTICA -Sandro Novaes, PORTAL – Lia do Rio. Intervenção artística definitiva na Finca Tarumã, Fotografia João Wesley de Souza, 2021. (Fonte: Acervo do projeto).

Considerações sobre o devir

Contando com praticamente seis obras de grande porte, dispostas em caráter definitivo na paisagem da Finca Tarumã, o projeto homônimo já se encontra em preparação para abertura primeiramente ao público escolar, e em um segundo plano ao grande público em geral. Concluindo o percurso deste texto, vamos apontar algumas considerações neste momento:

O projeto Finca Tarumã – Arte na paisagem⁷ objetiva a construção e difusão das práticas contemporâneas das artes visuais, a princípio, voltadas para a formação de um público novo, capacitado para sua fruição e reconhecimento de sua relevância, a partir de visitas escolares guiadas, apoiados por professores de artes visuais, previamente capacitados pelo próprio projeto.

- ▶ O projeto Finca Tarumã – Arte na paisagem, é uma ação cultural permanente apoiada pelo escritório de Arte Wesley e Cervilla Arte Bureau, situado atualmente em Granada, Espanha e executado por artistas atuantes no contexto da arte contemporânea.
- ▶ O projeto não visa, a princípio, fins lucrativos. Sua manutenção e continuação vai depender de doações ou de apoio de possíveis editais.
- ▶ Sua ação curatorial é coletiva, implicando a participação dos artistas que já possuem obras no projeto, como comissariados deste comité.
- ▶ Sua administração é regida em caráter de autogestão entre os artistas participantes.

Diante das considerações apresentadas, podemos dizer que o presente projeto e sua estrutura organizacional, aponta para uma ação estética entre artistas visuais militantes no contexto da arte contemporânea, que ao mesmo tempo idealizam, realizam e comiscariam suas obras. Neste sentido poderíamos concluir apontando para o caráter conjunto e participativo entre artistas visuais oriundos, ou não, do estado do Espírito Santo que decidiram centrar suas energias e criações nas paisagens do Caparaó.

7 http://www.fincataruman.com/arte_pt.html

Referências

- SHAPIRO, GARY. *Earthwards – Robert Smithson and Art After Babel*. University of California Press, 1995.
- BAKER, KENETH. *Minimalism – Art of Circumstance*. Abbeville, California: Abbeville Press, 1988.
- REVISTA ESTÚDIO 13, *Artistas sobre outras obras*. Um desvio para o Imaterial em Sandro Novaes, João Wesley de Souza, ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316. 7 (13): 124-129.
- MANIFESTO NEOCONCRETO. Publicado em 1959 no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, serve como abertura da 1ª Exposição de Arte Neoconcreta, no MAM/RJ.
- DE DUVE, THIERRY. 2014. *Essais daté I – Duchampiana*, French edition, Paris.
- http://www.fincataruman.com/arte_pt.html, consultado em 10 de outubro de 2022.

Para uma mediação cultural de aproximação

For a cultural mediation of approximation

Jovani Dala Bernardina¹

João Wesley de Souza²

A arte contemporânea com a popularização do conceito do Campo Expandido ampliou horizontes, proporcionando ao artista diversos meios de produção, circulação e interação entre público/imagens artísticas. Anteriormente, a comunicação relacional entre obra e fruidor fazia uso de uma estratégia voltada para um observador passivo, após os anos 60, esta observação passiva foi rompida abrindo espaços para formas de convívio onde a interação relacional é enfatizada. Assim a presente escrita objetivará apontar novas dinâmicas relacionais entre autor, intermediador e frequentador.

Palavras-chave: Mediação cultural; arte contemporânea; aproximação.

Contemporary art with the popularization of the Expanded Field concept broadened horizons, providing the artist with various means of production, circulation and interaction between the public and artistic images. Previously, the relational communication between the work and the viewer use a strategy aimed at a passive observer, after the sixties, this passive observation was broken, opening spaces for forms of conviviality where relational interaction is emphasized. Thus, the present writing will aim to point to new relational dynamics between author, intermediary and visitor.

Keywords: cultural mediation; contemporary art; approximation.

.....
1 Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

2 Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

Introdução

A arte contemporânea a partir da popularização do conceito do Campo Expandido ampliou horizontes para criação de novas ações estéticas, proporcionando ao artista da atualidade os mais diversos meios de produção, circulação e interação entre o público e as imagens artísticas, permitindo assim, realizar obras tanto no mundo real quanto no virtual. Posto que anteriormente a comunicação relacional entre obra e fruidor fazia uso de uma estratégia toda voltada para um observador passivo, após os anos sessenta, estes observadores são convidados a intensificar sua relação com as imagens artísticas rompendo então com a observação passiva e abrindo espaços para outras formas de convívio onde a interação relacional é enfatizada. Frente a crescente liberdade expressiva do público, já incorporado destas novas possibilidades de fruição artística, a demanda por novas formas de intermediação centradas na aproximação que incorpora os mais diversos modos de recepção do público no âmbito da cultura contemporânea torna se imperioso. No sentido de entender e incorporar novas estratégias de comunicação com este novo observador, a presente escrita objetivará apontar para novas dinâmicas relacionais entre autor, intermediador e frequentador. Tal triangulação relacional e indicações de novas formas de relação entre estes distintos sujeitos da arte, deverá estar amparada por uma tríade semiótica, onde o fluxo de comunicação entre um autor, um interpretante e os possíveis modos de recepção do público sejam intensificados.

Para ilustrar estas possibilidades hipotéticas, vamos fazer uso da experiência que o presente autor acumulou durante a observação das visitas guiadas realizadas na Exposição “Ato Falho”, que aconteceu no centro cultural Casa Porto das Artes Plásticas, Vitória – ES entre o período de 28/04/22 a 28/07/22, sendo assim, esta experiência prévia dentro deste contexto artístico específico, uma experiência exclusiva levada a cabo em Vitória, se constitui em nosso objeto de investigação. Partimos deste particularismo experimental do presente autor, objetivando saltar para além deste limite fenomenológico exclusivo de um sujeito, para atingirmos conclusões com alcance e validade universal.

Antecedentes sobre mediação cultural e novas concepções

Em se tratando de mediação cultural, podemos verificar que Mariana Ratts Dutra, em Curadoria compartilhada na experiência de mediação cultural do Museu de Arte Contemporânea do Ceará, 2014 nos apresenta “O mediador cultural é, sim, aquele que está entre a produção artística e o público, sendo responsável pelas diversas formas de se relacionar com ele, indo além da prática de apenas receber o público por visitas guiadas de maneira informativa (DUTRA, 2014)”. Partindo desta primeira consideração seguimos então para o artigo “Curadorias educativas a consciência do olhar: Percepção imaginativa perspectiva fenomenológica aplicadas à experiência estética, 1996”, de Luiz Guilherme Vergara que nos aponta as ações de Mary Jane Jacob como curadora de arte pública atuando em Nova York, em comparação com as ações realizadas pelos museus Metropolitan Museum of Art e The New Museum of Contemporary Art, onde o mesmo nos aponta:

O que existe em comum entre estes casos são os seus esforços para expandir os conceitos de curadoria para tornar suas exposições aquilo que Mary Jane Jacob aponta como foco de uma Ação Cultural. Tornar arte acessível a um público diversificado é torná-la ativa culturalmente. Esse é um ponto que tem sido crucial de debates e simpósios internacionais sobre museus de arte e sua redefinição. Ação Cultural da Arte implica em dinamização da relação arte/indivíduo/ sociedade – isto é, formação de consciência e olhar. [...] Neste sentido, ao se propor a exibição de arte como ação cultural – se tem como objetivo criar uma perspectiva de alcance para a arte ampliada como multiplicadora e catalizadora dentro de um processo de concientização cultural. Sem dúvida, é preciso fundamento teórico/prático para transformar a experiência estética junto as exposições em um centro de interações multidisciplinar e diversificado acessível para vários níveis de público. (VERGARA, 1996, 243)

Entendemos assim que o mediador era instruído com informações sobre os artistas e as obras e assim, transmitia este conhecimento adquirido para o público em um modelo verticalizado, de certa forma, sendo colocado como fonte de conhecimento e saber estético, seguindo a ordem imagem/mediador-interpretante/público-receptor passivo.

Assim como o Demiurgo³ media o processo como inteligência capaz de vincular os diferentes modos de um ser, onde a relação homem-mundo é mediada por ele, o papel do mediador cultural seria, em tese, fazer -metaforicamente- essa ponte entre os âmbitos distintos, criando pontes de entendimentos entre espectador e a obra, fazendo uma interlocução, trazendo o seu conhecimento, fazendo indagações e provocações, estimulando o visitante a trazer suas experiências restritas ao seu modo de recepção da mensagem enviada pelo mediador, para assim, gerar possíveis novas concepções que nascem deste confronto. O mediador, agindo como um demiurgo, na primeira fase deste processo de entendimento e comunicação, entra em contato com um conhecimento e traduz, a seu modo, aos visitantes que por sua vez, filtram a informação que recebem, segundo seus modos exclusivos de recepção.

Entretanto, Stuart Hall, em *Da diáspora: identidades e mediações culturais*, nos aponta sua ideia de codificação/decodificação, onde nem sempre, no caso da relação entre obra e interpretante, o que está descrito é o recebido pelo espectador:


Então, a primeira tomada de posição de “Codificação/ Decodificação” é, em parte, a de interromper esse tipo de noção transparente de comunicação para dizer: “Produzir a mensagem não é uma atividade tão transparente como parece.” A mensagem e uma estrutura complexa de significados-que não é tão simples como se pensa. A recepção não é algo aberto e perfeitamente transparente, que acontece na outra ponta da cadeia de comunicação. E a cadeia comunicativa não opera de forma unilinear. (HALL, 2003, p. 354).


A partir destas considerações sobre os conceitos de Codificação e Decodificação apontados por Hall, podemos entender que tudo tem um nível de compromisso e de responsabilidade, no sentido de que é uma experiência comunicativa entre aquele

3 Platão discorre em *Timeu* – “O demiurgo empreende uma actividade mimética. Ao criar o mundo sensível por meio da imitação do arquétipo, assemelha-se em grande medida a um artífice, que, antes de produzir alguma coisa, tem em conta uma forma da qual assimilará as propriedades que fará corresponder no material que trabalha.”


que cria (autor da obra), aquele que transmite (mediador cultural) e aquele que frui a informação (público ouvinte de uma mediação em curso), nem sempre é tão clara e precisa. Porém, cada sujeito que está nesse jogo relacional -de uma experiência guiada em uma exposição- também possuem essas possibilidades de expansão do conhecimento em questão, onde a realidade é sujeita ao seu particular modo de recepção da informação transmitida. Dessa forma, tanto o artista quanto o mediador e o observador podem ser imprecisos e criadores de novos entendimentos, isto é, suas interpretações e ideias mesmo que seja preconcebidas, se flexibilizam nesta relação, considerando que a experiência que cada um trás em si, atua e contribui positivamente, nesse jogo relacional, onde acaba surgindo um outro conhecimento “mais orgânico” gerado nessa experiência livre e fluida. Fato que faz justificar todo um esforço do mediador, quando ao tentar fazer com que os sentidos implícitos nas obras, sejam melhor interpretadas, transmitidas e entendidas pelo público visitante, em uma interação inclusiva, sem uma rígida hierarquia verticalizada entre mediador e público, onde uma livre expressão destes sujeitos é permitida sem muita censura.

Para uma mediação cultural de aproximação

Durante a observação contínua do presente autor sobre as visitas guiadas realizadas na exposição “Ato Falho”, foi possível verificar em loco estes sinais de mudança, pois o mediador em um primeiro momento solicitava que o público observa-se as obras, para que o mesmo fizesse sua própria análise tendo como base suas próprias experiências, e após este primeiro momento, iniciava a apresentação de seu próprio entendimento, obtido à partir de estudos sobre os artistas e os processos criativos onde surgiram as obras, como podemos ver nas  **FIGURA 1 e 2.**

Observamos ainda que na sequência da comunicação entre mediador e visitante ocorreu uma resposta (compreensão) do visitante, iniciando assim um *quiproquó*² um diálogo bilateral, onde os diferentes atores culturais estabeleceram uma dialética que teoricamente abriu também, uma possibilidade de novas sínteses, para ambos, como podemos verificar também nas  **FIGURA 3 e 4.**



 **FIGURA 1, 2.** À esquerda: Mediador apresentando a obra e solicitando que cada observador fizesse uma observação inicialmente passiva da obra “Mimordi”, 2015 do artista Marcelo Gandini, na exposição Ato Falho, Casa Porto das Artes Plásticas, 2022. À direita: Mediador apresentando seu entendimento da obra “Mimordi”, 2015 do artista Marcelo Gandini, na exposição Ato Falho, Casa Porto das Artes Plásticas, 2022 (Fonte: Acervo do autor).

Considerando que o processo de entendimento sobre uma imagem artística pode ser gerado em uma experiência cognitiva individualizada e centrada no *Modo de Recepção* de cada sujeito, ao percebermos o aparecimento de novos significados oriundos desse *quiproquó*, que nascem no próprio, neste contexto interativo, acontecendo através no diálogo entre mediador e visitante, novas questões e respostas sempre são apresentadas e recebidas como novas possibilidades interpretativas. Vale lembrar que a captação deste entendimento não é única e definitiva, e nem sempre vai corresponder exatamente com a intenção apresentada pelo artista sobre sua obra, ou pela interpretação, também apresentada pelo mediador. Deste diálogo construtivo e imperfeito, agora existente na mediação cultural, as possibilidades de surgirem novas interpretações que podem ser, em tese, apresentadas como novas possibilidades interpretativas adquiridas através desta transmissão flexível de conhecimentos sobre as imagens artísticas, fruídas dentro de um novo modelo de mediação que abre espaço para o imprevisto gerado em um *quiproquó*.

Conclusão

Entendemos assim que a forma de atuação do mediador cultural, vem sofrendo mudanças fundamentais na tentativa de atender as necessidades surgidas dentro do contexto da arte e cultura contemporânea, visto que a transmissão do saber artístico através de um mediador, passou a admitir possíveis intervenções dos visitantes através de um diálogo mais aberto e horizontalizado, onde podemos observar uma tríade semiótica ou uma nova forma relacional entre: um objeto (a imagem artística), um interpretante (um mediador cultural) e um público com seus diversificados modos de recepção. Três elementos fundamentais interativos e transformantes criadores de novas possibilidades de conhecimentos sobre as imagens artísticas.

.....
4 Quiproquó- De acordo com o dicionário Priberam é: qui·pro·quó [qüiprò] (latim quid pro quo, aquilo [que está] em vez de outra coisa), substantivo masculino. 1. Confusão que consiste em entender uma coisa ao contrário do que ela significa, em tomar um objeto por outro diametralmente oposto, etc. = ENGANO, EQUÍVOCO. 2. Interpretação errada de algo. = EQUÍVOCO, MAL-ENTENDIDO. 3. Tolice; trocadilho.



FIGURA 3, 4. À esquerda: Mediador recebendo a análise deste observador, dando início ao *quiproquó*, Exposição Ato Falho, Casa Porto das Artes Plásticas, Vitória, 2022. À direita: Mediador dando continuidade ao *quiproquó*, Exposição Ato Falho, Casa Porto das Artes Plásticas, Vitória, 2022. (Fonte: Acervo do autor).

Sanders Peirce nos apresenta o encantamento e a qualidade estética, que no caso das imagens artísticas presentes em uma exposição, são metaforicamente realizadas entre mediador e visitante, e a busca desse diálogo de encantamento, vem justamente a partir dessa bagagem visual única de cada indivíduo. Quando tratamos da questão do devaneio estético ao qual um mediador cultural e um observador são submetidos como sujeitos interpretantes, ativamente atuantes, diante de uma imagem artística e seus possíveis entendimentos modificados, Sanders em seu livro *Semiótica, 2005*, apresenta sua tríade, aqui apropriada neste texto, como aparato fundamental e sistema criador de novas possibilidades interpretativas dentro de um *quiproquó*.

Um Signo, ou Representâmen, é um primeiro que se coloca numa relação triádica genuína tal com um segundo, denominado seu Objeto, que é capaz de determinar um Terceiro, denominado seu Interpretante, que assume a mesma relação triádica com seu objeto na qual ele próprio está em relação com o mesmo objeto. (PEIRCE, 2005, p 64)

Então, podemos entender que a interação mediador-obra-indivíduo é realizada a partir da visualização e entendimento do objeto, da forma que o interpretante – no caso o mediador e o espectador- assumem na sua relação, ou tentativa de entendimento, com a obra de arte. A qualidade estética é alimentada pelo desenvolvimento de hábitos de sentimentos, estando as obras de arte como aquelas que compõem qualidades de sentimento, essas qualidades só podem ser cultivadas através do nosso contato, e conseqüentemente, por meio da sensibilidade do olhar diante das imagens artísticas, posto que os três elementos desta relação triádica, criador interpretante e receptor, gozam das mesmas qualidades sensíveis que nos definem como humanos.

Ao final do período expositivo, no último encontro com os artistas, o mediador contratado para esta função relatou que através do seu contato com este novo observador-ativo, novas formas de interpretação das obras foram acrescentadas em seu próprio repertório, tal comentário nos remete a uma citação realizada por Stuart Hall em *Da Diaspora*, “...estou falando do processo contínuo de significação do

mundo cultural e ideológico, que está sempre significando e ressignificando — esse é um processo sem fim.”(HALL, 2003). Para nosso caso específico de uma mediação cultural para uma exposição, a resignificação dos símbolos e dos sentidos ocorridos através da troca de experiências realizadas durante os quiproquós, fez surgir em cada mediação, novas concepções e entendimentos sobre as imagens presentes. Tal fato foi o motivador responsável pela execução do presente esforço textual.

Referências

- DUTRA, Mariana Ratts. Curadoria compartilhada na experiência de mediação cultural no Museu de Arte Contemporânea do Ceará. / Mariana Ratts Dutra. – Recife: O Autor, 2014. Disponível em: https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/17184/1/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20_%20Mariana%20Ratts%20Dutra%20_%20___.pdf, acessado em 02/10/2022.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: Identidades e mediações culturais*, Tradução Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- PEIRCE, Charles Sanders. – *Semiótica*, Tradução José Teixeira Coelho Neto. 3 ed.- São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.
- PLATÃO. – *Timeu – Críticas*, Tradução Rodolfo Lopes. 1 ed. – Coimbra: CECH, 2011.
- QUIPROQUÓ. In: *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa* [em linha], 2008-2021, Disponível em: < <https://dicionario.priberam.org/quiproqu%C3%B3>>. Acesso em: 04/10/2022.
- VERGARA, Luiz Guilherme. – Curadorias educativas a consciência do olhar: Percepção imaginativa perspectiva fenomenológica aplicadas à experiência estética – ANPAP 10 Anos. In: *Anais do 8º Encontro Nacional da ANPAP*. Ana Mae Tavares Bastos Barbosa ; Anna Maria de Carvalho Barros. (Org.). São Paulo, v. 3, páginas 240 – 247, 1996. Disponível em <http://www.anpap.org.br/wp-content/uploads/2022/05/Anais-ANPAP-1996-v3.pdf>, acessado dia 03/10/2022.

O grotesco entre a subjetividade e a coletividade: revisitando o projeto Venus of Willendorf de Brenda Oelbaum

The grotesque between subjectivity and collectivity: revisiting Brenda Oelbaum's Venus of Willendorf project

*Júlia Mello*¹

O artigo apresenta uma análise do projeto Venus of Willendorf da artista canadense Brenda Oelbaum, iniciado em 2008 e ainda em execução. Oelbaum resgata figuras rotundas da história da arte, como a Vênus de Willendorf, construindo novas linguagens de crítica às dietas e aos padrões corpóreos. Fala de si através da fotografia, da escultura, do vídeo, das performances e das instalações, debochando e convocando o público para ações colaborativas através de uma poética permeada por excentricidade e excessos.

Palavras-chave: arte contemporânea; corpo gordo; Vênus de Willendorf; grotesco; feminismo.

This article presents an analysis of the Venus of Willendorf project by the Canadian artist Brenda Oelbaum, started in 2008 and still in progress. Oelbaum rescues historical artworks such as the Venus of Willendorf, building original languages of criticism of diets and body standards. Her work incorporates photography, sculpture, video, performances, installations, humor and interaction infused with eccentricity and excess.

Keywords: Contemporary Art; fat body; Venus of Willendorf; grotesque; feminism.

1 Centro Universitário FAESA / LEENA/FAPES/UFES

Introdução

Brenda Oelbaum é uma artista canadense que vive nos Estados Unidos e desenvolve trabalhos em diálogo com lutas políticas na esfera pública. Em 2005, participou do Feminist Art Project na Universidade de Rutgers, o que parece ter sido o pontapé inicial para uma produção artística mais direcionada aos questionamentos políticos. Foi então que se aproximou ainda mais das propostas feministas e começou a considerar a frase “o pessoal é político” para o desenvolvimento dos seus trabalhos (OELBAUM, 2008).

A artista fala de si através da fotografia, da escultura, do vídeo, das performances e das instalações, debochando e convocando o público para ações colaborativas através de uma poética permeada por excentricidade e excessos. Serve-se de justaposições de imagens e textos que privilegiam o corpo feminino esbelto e atlético, chamando atenção para a exclusão e o silenciamento dos que não se inserem nesse modelo. Sua produção insiste na visibilidade da corpulência.

Oelbaum recorre ao humor e ao exagero, de modo que seus projetos podem ser lidos em consonância com o grotesco, rompendo com hierarquias e convenções. O caráter de insubmissão das formas grotescas pode ser associado à poética visual da artista, permeada pelo uso do próprio corpo para a construção de narrativas críticas frente a normas, padrões e discursos dominantes. A paródia também é elemento de destaque, assim como as metáforas, que funcionam para desestabilizar a audiência diante do que é considerado estranho.

Quando iniciou o projeto intitulado “Venus of Willendorf,” havia encontrado na sua forma física a referência para abordar a sua trajetória. Trajetória aqui parece ser um ponto chave em relação à prática da artista, pois significa analisar os trabalhos através de uma dimensão inarredável ao contexto sociocultural, onde os sujeitos se (re)transformam a partir dos seus trajetos de vida, perspectiva adotada pelo antropólogo Gilberto Velho (1994).

Oelbaum (2008) comenta que sempre sofreu o peso do preconceito diante da sua corpulência, tendo recorrentemente escutado de amigos e familiares recomendações para emagrecer, tornar seu corpo “aceitável” socialmente. Desde cedo passou a colecionar livros de dieta na tentativa de reduzir as medidas que, a partir de 2008, se transformaram no projeto das vênus. Essa escrita da sua história corresponde diretamente à questão da mudança individual através de um quadro sociocultural, proposta por Velho (1994), considerando a “[...] tendência de constituição de identidades a partir de um jogo intenso e dinâmico de papéis sociais que se associam a experiências e a níveis de realidade diversificados [...]” (VELHO, 1994, p.8). O pesquisador Ivair Reinaldim (2012) contribui com essas reflexões ao sugerir que a escrita da história, “[...] não só tece, estrutura, constrói um discurso sobre o passado, mas igualmente reforça um lugar, um ponto de vista, o presente que se quer possível” (REINALDIM, 2012, p. 1).

O projeto de Oelbaum pode ser descrito como uma luta do corpo gordo em manter-se como tal em uma sociedade que busca bani-lo, isto é, que busca “higienizar” qualquer tipo de monstruosidade, como sugere Foucault (2001); qualquer concepção de anomalia, pequenos desvios e pequenas irregularidades. O interessante é pensar que Foucault estava concentrado no século XIX, período embrionário dos discursos médicos e judiciários em torno do que se consideraria anormal. Mesmo contexto histórico utilizado por Peter Stearns (2002) para discorrer sobre a visão negativa em torno do corpo gordo na cultura ocidental, isto é, o momento no qual a gordura “excessiva” deixa de ser vista como algo “natural,” “comum,” “aceitável.”

O embate de Oelbaum em provocar usando a rotundidade pode ser lido sob a ótica do dissenso proclamada pela teórica política Chantal Mouffe (2003), em proximidade com Jacques Rancière (2010). Convém destacar que, segundo o filósofo,

o consenso é um modo de simbolização da comunidade que visa excluir aquilo que é o próprio cerne da política: o dissenso, o qual não é simplesmente o conflito de interesses

ou de valores entre grupos, mas, mais profundamente, a possibilidade de opor um mundo comum a um outro (RANCIÈRE, 2010, p. 57).

Mouffe (2003) concorda que é fundamental reconhecermos a importância do dissenso para as práticas democráticas, indicando que o modo como a esfera pública tem sido concebida e, até certo ponto idealizada, direciona-se para um silenciamento das divergências que resulta em um consenso imposto. Em termos de padrões corpóreos, tema que estamos tratando, podemos entender o consenso como atribuído ao corpo apolíneo. Nesse ponto, ações que estremecem as fronteiras e limites estabelecidos pela cultura dominante, provocam o dissenso, desestabilizando as normas. O projeto de Oelbaum, torna-se parte de uma estratégia de transgressão, chamando a atenção para a exclusão e o silenciamento dos corpos não tidos como apolíneos.


A construção das Vênus

A proposta inicial do “Venus of Willendorf” consistia em uma grande instalação onde diversas esculturas, grandes e pequenas, construídas a partir de livros de dietas coletados, reproduziam a silhueta da Vênus de Willendorf. Para Oelbaum (2008), Willendorf embora tenha sido facilmente absorvida pela cultura patriarcal devido aos traços femininos exagerados e à nudez, é o melhor ícone para representar a corpulência. Para o padrão apolíneo, a vênus é desproporcional, excede em camadas de adiposidade e volumes. Não é longilínea, tampouco esquematicamente simétrica. Convém destacar que, como indica a pesquisadora Andrea Elizabeth Shaw (2006), não é somente a corpulência de Willendorf que a coloca como uma “ofensa à visão,” mas também a sua identidade racial que é raramente discutida nas pesquisas direcionadas à vênus:

Esse apagamento da raça da Vênus de Willendorf se inscreve por um ato de deserdação étnica obtida ao apresentá-la num vazio racial que impede que sua identidade racial pegue

carona na arena da aceitação cultural, baseada na sua significância cultural² (SHAW, 2006, p. 11, tradução nossa).

A questão racial, embora não tão enfocada no projeto de Oelbaum, é fundamental para notarmos como os entrecruzamentos com as diferentes pautas dos(as) excluídos(as) levam ao mesmo caminho: o confronto com o corpo apolíneo, construído por vozes privilegiadas.


Para o desenvolvimento das esculturas, Oelbaum coleciona livros de dietas de emagrecimento descartados cujas páginas se transformam em vênus rotundas através da técnica do papel mâché. Os livros que possuem páginas com gramaturas e efeitos especiais e que são inadequados à técnica tornam-se parte da instalação, formando imensas colunas, labirintos e paisagens que perpassam a figura central da vênus. Cada escultura representa uma dieta específica, um livro ou um autor, portanto variam em peso e tamanho  **FIGURA 1.**

O olhar de Oelbaum sobre a própria instalação direciona-se para um alerta a respeito da indústria da dieta, da falsa promoção de resultados “milagrosos” e da consequente exclusão do corpo gordo. Afinal, estamos falando de uma indústria multibilionária que promove anúncios que nos tornam desconfortáveis com o próprio corpo, lucrando com isso. Ademais, a artista levanta a seguinte questão: “desde quando ‘sobrepeso’ e ‘obesidade’ se tornaram um problema a ser resolvido?” (OELBAUM, 2008). As pesquisadoras Jane Braziel e Kathleen LeBesco (2001) exploram a corpulência como transgressão e apontam para uma discussão coerente, onde o conceito dominante de gordura mostra-se atrelado ao etiológico, patológico e psicológico, métodos utilizados a partir da concepção do saber médico, hegemonia na contemporaneidade, como também indica Harjunen (2009). Segundo Braziel e LeBesco (2001), em um país capitalista patriarcal como os Estados Unidos (e devemos

.....

² “This effacement of the Venus of Willendorf’s race is inscribed by an act of ethnic disinheritance achieved by presenting her in a racial void to prevent her racial identity from piggybacking into the arena of cultural acceptability based upon her cultural significance” (SHAW, 2006, p. 11).



 **FIGURA 1.** Brenda Oelbaum, instalação do Venus of Willendorf Project, 2010. ArtPrize, Grand Rapids, Michigan. Fotografia: Roger Anderson. Disponível em: <<https://brendaoelbaum.me/galleries/venus-of-willendorf-series/#jp-carousel-207>>. Acesso em: 18 mar. 2020.

considerar a sua forte influência de ideais políticos na América Latina), a gordura é fortemente vista como algo repulsivo, feio, engraçado, sujo, obsceno.

Apesar disso, desde as últimas décadas do século XX, essas noções passaram a ser questionadas por ativistas como Oelbaum, que argumentam que a nossa visão de gordura não é algo natural e, sim, naturalizado. Brazil e LeBesco (2001) observam como as construções da hegemonia norte-americana, cujo imperialismo se manifesta crescente em escala internacional, resultam em marcas de resistência, seja no campo racial, cultural, de classe, sexual ou no estético, o que pode explicar a ampla disseminação das lutas políticas em favor da corpulência nos Estados Unidos e Canadá.

A visão ampliada e difundida do corpo gordo como algo negativo, não há dúvidas, está fortemente relacionada com uma economia capitalista, que promove a medicina como um produto lucrativo. Um de seus desdobramentos é a indústria da dieta e do emagrecimento que constrói um sistema claustrofóbico de consumo de comida (“preciso queimar o que ganhei”). Como em um círculo vicioso, as pessoas acabam sendo induzidas, como sugere a filósofa feminista Susan Bordo (2003), a consumir medicamentos para emagrecer e produtos que vão deixar o corpo mais magro ou musculoso (depende da sua “escolha”, mas qualquer que seja, mais próximo do apolíneo).

Conforme indicado, para a construção das vênus, Oelbaum utiliza a técnica do papel mâché, trazendo um forte significado aos trabalhos. O processo, surgido na França, propõe a criação de objetos através do papel “mastigado” e isso funciona como uma metáfora na construção do seu projeto. Para aquisição dos livros, a artista solicita contribuições via internet, recebendo materiais de diferentes localidades, o que torna a produção, de certa maneira comunitária, ainda que as pessoas participem indiretamente. Segundo Oelbaum (2008), uma das melhores contribuições veio do grupo de apoio criado pela pesquisadora Linda Bacon, cujo objetivo era conscientizar os indivíduos sobre ter saúde independente do peso ou forma corpórea. Em uma das ações, ela convidou participantes a jogarem fora os livros de dieta, como num ritual,

para que se distanciassem das disfunções desencadeadas muitas vezes por eles. O resultado: ela acabou guardando esses livros por um tempo sem ter encontrado alguma utilidade, inclusive desconsiderou vendê-los por acreditar serem um perigo para a sociedade, até conhecer Oelbaum e decidir doá-los. Cabe ressaltar que os livros que a artista privilegia para a execução do projeto são aqueles que parecem forçar o leitor a ter um corpo magro, e não os que estão ligados a atenção a doenças cardíacas, pressão sanguínea e diminuição de colesterol, que ela considera de “conhecimento genuíno” (OELBAUM, 2008).

As Vênus grotescas

A vênus da **FIGURA 2** surge a partir de páginas de seis exemplares do livro “Jane Fonda’s workout book” (1981) e de dois exemplares de “Jane Fonda’s New Workout and Weight Loss Program” (1986)³, ambos trazendo dietas e exercícios da atriz Jane Fonda, considerada símbolo da saúde e boa forma, e que nos anos de 1980 promovia atividades e redução de medidas através de artigos e videoaulas. Apesar da associação de Fonda com uma vida saudável, Oelbaum (2013) comenta que a atriz teve distúrbios alimentares, desencadeados por baixa autoestima e dificuldade de aceitação da própria imagem, o que faz a artista concluir que um corpo magro evidentemente não é necessariamente saudável.


As formas de Willendorf são grotescas, excessivamente redondas, sem início nem fim e a justaposição de páginas cuidadosamente selecionadas reforça a provocação com o corpo apolíneo da atriz. Oelbaum utiliza imagens repetidas como reforço da mensagem visual: incontáveis séries de exercícios para atingir a esbeltez. Cada parte do corpo concentra imagens relacionadas a ela, assim, a cabeça possui páginas do rosto de Fonda, os seios fotografias enquadrando a região e a barriga recebendo uma faixa com os dizeres: “abdominais avançados.” A sutileza humorística também surge no uso das polainas coloridas, bem na moda dos anos oitenta, que eram frequentemente utilizadas pela atriz na época.

.....


³ Informações coletadas através de documentos de processo da artista (OELBAUM, 2020).




FIGURA 2. Brenda Oelbaum, The Venus of Fonda, 2010. Escultura com páginas de publicações de dieta e exercícios da atriz Jane Fonda. Fotografia: Amanda Nichol Rogers. Disponível em: <<https://www.europenowjournal.org/2017/07/05/thick-thin-an-art-series-curated-by-nicole-shea/>>. Acesso em: 8 mar. 2020.


Na exposição realizada na galeria Whitdel Arts, Detroit, em 2013, a instalação simulou um labirinto de livros, cada caminho chegando a uma vênus e propagando uma associação claustrofóbica às dietas  **FIGURA 3, 4.**

A confusão gerada pelo excessivo caminho de livros também pode ser articulada ao grotesco, já que há a sensação de desarmonia experimentada durante o percurso. O sufocamento diante das exigências sobre a redução de peso, desorientam. Para Edwards e Graulund (2013), quando há confusão e desorientação diante de uma obra, há transgressão das convenções, do equilíbrio, da harmonia: “[...] o grotesco pode ser transgressivo ao desafiar os limites da estética convencional, através da desarmonia ou de formas experimentais. Transgredir é infringir ou ir além dos limites de uma forma ou comportamento estético, ético ou estabelecido” (EDWARDS; GRAULUND, 2003, p. 66).


Através de uma transição da técnica de papel machê para dobraduras e recortes, a vênus de Fonda ganhou uma nova versão, em tamanho reduzido  **FIGURA 5.** Como uma espécie de desdobramento do projeto, as esculturas em miniaturas, também executadas através de doações de livros por correios, eram enviadas de volta ao remetente como forma de agradecimento pelo engajamento no projeto (OELBAUM, 2013).

O destaque no rosto de Fonda nos leva à ideia de exagero, componente vital da desarmonia e transgressão das formas grotescas, como sugerem mais uma vez Edward e Graulund (2013). Oelbaum reforça a identidade da atriz ao destacá-la dando um “zoom” na cabeça. O exagero proposto na obra, de certa forma, evoca uma provocação do rosto sorridente de Fonda com o corpo rotundo da vênus. “Scarsdale”  **FIGURA 6,** de 2010, também merece destaque dentro do projeto da artista.



 **FIGURA 3, 4.** Brenda Oelbaum, instalação do Venus of Willendorf Project, Diet Detour, 2013. Whitdel Arts, Detroit. Disponível em: <<https://www.facebook.com/107645302619279/photos/a.505697256147413/505698282813977/?type=3&theater>>. Acesso em: 30 mar. 2020.



 **FIGURA 5.** Brenda Oelbaum, Fonda, versão miniatura, 2012. Fotografia: Amanda Nicole Moyer. Disponível em: <<https://www.facebook.com/107645302619279/photos/a.463956710321468/463957040321435/?type=3&theater>>. Acesso em: 30 mar. 2020.

A vênus de “Scarsdale” foi produzida com oito exemplares de quatro edições do livro “The complete Scarsdale medical diet”⁴ (1978), lançado nos Estados Unidos pelo cardiologista Herman Tarnower (1910-1980), e de páginas do livro “The true story: the Scarsdale murder” (1980), que conta a história do assassinato do médico por Jean Harris (1923-2012), sua ex-companheira. A dieta Scarsdale, posteriormente considerada de alto risco, se popularizou rapidamente pelo fato de prometer significativa perda de peso ao restringir carboidratos e gorduras e incentivar o consumo de proteínas (HODGSON, 2013). Embora pareça que a escultura contrasta com a vênus de Fonda por carregar um tom de dramaticidade, ao invés de humor, é possível captar a ironia da artista ao realizar um jogo de duplo sentido, elemento relevante do seu projeto poético. Scarsdale sugere um corpo preenchido de estudos médicos e de cálculos científicos de índices de gordura e caloria. Uma coleção de receitas para o corpo enxuto e livre de adiposidade. Contudo, essa vênus carrega pendurada em seu pescoço uma arma. De acordo com documentos de processo disponibilizados pela artista, o revólver teria sido feito exclusivamente com páginas do livro sobre o assassinato, reforçando o peso do objeto. O criador da dieta que virou best-seller entre 1970 e 1980, fatalmente levou quatro tiros de Jean Harris que, aparentemente, tentava se suicidar por ciúmes (DAVID, 1980). Na vênus, a arma aponta para a cabeça que está envolta por correntes entremeadas por uma fita vermelha. O peso dessas amarrações e a cor denotam culpa, violência, agressão - sentimentos experimentados por quem se frustra com a dieta, com quem vivencia desordens alimentares⁵.

Tanto “Scarsdale,” quanto as vênus de Fonda revelam a expansão das propostas de Oelbaum sobre a escrita de si reforçando a dimensão inarredável do contexto

4 Aqui novamente as informações foram coletadas através de documentos de processo da artista, cedidos em entrevista (OELBAUM, 2020).

5 Susan Bordo (2003) defende que a extensa maioria dos indivíduos, desde pelo menos as últimas décadas do século XX, possui algum tipo de desordem alimentar. Como indica, se a pessoa já experimentou alguma dieta de redução de peso/medidas ou se esteve curiosa sobre os valores nutricionais de determinado alimento, já demonstra sinais suficientes de que algo não vai bem na sua relação com os alimentos.



FIGURA 6. Brenda Oelbaum, Scarsdale, 2010. Escultura com páginas do livro “The complete Scarsdale medical diet” (1978) e “The true story: the Scarsdale murder” (1980). Fotografia: Amanda Nichol Rogers. Disponível em: <<https://www.europenowjournal.org/2017/07/05/thick-thin-an-art-series-curated-by-nicole-shea/>>. Acesso em: 8 mar. 2020.

sociocultural nos registros da sua trajetória. Ademais, reafirmam uma forma de agir desconstruindo territórios e códigos sociais, provocando o dissenso, isto é, estremecendo as fronteiras estabelecidas pela cultura dominante.

Considerações finais

O projeto das vênus de Oelbaum, por ser colaborativo e interativo (além de doar os livros, a audiência pode caminhar pelo labirinto das instalações, participar de enquetes, etc.), se direciona a conscientização dos perigos das generalizações das dietas e da corpulência; os (as) participantes se tornam ativos no diálogo. O papel da autorrepresentação (ou autorreferencialidade) nesses trabalhos se configura através de subjetividade, memória, identidade, experiência e agenciamento.

As vênus de Oelbaum se desdobraram em outras ações, como o curta “Results may vary” (2012) e o projeto “No Diet Day” (iniciado em 2020), ambos consistindo em alinhavos entre dieta, frustração com os resultados e ações colaborativas reforçando a possibilidade de entrecruzamentos de identidades e subjetividades, permitindo a elaboração de tramas e sentidos no âmbito das experiências coletivas, contribuindo para uma compreensão sócio-histórica da construção e percepção do outro, do diferente, do particular, e também colaborando para o desenvolvimento de modos de agir diante das imposições culturais.

Referências

- BORDO, Susan. *Unbearable weight: feminism, western culture and the body*. 10 ed. Berkley e Los Angeles: University of California Press, 2003.
- BRAZIEL, Jana Evans; LEBESCO, Katleen (ed.). *Bodies out of bounds: fatness and transgression*. 1 ed. Berkley e Los Angeles: University of California Press, 2001.
- DAVID, Jay. *The true story: the Scarsdale murder*. Los Angeles: Leisure, 1980.
- EDWARDS, Justin; GRAULUND, Rune. *Grotesque*. 1 ed. Londres: Routledge, 2013.
- FOUCAULT, Michel. *Os anormais: curso no Collège de France (1974-1975)*. 1 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- HARJUNEN, Hannele. *Women and fat: Approaches to the social study of fatness*. 87 p. Tese

- (Doutorado em Ciências Sociais) - Universidade de Jyväskylä, Jyväskylä: University Library of Jyväskylä, 2009.
- HODGSON, P. Review of Popular Diets. In: STORLIE, Jean; JORDAN, Henry. (ed.). *Nutrition and Exercise in Obesity Management*. Berlim: Springer-Verlag, 2013.
- MOUFFE, Chantal. *Democracia, cidadania e a questão do pluralismo*. Política e sociedade, Florianópolis, n.3, p. 11-26, out. 2003. Tradução de: Kelly Prudencio.
- OELBAUM, Brenda. *The Venus of Willendorf Project*. Ensaio enviado à Susan Koppelman em 03/03/2008. Disponível em: <https://www.academia.edu/11319442/Venus_of_Willendorf_Project_Essay_for_Susan_Koppelman_in_2008>. Acesso: 20 set. 2020.
- OELBAUM, Brenda. Fat Feminist Activist Artist's Blog. 2013. Disponível em: <<http://brendaoelbaum.me>>. Acesso em: 23 jan. 2016.
- OELBAUM, Brenda. *Venus content...* [mensagem pessoal]. Recebida por: <juliaalmeidademello@gmail.com> em 9 mar. 2020.
- RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.
- REINALDIM, Ivair. Arte e crítica de arte na década de 1980: vínculos possíveis entre o debate teórico internacional e os discursos críticos no Brasil. 286 p. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.
- SHAW, Andrea Elizabeth. *The embodiment of disobedience: Fat Black Women's Unruly Political Bodies*. 1 ed. Lanham: Lexington Books, 2006.
- STEARNS, Peter. *Fat history: bodies and beauty in the modern west*. 1 ed. Nova Iorque: NYU Press, 2002.
- TARNOWER, Herman. *The complete Scarsdale medical diet*. Nova Iorque: Bantam Books, 1978.
- VELHO, Gilberto. *Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas*. 1 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

Hologramas não figurativos: janela para uma nova dimensão

Non-figurative Holograms: a window to a new dimension

Lia Maurer¹

Lee JuYong²

O holograma, por ter um sistema representacional diferente de qualquer outra mídia, possibilita novos modos de interação e observação do público. A presente pesquisa visa discutir o holograma no mundo das Artes e como se dá a percepção do observador com as obras, partindo de um estudo teórico sobre artistas como Margaret Benyon e Dieter Jung, em direção à uma pesquisa prática pessoal com hologramas não-figurativos.

Palavras-chave: abstração; holografia; holograma; holograma-arte; percepção obra.

As the hologram has a representational system different from any other media, it allows new ways of interacting and be viewed by the public. The present research aims to discuss the hologram in the Art world and how the observer perceives it, having both a theoretical study, using artists such as Margaret Benyon and Dieter Jung as reference, as well as a personal practical research with non-figurative holograms.

Keywords: abstraction; hologram; hologram art; holography; artwork perception.

.....
1 Mestranda na Korea National University of Arts / Art Major Asian Scholarship

2 Professor Mestre na Korea National University of Arts / Departamento de Artes Visuais

Introdução

O holograma, apesar de ser comumente associado com uma fotografia 3D, possui um sistema único de representação, autorreferencial, em que seu nome em si já reflete suas bases. De origem grega, a palavra ‘holo’ significa inteiro, e ‘grafia’ significa mensagem, dado que a técnica em questão possibilita o registro de toda informação da onda de luz refletida do objeto (amplitude e comprimento de onda). Como resultado, é possível ver de forma tridimensional todos os ângulos do objeto gravado devido ao efeito paralaxe, que possibilita a noção de profundidade e de mudança relativa da posição do objeto. No início de minha pesquisa de mestrado na Korea National University of Arts, em Seoul, Coreia do Sul, pude ver como que a holografia é extensa, tanto na área de atuação como também na sua especificidade física e visual, sendo importante esclarecer que o tipo de holograma utilizado nessa pesquisa é o método de reflexão, também chamado de Denisyuk.

A história do holograma tem início com a pesquisa do húngaro Denis Garbor, cuja motivação em 1947 era o melhoramento do microscópio eletrônico, de modo que se pudesse visualizar a imagem por inteiro, contendo todas as informações ópticas corretas do material analisado. Em 1948 Garbor fez seu primeiro teste prático com holograma utilizando uma lâmpada a arco de mercúrio com filtro verde, porém não obteve muito sucesso visto que o resultado mostrava uma sobreposição da imagem virtual com a imagem real (BELENDEZ, SHERIDAN, PASCUA, 2021). Foi apenas com a descoberta do laser em 1960 (com teorias e publicações já iniciadas em anos anteriores) que o holograma pode de fato ganhar forma e qualidade, pois devido ao feixe de luz ser único e monocromático, a fonte de luz é considerada coerente (MALINE, 1995).

Diferentemente de outras técnicas conhecidas como 3D, o holograma não precisa de um aparato extra, como um óculos, para visualizar sua tridimensionalidade. Devido à visão estereoscópica humana, em que cada olho enxerga o objeto com um ângulo levemente diferente, nosso cérebro interpreta as informações recebidas criando uma noção de tridimensionalidade do espaço e do objeto. Como cada ponto do

filme holográfico (podendo ser comparado a pixels de uma imagem digital) possui uma informação completa do objeto, quando observamos um holograma, cada olho capta as ondas reconstruídas de modo ligeiramente diferente, entendendo a tridimensionalidade dentro do holograma.

O processo utilizado pela holografia é a difração e interferência das ondas do raio de laser e, sendo assim, o resultado obtido pelo holograma é comumente chamado de ‘reconstrução’ ao invés de ‘imagem’ em si. Essa reconstrução do objeto para visualizar o holograma, é possível tanto à frente do plano, dando uma impressão de que o objeto está saindo em direção ao observador, ou então atrás, em que o objeto parece estar dentro do filme, como se fosse uma janela para uma outra dimensão.

O holograma gera incontáveis possibilidades aos artistas, em que, por meio de suas obras, geram uma interação maior com o espectador. Devido à possibilidade de visualizar o objeto com mobilidade em todos os eixos X,Y e Z, a reação do público se mostra curiosa e atenta, apresentando diferentes pontos de vista que também se tornaram parte do meu objeto de pesquisa.

Holograma nas Artes

No holograma a luz não é apenas o componente que registra a imagem, mas é a substância holográfica em si para a reconstrução do objeto. Artistas como Margaret Benyon trazem o holograma como sendo uma técnica mais perto da pintura escultura do que a fotografia.

“Holography also has a number of properties in common with other media. In traditional terms it can be seen as an expanded form of both painting and sculpture, since it records three dimensions on a two dimensional surface. A display hologram resembles a photograph in that it is recorded on a photosensitive emulsion, but here the resemblance ends. It has been described as being more like a system for encoding space, structurally closer to other systems like maps, surveys, or even the freeze-drying of coffee than photography. Even the description of holography as “lensless photography” is not

accurate, as holograms can be generated from sound as well as light waves.” (BENYON, 1994, p.30)

Como o holograma registra os exatos pontos de distância do objeto até a superfície fotossensível, é reproduzida uma imagem idêntica ao objeto, inclusive em tamanho no caso do holograma analógico. Isso faz com que a imagem não seja apenas hiper-realista, mas que de fato pareça que o objeto está presente, apesar das cores serem diferentes baseadas no espectro do holograma. O laser vermelho no método denisyuk de reflexão, por exemplo, que foi o utilizado nesta pesquisa, tem suas reconstruções com cores que variam entre vermelho e amarelo para verde.



Apesar do holograma possibilitar as mais diversas criações artísticas, e ter um potencial admirável, ainda nos dias de hoje a técnica não é tão comum, e são poucas as exposições de arte com holograma. Benyon traz também em suas publicações a negligência do holograma no campo das Artes (BENYON, 1994).

Um dos aspectos que faz com que a holografia seja negligenciada, pode estar atrelada não apenas ao alto custo para produzir, mas também algumas de suas especificidades para a reconstrução da imagem, como a luz em um feixe único em determinado ângulo, visto que é dificultada a exibição de obras em alguns espaços, em especial lugares abertos. Além disso, o holograma possui uma parte comercial muito forte em que, ao contrário do nome, não costuma exibir hologramas reais.

O que se coloca no mercado são cores enigmáticas com o nome de holográfico, ou então materiais que dão uma impressão de tridimensionalidade como a retícula. Isso faz com que a prática artística com hologramas reais seja tirada dos holofotes (BENYON, 1994) e muitas pessoas não têm uma experiência real com holografia.

Porém, mesmo que a comunidade de artistas que utilizam holograma como seu modo de expressão seja pequena em comparação a outras técnicas, existem grandes

nomes que movimentam a holografia no contexto da Arte Contemporânea, dentre eles, o artista alemão Dieter Jung.

Jung demonstra em suas obras, como o “holofloor”  FIGURA 1, que o holograma não precisa estar em uma moldura presa na parede para ser exibido. Além disso, o artista confere movimento em muitas de suas obras de acordo com o ponto de vista do observador, fazendo com que a forma geométrica do holograma se desloque ou mude sua aparência. Em sua série com móveis  FIGURA 2, o artista confere um movimento extra ao holograma, assim como uma interação extra da obra com o público.

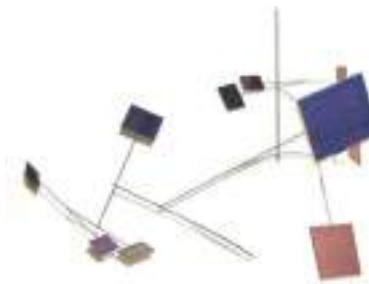
“Jung has increased the kinetic potential of the mobile by employing holograms in which not only the colours change according to the angle they are looked at, but also the forms that have been etched into their surfaces by a laser. In addition to plastic motion comes visual motion as well” (Catalog Motion in Square, Museum Ritter IN JUNG, 2013)


O holograma dá chance aos artistas não apenas para expressão de sua mensagem pessoal, mas para estabelecer uma interação com o observador de forma sensorial. Além disso, a Arte Contemporânea permite também a hibridização com outras técnicas, aumentando exponencialmente as possibilidades do holograma.


Holograma não-figurativos

Após estudar uma parte teórica da holografia e artistas que se utilizam da técnica, desenvolvi um trabalho prático para aprender a fazer pessoalmente o holograma, assim como ver pessoalmente todas as propriedades da técnica como a preservação das informações do objeto, a visualização de diferentes ângulos, as cores características e até observar como meus colegas de sala do mestrado reagiram quando apresentei as obras em sala.

Após meus primeiros testes com diferentes materiais, comecei um novo projeto com metais, já que a placa de metal reflete o laser de modo eficiente. Nessa produção



 FIGURA 1, 2. À esquerda: Holofloor, Dieter Jung. À direita: HoloMobile XYZ – 2003. (Fonte: Dieter Jung 2013 J. Phys.: Conf. Ser.)

utilizei a placa de metal dobrada como se fosse origami, fazendo um jogo no qual o metal costuma ser um material resistente e duro, mas está dobrado como um papel, que é leve e flexível  **FIGURA 3, 4**. Em meus trabalhos eu utilizo imagens não-figurativas, que possibilitam um exercício à criatividade do observador e me interesse por essa reação de interação com quem vê minhas obras.

O holograma é comumente comparado a uma janela para a imagem virtual do objeto por causa da limitação da visão dada pelo tamanho do filme, somada ao efeito paralaxe. Baseado nessa analogia, meu objetivo com hologramas é criar um novo mundo com formas não reconhecíveis dentro do filme holográfico, de modo que o observador possa ver a obra como uma janela para uma nova dimensão.


Em junho deste ano tive oportunidade de expor meus hologramas pela primeira vez na universidade em Seul, Coreia do Sul. A exposição nominada “Darkroom”, levou este nome, pois representava as duas artistas que expuseram seus trabalhos por utilizar o laboratório de revelação: a estudante do primeiro semestre, Song JiHye, que expôs fotografias analógicas e eu, que exibi oito hologramas. A exposição durou uma semana e a reação dos visitantes foi muito positiva e intrigante, fazendo parte do objeto de pesquisa do presente estudo.

Percepção do observador

Durante a exposição, pude observar a percepção das pessoas em relação às obras. Diferentemente de uma fotografia em que as pessoas olham a imagem de um único ângulo, analisam e depois já saem para a próxima obra, no holograma o espectador tenta observar os diferentes ângulos do objeto, e é como se estivessem dançando em frente à obra.

Além disso, quando a reconstrução holográfica estava à frente do filme, as pessoas aproximavam suas mãos em direção à obra, como se tentassem pegar o objeto. Já para a reconstrução atrás do filme foi gerada uma impressão maior de que o objeto



 **FIGURA 3, 4.** À esquerda: “Encontro de não-figuras, não de figuras”, 2021 – Lia Maurer. (Holograma, 29x21cm) . À direita: “A vida é feita de perguntas e não de respostas”, 2021 – Lia Maurer. (Holograma, 29x21cm)


está de fato presente e alguns dos visitantes inclusive perguntaram como que fiz para colocar o objeto “atrás da parede”.

O holograma intriga também teóricos gerando diferentes opiniões. Enquanto o autor e filósofo Umberto Eco cita o holograma como algo hiperrealista, o sociólogo francês Jean Baudrillard pensa no holograma como um simulacro, que é apenas uma réplica da realidade sem um sistema representacional (DAWSON, 2011). Em ambos os modos, o espectador ao observar o holograma se faz consciente da presença do objeto e o espaço que o ele ocupa (MALINE, 1995).

Devido aos filmes de ficção fantasiosa dos anos 80, como Star Wars e Star Trek, as pessoas criaram uma ideia de que holograma é uma projeção feita no ar. Como o ar sozinho não consegue reter a luz para a obtenção de uma imagem, dificilmente será feito de fato um holograma deste modo, o que pode trazer um desapontamento à primeira vista. Porém o holograma, como o tipo Denisjuk utilizado nesta pesquisa, tem uma presença forte em que quando a pessoa entra em contato a primeira vez ela não esquece. O impacto é tanto visual como sensorial (BENYON, 1994).

Outra parte importante que pude observar durante a minha exposição é que o ponto de vista da pessoa reflete sua cultura. O fato de ser estrangeira em um país culturalmente muito diferente do meu e ter contato com muitos estrangeiros, de diversas partes do mundo, notei que a percepção sobre as obras têm influência cultural. Muitas pessoas também confessaram que elas não entendem de arte contemporânea, em especial se não tiverem formas reconhecíveis, porém elas se interessaram muito ao ver o holograma, como se eles estivessem vendo realmente uma nova dimensão.

Quando crio minhas obras não penso em fazer a dobra no metal imitando algo já existente, penso na abstração pela abstração. Apesar das pessoas ligadas à arte terem um olhar mais treinado para entender a subjetividade na arte, em obras sem formas definidas e conceituais, outras pessoas insistem em achar algo reconhecível, mesmo

que originalmente não tenha (como quando procuramos formas em nuvens). Na obra “Por que sempre queremos colocar um significado no que vemos?”  FIGURA 5, por exemplo, os visitantes da exposição visualizaram as mais diversas figuras, sendo as mais citadas um coração anatômico ou um capacete de armadura de um cavaleiro medieval.

Conclusão

O holograma possui um sistema representacional diferente de qualquer outra mídia, utilizando da difração e interferência para gerar uma reconstrução do objeto com todas suas informações preservadas. Sua aparência causa uma forte presença sensorial e intriga desde simples espectadores que se deparam por acaso com alguma obra, até grandes escritores e teóricos.

Apesar da holografia não ser tão comum nas Artes, se comparada com outras mídias, diversos artistas, como Dieter Jung, trazem diferentes pontos de vista, tanto na mensagem entregue pelas obras, quanto no modo de produção e exibição, mostrando as inúmeras possibilidades existentes na técnica.


Tendo esses artistas como referência, o desenvolvimento da presente pesquisa se dá não apenas por meio de estudo teórico, mas também, com a criação de hologramas não-figurativos. A subjetividade na reconstrução abstrata cria uma área cinza que permite que o observador utilize de sua criatividade para ver diferentes formas, ou mesmo apreciar a abstração pela qual foi criada, abrindo uma janela para uma nova dimensão virtual atrás do filme holográfico.

Referências

BELÉNDEZ, A.; SHERIDAN, J. T.; PASCUAL, I. Holography: 50th Anniversary of Dennis Gabor's Nobel Prize. Part I. In: *A historical perspective. Education and Training in Optics & Photonics Conference 2021. Anais...* Washington, D.C.: Optica Publishing Group, 2021. Disponível em <<https://opg.optica.org/abstract.cfm?uri=ETOP-2021-F2B.1>> . Acesso em: 28 set. 2022

BENYON, M. *How is Holography Art?*. Tese (Doutorado em Holografia) – Royal College of



 FIGURA 5. “Por que sempre queremos colocar um significado no que vemos?”, 2021 – Lia Maurer. (Holograma, 29x21cm)

- Art, Londres, Inglaterra. p.226.1994. Disponível em: <<https://www.proquest.com/docview/2652595596?pq-origsite=gscholar&fromopenview=true>> Acesso em: 10 ago. 2022
- DAWNSON, P. The Visual Language of Holograms. In: *advanced holography – metrology and imaging*. Londres, Inglaterra: InTech, 2011, p. 329-354
- JUNG, D. Moments of seeing. *Journal of physics*. Conference series, v. 415, p. 012081, 2013. Disponível em: <<https://iopscience.iop.org/article/10.1088/1742-6596/415/1/012081/pdf>> Acesso em: 04 mar. 2022
- MALINE, S. R. (1995). *Art holography, 1968-1993: A theatre of the absurd*. (Doutorado em Filosofia) – Faculty of the Graduate School of The University of Texas at Austin, United States. p.313. 1995. Disponível em: <<https://www.proquest.com/dissertations-theses/art-holography-1968-1993-theatre-absurd/docview/304240397/se-2>> Acesso em: 10 ago. 2022

024

Arte e cidade:

*a arte pública e as estratégias de coabitar
a cidade no contexto dos países ibero-americanos
- teorias e processos*

Finca Tarumã Brasil – instalações para Land Art

Finca Tarumã Brasil – installations for Land Art

Andreia Falqueto Lemos¹

Sandro de Souza Novaes²

A paisagem continua sendo um conceito emergente, na arquitetura e nas artes visuais contemporâneas. Entramos então no contexto da obra no espaço aberto. Mas que espaço é esse? Aqui, neste caso, é a natureza que circunda a morada humana. Como proposta artística para a Land art no ES, nasceu a Finca Tarumã, um projeto de João Wesley de Souza (UFES/BR). Em 2022, recebe os trabalhos de Andreia Falqueto e Sandro Novaes, propondo a interação com o espaço e o tempo da natureza, arte e arquitetura.

Palavras-chave: Land-art, pintura, escultura, natureza, paisagem

Landscape remains an emerging concept in contemporary architecture and visual arts. We then enter the context of the work in the open space. But what space is that? Here, in this case, it is nature that surrounds the human abode. As an artistic proposal for Land art in ES, Finca Tarumã was born, a project by João Wesley de Souza (UFES/BR). In 2022, it received the works of Andreia Falqueto and Sandro Novaes, proposing the interaction with space and time of nature, art and architecture.

Keywords: Land-art, painting, sculpture, nature, landscape

.....
1 Doutoranda em Historia y Artes – Universidad de Granada/Espanha

2 Doutoranda em Historia y Artes – Universidad de Granada/Espanha

Introdução

“No meio do caminho tinha uma pedra
Tinha uma pedra no meio do caminho”³

O poema de Drummond de Andrade costuma ser interpretado como se a pedra no meio do caminho fosse entendida como um obstáculo ao caminhante. Aqui, a entendemos de outra maneira: A pedra é, na verdade, uma oportunidade de pensar fora do contexto pré-determinado, isto é, uma chance de criar uma curva no caminho e determinar outra vereda diferente da única possível de criar a própria senda a ser percorrida.

Este artigo, trata, portanto, do advento de novas rotas a serem descobertas e percorridas, que não pertencem ao espaço pré-determinado. Essas rotas estão sendo, assim, apresentadas através de novos projetos de *Land Art* (arte da terra), na cidade de Ibitirama, município do estado do Espírito Santo, local onde está localizada a Finca Tarumã, sítio de cultivo de café, de moradia familiar, e de criação e reflexão de arte contemporânea.

O ano de 2021 foi determinante para a inserção de novos projetos, contemplados através do edital Aldir Blanc, de forma a auxiliar os custos de novas ideias. Foi com a premiação de residência artística que Andreia Falqueto e Sandro Novaes puderam locomover-se até esse local viver e trabalhar em período contínuo de 1 mês, com algumas idas e vindas para finalizar o projeto que ainda está por concluir em sua totalidade.

Como proposta artística para a Land art no Espírito Santo, nasceu a Finca Tarumã, um projeto do Artista, Arquiteto e Professor João Wesley de Souza (UFES/BR). O projeto “Finca Tarumã – Arte na paisagem” consiste em obras de arte em grande

³ ANDRADE, Carlos Drummond de, 1982, p.1

escala, a céu aberto, em uma área de dois hectares, localizada no interior do Espírito Santo, Brasil. Em 2022, o projeto recebe o trabalho dos artistas brasileiros Sandro Novaes e Andreia Falqueto, alunos brasileiros de doutorado da Universidad de Granada/Espanha, propondo a interação com o espaço e o tempo da natureza, arte e arquitetura. Os projetos mesclam pintura, escultura e performance de forma transdisciplinar. Utilizando matérias-primas, temos pintura fora da pintura, esculturas que cercam o espectador, o cubo branco fora do ambiente urbano.

Breves antecedentes históricos e cruzamentos geográficos.

A paisagem continua sendo um conceito emergente na contemporaneidade, tanto nas artes visuais como na arquitetura, umas das formas de pensá-la, atualmente, pode ser pela inter-relação proposta inicialmente por Rosalind Krauss, em seu texto a escultura no campo ampliado onde a autora coloca a linguagem escultórica contemporânea como resultante da soma da não-paisagem com a não-arquitetura e propõe uma nova abordagem do espaço na produção artística tridimensional como marco da passagem para a pós-modernidade. Novos paradigmas foram instituídos e abriu-se uma sensibilidade às questões relacionadas a essas duas formas de interação espacial.

No final dos anos 60 começa-se a explorar um campo situado entre os termos paisagem e não-paisagem denominados por Krauss como *Locais demarcados*. Estas intervenções, efêmeras ou permanentes, na paisagem, são como um desejo de renovação, esquecida pela modernidade, entre a cultura e a natureza. Essa fuga de artistas responde à necessidade de encontrar espaços alternativos para a arte, não representando a paisagem mas ocupando a mesma, convertendo-a em seus próprios ateliês de experimentação.

A combinação de paisagem e não-paisagem começou igualmente a ser explorada no final dos anos 60. O termo locais demarcados é usado tanto para identificar trabalhos como *Spiral Jetty* (1970), de Smithson, e *Double Negative* (1969), de Heizer, como para descrever alguns trabalhos dos anos 70 feitos por Serra, Morris, Carl Andre, Denis Oppenheim,

Nancy Holt, George Trakis e muitos outros. Além da manipulação física dos locais, este termo também se aplica a outras formas de demarcação. (KRAUSS, p. 135)

Os primeiros trabalhos de *Earthworks* ou *LandArt* foram realizados no final dos anos 60, sua escala monumental e seu envolvimento físico com o entorno, a paisagem, os fazia diferentes de todos outros anteriores dentro da linguagem escultórica, e a relação de interdependência com o local onde foram produzidos era de grande valia, senão imprescindível na construção de seu sentido. Volta-se à natureza como uma forma de protesto contra o já desgastado, poluído e asfixiante mundo artificializado e em busca de novos terrenos para a expressão artística.

Apesar da novidade ter surgido na citada época e catalogação de extensa produção de trabalhos ambiciosos principalmente nos EUA, o termo Land Art continua sendo usado em trabalhos que dialogam com a terra e espaço fora da galeria, onde o projeto da Finca Taruma se encontra, subjetivamente.

Com o projeto artístico para a finca, além da produção de novos trabalhos, buscamos também uma contemplação estética que una a experiência proporcionada por uma infraestrutura funcional e por trabalhos artísticos e investigações que transformam nossa forma de interagir com a natureza: Land Art e ArtPovera. O que se segue, é além de uma reflexão poética sobre a instalação dos trabalhos, um relato sobre sua feitura.

A obra na Paisagem, a paisagem na obra


Entramos então no contexto da obra no espaço aberto. Mas que espaço é esse? Aqui, neste caso, é a natureza que circunda a morada humana. Essa morada é, ao mesmo tempo, literal e abstrata. Se por um lado, a paisagem é conteúdo e continente de um espaço de terra que habitamos, também é o espaço onde ludicamente existimos. Tratemos de apresentar brevemente o projeto. De acordo com o site do mesmo:

O projeto ‘Finca Tarumã – Arte na paisagem’ consiste na realização de obras de arte, em grande escala, a céu aberto, em uma área de dois hectares da Finca Tarumã, localizada na região do Caparaó no município de Ibitirama, Espírito Santo, Brasil. (SOUZA, J.W, 2020, p.1)

Estamos falando aqui de um projeto artístico desenvolvido na zona rural do Espírito Santo fora do circuito, a 225 km da Capital Vitória, em um espaço entendido como campo. A palavra *campo* por si só é ambígua: carrega em si a ideia de campo de cultivo (fazenda), e de campo de (entre outros) jogo de futebol, por exemplo.


J.A.Molina diz que:

O jogador, assim como o artista contemporâneo, identifica-se com o espaço como palco para realizar um projeto estético e fazer escolhas na gestão de lugares e objetos. A relação com os objetos utilizados nas instalações torna-se então uma dinâmica que permite o acesso ao simbólico, uma vez que os fatos não são descritos, mas os significados são construídos. Assim, na concepção espacial de uma instalação como campo de jogo, o espectador está dentro da obra, a vive e interpreta como o ator que se move no palco criado para o desenvolvimento de uma ação específica.(MOLINA, J.A, 2007, p.8)

Assim, percebe-se que o artista e o espectador desempenham papéis similares nessa interação com o espaço, pois a obra só pode ser ativada se o espaço for percorrido por um corpo que deambula. Dessa forma, a obra, presente no espaço fora do circuito da galeria tradicional, é também uma obra que só existe quando é vivida, pois o espaço do campo, diferente do cubo branco, está passível de modificações de tempo: A obra não está iluminada com luzes artificiais: esta parecerá diferente a cada hora do dia, a cada estação.  **FIGURA 1**


O ideal de realizar residências artísticas nesse local foi, ao mesmo tempo, ingênuo e corajoso, pois como citado, a interação se deu na natureza: A cada etapa do trabalho, lidamos com mudanças do clima, mudanças de luz: a noite chegava e estávamos trabalhando, assim, diferente do ofício realizado no atelie, era necessário ir e voltar



 **FIGURA 1.** “Finca Tarumã – Jardim de Esculturas” – Fotografia. Ibitirama, Espírito Santo, Brasil. 2021. (Fonte: Acervo da Artista)

no outro dia, quando o dia raiasse novamente. O edital Aldir Blanc 2021 custeou o projeto, nos trazendo mais esperança neste jogo cheio de imprevistos.


A paisagem na obra /a obra na paisagem demonstrou-se como uma relação duplamente frutífera, pois de por um lado os trabalhos dos artistas estavam sendo criados para interagir com a paisagem, por outro, a paisagem estava sendo mote dessa criação. A ideia aqui, não era violentar o espaço, e sim tecer uma relação similar ao ato de *habitar*.

A proposta de trabalho de Sandro Novaes foi o de construir uma escultura cinética – um desdobramento inédito em sua pesquisa em desenho onde a linha reta (alusão à linha do horizonte) predomina como módulo seriado – com altura de 5 metros, elaborada em tubos de aço pintados de preto, branco e cinza inserida no verde da paisagem como um desenho móvel no espaço, intervenção a ser instalada em meio ao campo aberto que compreende o jardim de esculturas da Finca. O trabalho será instalado sobre uma base circular de concreto contendo em sua estrutura interna um motor de rotação baixa, 0,25 RPM, que, ao girar a peça sob seu próprio eixo, trará à visualidade a ideia de passar do tempo sob um movimento de velocidade quase planetária.  **FIGURA 2**


O campo de pasto realmente torna-se um campo de jogo: a linha de aço, com ângulos que cortam o ar, passeará livremente em seu eixo, a deliberado raio, criando uma elipse que se moverá em círculos imaginários. O projeto despertou curiosidade nos operários que fizeram a solda e usinagem da peça, questionando para que seria ali instalado. À tona veio a verdade da arte: para nada, para ser visto, para estar ali.

O projeto de Andreia tinha a intenção de dar continuidade a uma proposta iniciada em 2018 que segue sendo trabalhada, chamada de *Panorama Concreto*. Esse projeto foi premiado na Andaluzia em 2018 e a autora continua desenvolvendo séries nessa linha de pesquisa sempre que propício. Consiste em pensar a pintura fora da tradição, isto é utilizar materiais não convencionais para a execução de uma obra que permeia a




 **FIGURA 2.** “Finca Tarumã – Escultura de Sandro Novaes em processo” – Fotografia. Ibitirama, Espírito Santo, Brasil. 2021. (Fonte: Acervo da Artista)





 **FIGURA 3.** “Finca Tarumã – Andreia Falqueto- Produção de módulos de pedra e gesso” – Fotografia. Ibitirama, Espírito Santo, Brasil. 2021. (Fonte: Acervo da Artista)

dimensão do termo pintura mas sem ater-se a suas limitações tradicionais, jogando em sua maioria com novos suportes.  **FIGURA 3**

Para a residência na Finca Tarumã, foi realizada no local uma excursão prévia por parte de João Wesley, descobrindo uma antiga laje de concreto que havia sido a construção inicial de um cultivo de bichos da seda, provavelmente do início do século XX. Essa laje deveria ser transportada para o local definitivo onde seriam feitos os trabalhos, a aproximadamente 1 km dali. esse trabalho foi feito por uma escavadeira da Prefeitura do município, que acabou por causar rompimentos vários na laje antiga, criando formas heterogêneas que fugiam das dimensões retangulares tradicionais em uma pintura.

Ali depositadas, foram recobertas por um lado com uma camada de cimentos para reforçar, e pelo outro, com gesso, sendo que este serviria de base para as pinturas. As mesmas teriam como tema, por assim dizer, a própria paisagem local. O atelier, não mais era um espaço domesticado, e sim, a encosta do pasto, que entre árvores, viu ser instalado ali uma mesa e banco rudimentares que serviriam de apoio para as tintas e pincéis.  **FIGURA 4**


A interação com espaço tornou-se dinâmica, proporcionando à artista paisagens fugazes captadas com a câmera que serviam de inspiração para as pinturas definitivas. Decidiu-se na criação de uma pequena galeria, para instalação das peças, permitindo a extensão da vida dessas em um ambiente que as protegesse de intempéries.  **FIGURA 5**

Por fim, é verdade, o cubo abrigou as pinturas, mas a existência dessa galeria e das pinturas, contrasta com a tradição de inúmeras maneiras.  **FIGURA 6**

Conclusão

Aqui tentamos concretizar uma breve exposição do que foi até o presente momento no desenvolvimento do pré projeto de residência artística na Finca Tarumã, e de que



 **FIGURA 4.** “Finca Tarumã – Andreia Falqueto- Produção de módulos de pedra e gesso” – Fotografia. Ibitirama, Espírito Santo, Brasil. 2021. (Fonte: Acervo da Artista)

forma as impressões mais incipientes surgiram para o grupo. Desde sua proposta até a execução final, que está pendente, nossa intenção segue sendo a de criar um espaço de reflexão que coloque também o espectador como co-autor desses trabalhos, pois, como mencionado, e como parte da própria premissa da Land Art.

Referências

KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo, Martins Fontes. 1998.

MOLINA, J.A., “Experiencia Estética y Arte de Participación: Juego, Símbolo y Celebración”, em *La educación artística como instrumento de integración intercultural y social*, coord. por Salomé Díaz Rodríguez, Susana Montemayor Ruíz, Madrid, 2007.

SOUZA, J.W. *Finca Tarumã – Arte na Paisagem*. http://www.fincataruman.com/arte_pt.html, Acesso em Setembro de 2022.

ANDRADE, Carlos Drummond de, *Revista de Antropofagia*, 1928. Acesso em Setembro de 2022. https://digital.bbm.usp.br/bitstream/bbm/7064/4/Anno.1_n.03_45000033273.pdf



FIGURA 5. “Finca Tarumã – Andreia Falqueto – Galeria” – Fotografia. Ibitirama, Espírito Santo, Brasil. 2021. (Fonte: Acervo da Artista)



FIGURA 6. “Finca Tarumã – Andreia Falqueto – Panorama Concreto” – Fotografia. Ibitirama, Espírito Santo, Brasil. 2021. (Fonte: Acervo da Artista)

Projeto Feracidade – discutindo as imbricações urbanas através de um mapeamento coletivo

Feracidade Project – discussing urban imbrications through a collective mapping

Clarice Dellape¹

O Projeto Feracidade consiste em um mapeamento coletivo da Arquitetura Hostil (conjunto de práticas e objetos que impedem os viandantes de permanecer no espaço público.) O projeto se desenvolve em uma plataforma digital com um mapa interativo e recebe os registros dos usuários. O projeto busca estimular um olhar mais atento ao ambiente urbano, convidando os usuários a traçar rotas que possibilitem a experimentação estética do ambiente urbano, aproximando o fazer artístico da vivência cotidiana.

Palavras-chave: arquitetura hostil; mapeamento coletivo; sticker; deriva; arte urbana

The Feracidade Project consists of a collective mapping of the Hostile Architecture (a set of practices and objects that prevent travelers from remaining in the public space.) The project is developed on a digital platform with an interactive map and receives user records. The project seeks to stimulate a closer look at the urban environment, inviting users to trace routes that allow the aesthetic experimentation of the urban environment, bringing artistic practice closer to everyday life.

Keywords: hostile architecture; collective mapping; sticker; drift; urban art

.....
1 Mestranda em Artes Visuais no Programa de Pós-Graduação / Financiada pelo Capes

Introdução

O presente artigo visa narrar a criação do Projeto Feracidade, uma iniciativa de mapeamento coletivo e divulgação científica do tema “Arquitetura Hostil”. Esse projeto surge como desdobramento prático do trabalho de mestrado da autora na Universidade Estadual de Campinas, com o objetivo de sensibilizar o olhar do público para essa temática e para a vivência cotidiana urbana. Através do mapeamento, o público pode saber mais sobre a temática da arquitetura hostil e ver como seus elementos são numerosos, diversos e presentes em diversas cidades do Brasil.

Arquitetura Hostil e suas imbricações

O Projeto Feracidade gira em torno da Arquitetura Hostil, práticas e objetos que impedem os viandantes de permanecer no espaço público, como divisórias em bancos, lanças em muretas ou pedras embaixo de um viaduto. Também pode ser chamada de “Arquitetura Defensiva” ou “Arquitetura anti-mendigo”. É um fenômeno de controle social através de “agentes silenciosos”, que agem mesmo sem a presença de autoridades, como policiais, e tem como principal alvo as camadas mais vulneráveis, como a juventude ou as camadas sociais mais empobrecidas (SAVIC, SAVIC, 2016). Os moradores de rua são os principais alvos das medidas, que têm caráter punitivista e visa tirar essa camada social da vista, construindo uma imagem de cidade higienizada e própria para o consumo (PETTY, 2016). Também pode atingir entregadores ou motoristas de aplicativo, vendedores ambulantes, entregadores de panfleto, camelôs, pessoas com crianças, doentes crônicos, idosos, pessoas com mobilidade reduzida ou com deficiência. Esses elementos não são dispostos na cidade de forma aleatória ou inocente: eles obedecem a ordem excludente pela qual a cidade se ergue e reproduz os interesses econômicos das classes mais abastadas (ROSENBERGER, 2017).

Podemos encontrar exemplos de mapeamentos de Arquitetura Hostil disponíveis no meio virtual: O artista britânico Stuart Semple propõe o #HostileDesing, um mapeamento coletivo através de adesivos, que possui um portal (<https://hostiledesign.org/>), porém sua galeria de imagens não está mais disponível. Cara

Chellew propõe um mapeamento coletivo na cidade de Toronto, o #defensiveTO. Voluntários andaram pelas ruas da cidade munidos de celulares e GPS para registrar tais elementos para o mapa interativo que é hospedado em uma plataforma digital (<https://www.defensiveto.com/>). A iniciativa também aceita registros e endereços encontrados em Toronto enviados por e-mail e os divide pela sua natureza (Superfícies, luz e som, saliências, barreiras, vigilância e amenidades fantasmas) através de cores no mapa.

No cenário nacional, podemos encontrar a dissertação de Débora Rachel Faria (2020), que fez uma varredura na área central de Curitiba-Paraná mapeando e classificando elementos da Arquitetura Hostil. A autora desenvolveu uma metodologia de observação de varredura em busca de elementos que poderiam ser considerados Arquitetura Hostil e os classifica em uma tabela por seu número, material, natureza, alvo e grau de intensidade de exclusão, essa última dividida entre “baixo”, “médio” e “alto”. A partir dessa classificação, se desenha um mapa da região analisada com os elementos e a natureza de suas restrições.

O caminhar como prática estética, de presença e experiência

Por se tratar de um trabalho na área de Artes Visuais, o mapeamento proposto não poderia se restringir aos dados quantitativos de elementos da arquitetura hostil. A estratégia para sensibilizar o público é tornar a experiência urbana cotidiana mais significativa. Segundo Careri(2013), o ato de caminhar modifica o significado do espaço atravessado e pode ser considerado uma intervenção urbana. Nos apoiando na ideia do autor de “indicar o caminhar como um instrumento estético capaz de descrever e modificar os espaços metropolitanos” (CARERI, 2013), podemos buscar estratégias para convidar o público a experimentar o espaço urbano de maneiras diferentes. Esse intuito já era buscado pelo grupo Situacionista em 1958. Guy Debord(1958) definiu a deriva como um procedimento de caminhada cidade sem caminho ou objetivo definidos, identificando as pulsões que o ambiente causa no psicológico dos participantes. Não há regras muito rígidas nesse procedimento, que deve respeitar os limites do corpo. Henri Lefebvre revela entrevista a Ross (1997)

como a deriva revela as fragmentações da cidade de maneira ímpar, reconhecendo a importância do procedimento como anunciador das desigualdades na estrutura urbana. Como criação artística, Guy Debord realizou a colagem *The Naked City*, uma colagem de um mapa de Paris fragmentado (MCDONOUGH, 1994). A ressignificação do mapa dialoga diretamente com a ideia de modificação do espaço urbano, não apenas em seu território físico, mas também no imaginário que se cria ao pensar em uma cidade.

A presença é definida por Freire (2017) por “que se sabe presença, que intervém, que transforma, que fala do que faz mas também do que sonha, que constata, compara, avalia, valora, que decide, que rompe”. A presença é autoconsciente e propicia a responsabilidade ao indivíduo, construindo assim a sua autonomia, seu mover-se no mundo. A “presença” de Freire (2017) dialoga diretamente com a “experiência” de Bondía (2002), definida pelos acontecimentos que nos afetam de forma significativa. Conforme Bondía (2002), alguns dos impedimentos da experiência é a falta de tempo disponível e excesso de trabalho, fatores muito presentes no pensamento de Lefebvre (2001), que define esse fenômeno como “sociedade burocrática de consumo dirigido” (LEFEBVRE, 2001) e constata a carência da consideração das necessidades sensoriais humanas na construção da cidade. Ao analisar os agrupamentos urbanos das últimas décadas, podemos notar a priorização dos interesses do grande capital em detrimento às demandas públicas, incentivando o consumo desenfreado e desencorajando a ocupação prazerosa e organização popular.

Colando ideias: a cultura urbana dos Stickers

As derivas propostas por Guy Debord (1958) não incluíam qualquer interferência no espaço urbano. Porém, ao entrar em contato com as cidades contemporâneas, podemos notar uma série de intervenções de todas as origens, algumas delas, artísticas. Um dos exemplos é o “Sticker”, ou adesivo, que estão muito presentes nas paredes e placas. Rodrigues (2010) remete essa prática à contracultura dos anos de 1960 nos Estados Unidos, na qual se buscava romper com as culturas tradicionais estabelecidas. No Brasil, essa cultura também se fez presente em resistência à

ditadura militar que se estabeleceu no país. O sticker é uma forma prática de transmitir uma mensagem em grande quantidade, com baixo custo e rapidez. A autora também define o Sticker como uma reprodução de um original, gerando várias cópias que podem ser fixadas pela cidade. Essa modalidade de arte se alinha ao Site-Specific na prática do Projeto Feracidade. Pela perspectiva de Kwon (2004), o site-specific é uma modalidade de arte efêmera, que dialoga com as escalas dos lugares que se instala e se opõe às instituições tradicionais da arte, como os museus e as galerias. Alinhando essas perspectivas, podemos criar um procedimento de demarcação de Arquitetura Hostil, previsto por Stuart Semple, mas adaptado à realidade brasileira.

O mapeamento como ferramenta coletiva de apropriação do território

A ideia de desenvolver um mapeamento coletivo de arquitetura hostil no território nacional surgiu após ver as experiências de Semple e Chellew e ao se confrontar com a literatura que se baseava em países de economia central, que não abordavam algumas dinâmicas presentes no território brasileiro. Assim nasceu o Projeto Feracidade, uma iniciativa de mapeamento coletivo de elementos de arquitetura hostil no território brasileiro. O objetivo não é fazer uma varredura exata do território, catalogando tais elementos minuciosamente, mas levantar o debate e influenciar o público a ter um olhar mais atento ao ambiente urbano e seus elementos. Outro objetivo é o convite a uma experiência estética através do caminhar e das experiências sensoriais que a cidade desperta. A fotografia é um dos instrumentos para essa percepção, uma vez que sua linguagem se utiliza de valores de luz, contraste, enquadramento e composição. Mesmo dentro do Google Maps, esses elementos estão presentes para o registro dos elementos de arquitetura hostil. Assim, é possível ter uma experiência estética dentro do cotidiano.

Criou-se então o site oficial do projeto, com o mapeamento coletivo através do Google Maps, o link para o formulário no Google Forms de contribuição e as informações principais do projeto, tais como o que é arquitetura hostil, a origem


do iniciativa e uma breve biografia da autora. A plataforma do Google foi escolhida para hospedar o projeto pois seus serviços são popularizados em território nacional e tem uma boa aceitação entre os usuários da internet, por estarem nas transações digitais cotidianas. O intuito do projeto é também dar um novo significado a essas ferramentas, usando os recursos corporativos digitais para uma atividade coletiva, política e estética.

Para impulsionar o projeto, foi criado um perfil no Instagram, por ser uma rede social de ampla divulgação e confiabilidade. O Instagram se configura nos dias de hoje como padrão de legitimidade de empresas, marcas, partidos ou qualquer iniciativa coletiva. Além disso, a rede também possui dispositivos de postagens fixas e efêmeras (stories), essas últimas que podem ser usadas várias vezes por dia e lembram os usuários do conteúdo do projeto e de mandar seus registros. Por isso, a rede tornou-se uma extensão robusta do projeto, pela qual o público conheceu e hospedou a confiança de participar. Para transmitir ainda mais confiança ao público, foram criadas postagens falando, em linguagem simples, sobre a arquitetura hostil. O conteúdo foi idealizado para privilegiar a leitura rápida e a viralização, fazendo com o que os usuários compartilhassem as postagens, atingindo assim, ainda mais público. As postagens de conteúdo não são a parte mais relevante do processo, mas foram importantes para impulsionar o projeto e informar ao público sobre o que o perfil se trata. O design das postagens foi idealizada para criar uma identidade visual única e marcante, criando uma gramática visual característica para marcar o conteúdo postado e também para criar uma imagem coerente do trabalho. As postagens de conteúdo foram intercaladas com postagens de fotografias de exemplos de arquitetura hostil.


Primeiros contatos com o público

O Projeto Feracidade começou a ser anunciado na segunda quinzena de Fevereiro de 2022, através das redes sociais da autora e iniciou suas atividades através da rede de sua apoio, família e amigos. Para aumentar o alcance do projeto e o recebimento dos pontos de arquitetura hostil, foi feita uma postagem seriada na rede social Twitter,

explicando do que se tratava o tema e convidando os internautas a enviarem seus registros. Nessa ação, privilegiou-se a escrita informal e o uso de jargões típicos da internet para gerar mais empatia ao público. A postagem recebeu 13,700 impressões positivas (“amei”) e 2829 compartilhamentos na rede social, o que foi fundamental para o impulsionamento das redes oficiais do projeto e para o recebimento dos registros.

No primeiro momento de contato com o público, já recebemos comentários relatando experiências acerca da arquitetura hostil e os sentimentos que ela desperta. A maioria dos usuários demonstra a desaprovação da prática e indignação com as medidas, principalmente as que atingem a população em situação de rua. Alguns dos comentários demonstram curiosidade pelo tema, remetendo a experiências anteriores. Outros já intervêm com uma postura mais colérica, como veremos nas imagens a seguir.  **FIGURA 1**



 **FIGURA 1.** Comentários dos usuários da rede social Twitter sobre arquitetura hostil em resposta a divulgação do projeto. Fonte: da autora

A partir dessa experiência na segunda quinzena do mês de Fevereiro de 2022, pudemos receber os primeiros registros do público para o mapeamento coletivo. Mesmo com o formulário no site, garantido o anonimato, a maioria dos usuários preferiu mandar os registros através de mensagens dos próprios perfis. Por ainda estarmos em um período de insegurança devido a pandemia, alguns dos registros foram feitos através do Google Maps. Até o momento da escrita deste artigo, tivemos 26 registros de arquitetura hostil mapeados no território brasileiro, nos estados de São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul. Podemos ver alguns dos registros a seguir. 📍 **FIGURA 2, 3, 4**

Para além das contribuições com os registros, o projeto recebeu apoio de membros importantes da mobilização contra a arquitetura hostil, como o Padre Júlio Lancelotti. Também recebeu o apoio de outros perfis que mapeiam a arquitetura hostil em outros países, como Hostile Design NYC (EUA), Dutch Hostile Architecture (Holanda), Hakea la Ciudad (Espanha), Defensive Architecture Germany (Alemanha), Defensive Urban Design (Inglaterra), entre outros. Esse tipo de reconhecimento fortalece o perfil nas redes sociais e impulsiona as publicações para um maior número de pessoas.

Adesivos

Tendo como referência o trabalho de Stuart Semple, foram feitos adesivos para a demarcação dos elementos de arquitetura hostil e divulgação do projeto. No início do mês de agosto de 2022, foram impressos 200 adesivos, tamanho 9x9cm, e distribuídos inicialmente na rede de apoio da autora, e posteriormente, na loja de quadrinhos Mostra, localizada na Praça Benedito Calixto, na cidade de São Paulo, e no evento Festival Internacional de Quadrinhos em Belo Horizonte, através do estande da mesma loja no evento, e também da mesa da editora Escória Comix. Essas parcerias foram muito preciosas para o projeto, pois levaram ao público os adesivos do projeto e foram escolhidas justamente por serem de propriedade de pessoas do círculo afetivo da autora, que acolheram o projeto com carinho e ofereceram os adesivos aos seus visitantes, comentando também sobre o projeto. Os quadrinhos são



📍 **FIGURA 2.** Espículas de ferro instaladas na mureta próxima a um ponto de ônibus na rua Cardoso de Almeida, na cidade de São Paulo. Foto por: Chicopi




📍 **FIGURA 3.** Pinos em mureta na Av. Liberdade, na cidade de São Paulo. Foto enviada anonimamente.



📍 **FIGURA 4.** Visão geral do mapa interativo no site oficial do projeto

um tipo de arte urbana que se relaciona muito com as intervenções mais expressivas, como o grafite e os stickers e público consumidor de quadrinhos também tem os adesivos como produto de interesse.

Além da distribuição, a autora também fixou os adesivos pelas cidades de Belo Horizonte, São Paulo, Campinas, e registrou os lugares através da fotografia. Por se tratar de uma data recente, não tivemos retorno sobre adesivos colados em outras localidades, porém aguardamos tal registros para trabalhos futuros.  **FIGURA 5, 6**

Considerações Finais

Aqui expusemos o nascimento do Projeto Feracidade, suas contestações e desenvolvimento. Não poderíamos ter uma conclusão final cristalizada, uma vez que o projeto ainda está em andamento e recebe novas interações a cada dia. Esse artigo é uma das demarcações do início do desenvolvimento do projeto e mais um dos seus espaços de desdobramento: a academia, uma vez que a ação já é reconhecida pelo meio interessado em combater a arquitetura hostil e já ganha corpo entre a população. Através da fotografia digital, dos stickers, do andar mais atento e da reflexão sobre a formação da cidade, é possível construir uma nova experiência urbana baseada nas interações estéticas. A ideia do projeto não é estabelecer uma varredura quantitativa exata, mas gerar um olhar mais cuidadoso às questões sociais e fazer um convite à uma experiência artística coletiva. E o mapa interativo complementa a ação, mostrando que a arquitetura hostil está presente em várias localidades do território nacional e que os sentimentos sobre ela, (revolta, estranhamento, indignação) também são compartilhados. A arte se torna uma agente de dilatação do olhar e transformação social no meio urbano e garantia de melhores condições de vida para a população.

Referências

- BONDIA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Rev. Bras. Educ.* [online]. 2002, n.19, pp.20-28. ISSN 1413-2478.
- CARERI, Francesco. *Walkscapes: o caminhar como prática estética*. Prefácio de Paola



 **FIGURA 5, 6.** Adesivo do projeto Feracidade Fixado em muretas em Belo Horizonte e São Paulo

- Berenstein Jacques, Gilles A Tiberghien. Tradução de Frederico Bonaldo. São Paulo, SP: G. Gilli, 2013.
- CHELLEW, Cara. Disponível em: <#defensiveTO <https://www.defensiveto.com>>. Acesso em: 7 out. 2022.
- FARIA, Débora Raquel. *Sem descanso*: [recurso eletrônico] arquitetura hostil e controle do espaço público no centro de Curitiba / Curitiba, 2020. Disponível em :<<https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/69641>> Acesso em: 7 out. 2022.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. 55. ed. São Paulo, SP: Paz e Terra, 2017.
- KWON, Miwon. *One Place After Another: site-specific art and locational identity*. Massachusetts: MIT Press Paperback edition, 2004.
- MCDONOUGH, Tom. Situationist Space IN: MCDONOUGH, Tom.(ed.) (2004) *Guy Debord and the Situationist International: Texts and Documents*. Cambridge, MA: MIT Press.
- PETTY, James. *The London Spikes Controversy: Homelessness, Urban Securitisation and the Question of 'Hostile Architecture'*. International Journal for Crime, Justice and Social Democracy 5: 67-81. 2016. Disponível em: <<https://doi.org/10.5204/ijcjsd.v5i1.286>>. Acesso em: 7 out. 2022.
- RODRIGUES, Luciana Jorge. Sticker: colando idéias. 2010. 137 f. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista. Instituto de Artes, 2010. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/86941>>. Acesso em: 7 out. 2022.
- ROSENBERGER, Robert. *Callous Objects: Designs against the Homeless*. Minneapolis. University of Minnesota Press, 2017 Disponível em: <<https://manifold.umn.edu/projects/callous-objects>>. Acesso em: 7 out. 2022.
- SAVIC, G. SAVIC, S, ed.). *Unpleasant Design*. Korac, Nikola (Ilustrador).G.L.O.R.I.A, 2016.
- ROSS, Kristin. Lefebvre on the Situationists: An Interview. IN: MCDONOUGH, Tom.(ed.) (2004) *Guy Debord and the Situationist International: Texts and Documents*. Cambridge, MA: MIT Press.
- SEMPLE, Stuart. *Design Against Humanity*. Disponível em: < <https://hostiledesign.org/>> Acesso em: 7 out. 2022.

OBRA DE ARTE PÚBLICA: *Familiaridade e afeição*

PUBLIC WORK OF ART: Familiarity and Affection

Eloiza Comério¹

Este artigo analisa a percepção imagética das obras e a relação estabelecida com os transeuntes da arte pública de Colatina. Objetiva estudar as relações de 'afecto', familiaridade, coabitação e o processo de mediação entre os transeuntes e a obra em si, através de pesquisa de campo, identificando as preferências sob a óptica dos transeuntes, no processo de criação entre Arte e Cidade, revelando a intencionalidade da concepção artística na produção da obra 'O Triciclo Gigante', o diálogo com a prática do ciclismo e a resistência dos entrevistados, por fatores políticos e culturais.

Palavras-chave. Arte Urbana; Mediação; Familiaridade; Percepção Pública; Memória; Envolvimento

.....
1 PPGA / Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

This article analyzes the imagetic perception of the works and the relationship established with the passers-by of Colatina's public art. It aims to study the relationships of 'affection', familiarity, cohabitation and the mediation process between passers-by and the work itself, through field research, identifying preferences from the passers-by's perspective, in the process of creation between Art and City, revealing the intentionality of the artistic conception in the production of the work 'O Triciclo Gigante', the dialogue with the practice of cycling and the resistance of the interviewees, due to political and cultural factors.

Keywords: Urban Art; Mediation; Familiarity; Public Perception; Memory; Involvement

Introdução

Pretende-se neste artigo, identificar a dialocidade entre os transeuntes e a obra ‘Triciclo Gigante’ localizada na Avenida Beira Rio de Colatina-ES, partindo do conceito de distinção de Público, Arte Pública e Esfera Pública, perpassando pela teoria da formatividade. A partir da pesquisa, questiona-se: é possível intervir no espaço urbano e ter a aprovação popular sem sensibilizar os cidadãos?

Baseados nos dados obtidos, através do formulário disponibilizado sobre a Arte Urbana de Colatina, aspira-se enfatizar a importância da “familiaridade do público com a obra de arte pública e seu interesse pela arte [...]Zebrachi (2013, p.123), antes de inseri-la no espaço coletivo.

Visamos elencar e divulgar as obras da cidade, especialmente a obra ‘Triciclo Gigante’ catalogada pelo grupo de pesquisa do Laboratório de Extensão e Pesquisa em Arte (LEENA), apropriando-se dos fatos de sua produção, das relações topofílicas, afetivas estabelecidas entre a forma e formatividade constituinte no espaço público colatinense no processo de sua construção.

Distinguindo Conceitos

Há várias vertentes sobre Arte pública. Sabe-se que o que é público desperta no ser humano o sentido de pertencimento. Todos somos corresponsáveis com os espaços coletivos. Uma estrada, um parque, uma praça, necessita de preservação e cuidado do povo, ou seja, “público, [...] do latim clássico ‘publicus’[...] é povo”.

A arte é o registro humano de expressão por meio de técnicas e habilidades. Diante desta estrutura, nos questionamos: E o que seria a Arte Pública? Segundo Abreu (2015, pag.18) a Arte Pública constitui-se de “um acervo, um grupo de obras de gêneros variados instalados nos espaços públicos” que podem ser apropriadas ou recusadas pela população e destaca as premissas que estruturam a concessão de arte pública:

‘A arte pública, a priori, não existe...logra, tornar-se.

Para que essa conversão ocorra, a obra de arte carece ser apropriada.

Para que isto ocorra, importa que a obra de arte se inscreva na esfera pública.

Para se inscrever na esfera pública, precisa envolver a comunidade.’ (ABREU 2015, pag.18)

O envolvimento da comunidade se processa e se constitui na esfera pública. Segundo HABERMAS (1974, p.49) o conceito de esfera pública “abrange diversas dimensões, definição e análise”, corresponde “ao espaço social de representação pública, ou de visibilidade pública”. Habermas afirma que “uma parte da esfera pública se forma em cada conversa na qual indivíduos privados se reúnem para formar um corpo público”.

São os desejos políticos e populacionais que definem a composição do domínio e da vida social, a escolha a partir deles, garante o acesso a todos os cidadãos, independentemente de suas opiniões.

Portanto, ao abordar a mediação do espaço público e suas intervenções, surgem discussões e críticas sobre obras monumentais erguidas a partir da esfera pública, as quais devem ser protegidas pela memória e pelo patrimônio imaterial, perpetuados ao longo da história pelo zelo e afetividade dos transeuntes considerando suas opiniões e preservadas com recursos financeiros angariados por orçamentos públicos.

Experiência imersiva: Forma e formatividade

Diante das discussões acerca do conceito de Público, Esfera e Arte Pública relataremos uma experiência imersiva alinhada aos apontamentos de Payreson (2001) sobre as definições tradicionais da Arte e a Arte como Formatividade, o processo artístico constituído na obra colaborativa ‘Triciclo Gigante’ realizada no final do pleito do ex-prefeito Sérgio Meneguelli, que com parceiros da Prefeitura Municipal de Colatina, em 2020, a instalaram no centro da cidade de Colatina.

Segundo PAYRESON (2005, p. 13) a “formatividade é ao mesmo tempo a energia que forma e a interpretação”, o caráter dinâmico da forma é resultado de um “processo” de formação, onde a “forma é evidenciada desde o movimento de produção, alcance do êxito à conclusão”

É na percepção que temos de ‘obra-forma’ do princípio pareysoniano que a arte apresenta formatividade intencional e específica, concebida na inseparabilidade de receptividade, inventividade e produtividade, aproximando a arte da vida e enaltecendo a importância das intervenções artísticas e suas realizações. O fazer artístico em sua concepção consiste, na materialização, de um elemento físico, maciço que compõe a arte e não há nada espiritual que não seja ao mesmo tempo físico na Arte.

Segundo Payreson, a Arte é entendida como um “fazer”, um caráter inventivo de toda atividade humana. O modo de fazer arte é o modo de fazer qualquer coisa, mas Payreson afirma que “Arte é um fazer que enquanto faz, inventa o por fazer e o modo de fazer”, sua essência seria executar, produzir, construir, realizar, ou seja “formar” a invenção, a figuração e à descoberta. Contudo, ao produzir uma obra de Arte o artista deve levar em consideração o local em que a mesma será inserida, a forma, a estética e a poética.

Pretende-se neste artigo, ressaltar a significação da obra com o público e promover atratividade do espaço geográfico a ser utilizado, enfatizando o poder narrativo, formativo e comemorativo que a obra possui sobre o espectador ao estabelecer diálogo em seu processo de constituição.

Percepção pública: Afetividade com a Arte Pública

Além da formatividade, a dialocidade e a proximidade devem ser o ponto de partida na composição da obra. A proximidade é importante, segundo ZEBRACKI (2013, p.123) “o propósito fundamental da arte pública é moldado por seus públicos, que compreendem um público multifacetado”, quanto mais próxima a cognição, o espaço

geográfico e a familiaridade de uma pessoa, mais significativa será sua aceitação estética.

A apropriação social, o local de instalação, o diálogo com os interesses do público/transeunte, garantirá a significação, o sentimento de pertencimento e a memória histórica a ser desenvolvida acerca da obra que constitui um “tecido de percepção entrelaçado” ZEBRACKI (2011, p.306), sendo possível despertar no sujeito/transeunte, ‘afeto’ nas relações de proximidades. Podemos então presumir que o afeto e a afecção se interligam e que a ‘afecções’(affectio), é um estado momentâneo do corpo, e o ‘afeto’(affectus) é a passagem, uma transição de um estado para outro. Segundo DELEUZE (2002, p. 56) a:

“Afecção remete a um estado do corpo afetado e implica a presença do corpo afetante, ao passo que o afeto remete à transição de um estado a outro, tendo em conta variação correlativa dos corpos afetantes”

Estes afetos não são sentimentos, mas ‘devires’ que se referem ao conteúdo próprio do desejo. Deleuze coloca o ‘devir’, e não o ser, como constituinte da realidade, visto que a realização depende do desejo e da transformação. “A sensação não se realiza no material, sem que o material entre inteiramente na sensação, no percepto ou no afecto. Toda matéria se torna expressiva”.

Assim, quanto maior a proximidade estabelecida entre a obra a ser erguida, maior será a percepção e a afetividade desta obra com o público, que terá na formatividade, a referência a ser preservada em sua territorialidade. Ao disponibilizar o formulário para o público responder iniciamos o processo de diagnose acerca da familiaridade, afetividade e percepção do espaço urbano pelos munícipes Colatinenses.

Construção da obra: Da origem à percepção pública

A ideia de produzir uma escultura monumental que viesse a decorar e ao mesmo tempo comemorar o centenário da cidade com referência aos ciclistas foi construída.

Sérgio Meneguelli ex-prefeito da Cidade, relatou que a obra de construção popular tem a intenção de chamar atenção de turistas, já que *“o Triciclo Gigante é uma obra inédita, que poderia tornar-se mais um ponto de encontro e de visitação local na cidade”*. Ao ser questionado sobre a autoria, o ex-prefeito informou que a produziu coletivamente e que preferiu o anonimato já que foi uma obra colaborativa.

Embora rejeitada inicialmente por muitos da cidade, que protestaram ao relacioná-la ao plano de mobilidade urbana da cidade de Colatina (construção da pista de ciclismo que interliga o bairro São Silvano ao Centro em 2019), a produção do monumento resistiu e apesar das publicações negativas em redes sociais, concretizou-se, e foi construída pela colaboração de talentosos funcionários da prefeitura que se uniram para dar forma a obra.

O ex-prefeito Sérgio Meneguelli, apaixonado pelo ciclismo, visitando um espaço da prefeitura que continha uma caçamba velha, rememorou a cena de sua infância, lembrando o triciclo com flores, viu a possibilidade de construir uma obra reciclada, capaz de marcar a cidade e ser inédita. Sérgio compartilhou a história e lançou a ideia para alguns funcionários, os quais a acolheram prontamente e dominando o ofício da solda e da construção iniciaram a produção da forma. **FIGURA 1**

A obra, construída com materiais inservíveis, teve o intuito de rememorar a infância. Enquanto criança, haviam muitas bicicletas e triciclos nas ruas, mas foi em um dia especial que ao transitar pelas ruas da cidade, Sérgio Meneguelli deparou-se com uma vitrine que continha um triciclo com uma cesta de flores, concebendo poeticamente a obra.

Atualmente as ações e incentivos do ciclismo na cidade tem contribuído para a apropriação afetiva em relação a obra. Sendo muito comum passar pelo monumento e encontrar pessoas registrando fotos da obra. Além disso, ao lançar a pesquisa, muitos entrevistados externaram o desejo em saber a história da origem da obra, até



FIGURA 1. 'Triciclo Gigante', 2020- Obra colaborativa.
Foto Eloiza Comério 01/2022

então não revelada. Segundo CIRILLO (2017, pg. 25) ao ouvir histórias, as relações se estabelecem,

“são consideradas no processo de execução da obra, na apropriação do ambiente e nos interesses públicos, mesclados com a cultura local, onde a obra, o ambiente e o sujeito constituiriam uma tríade inseparável perceptível ao mundo.”

O processo criativo de arte urbana, passou então pela teoria da formatividade, afetividade e colaboração. A obra foi erguida e o objeto artístico compôs a paisagem urbana colatinense, tornando sua forma memorial erguido da paisagem urbana.

Pesquisa: Afetividade com a obra Triciclo Gigante

Analisamos nesta pesquisa a percepção pública em relação a Arte Urbana de Colatina, investigamos as concepções e familiaridades estabelecidas pelo público/transeunte. Mediamos e envolvemos o público com o acervo encontrado na cidade. Foi possível constatar através do questionário disponibilizado, o sentimento de pertencimento e a preservação da identidade histórica da cidade, com a contribuição do artista (forma formante) e da percepção da obra (forma formada) pelo público.

Participaram da pesquisa 87 munícipes transeuntes, que responderam as questões do formulário com representações sociais (RS). Os resultados foram fruto das respostas enviadas mediante disponibilização de link em grupos de WhatsApp, através da ferramenta Google Forms.

A partir das 87 respostas recebidas, tabulamos e geramos os gráficos com os resultados. A pesquisa não contou com a identificação pessoal. Foi totalmente desenvolvida por meio virtual. Encaminhamos os questionários nos grupos de WhatsApp tentando atingir o público em geral.

A primeira pergunta apresentava o acervo catalogado pelo LEENA- Laboratório de Extensão e Pesquisa em Arte-UFES, para reconhecimento das obras.

1-QUAL(S) OBRA(S) URBANA(S) DA CIDADE DE COLATINA VOCÊ CONHECE(viu, conhece a história)?

87 respostas

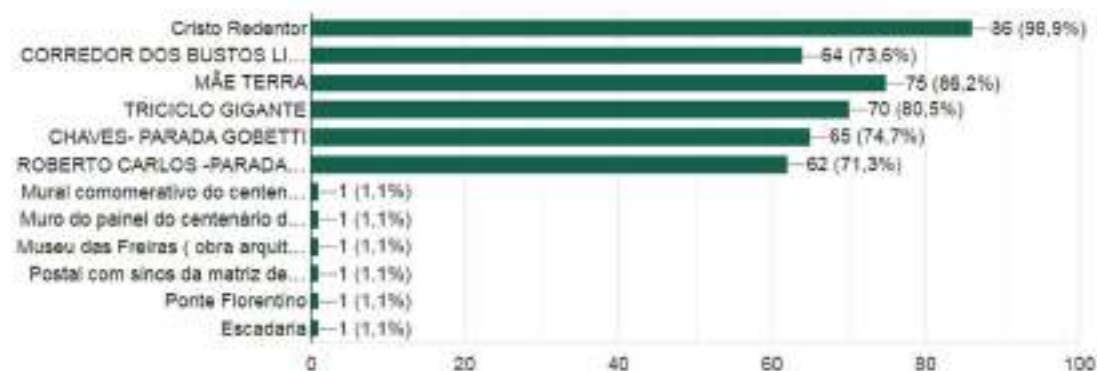


GRÁFICO 1. Print do gráfico gerado pelo questionário Arte Urbana.

Analisando o GRÁFICO 1, foi possível perceber que a maioria dos entrevistados conhece o acervo da Arte Urbana de Colatina e alguns citam outros.

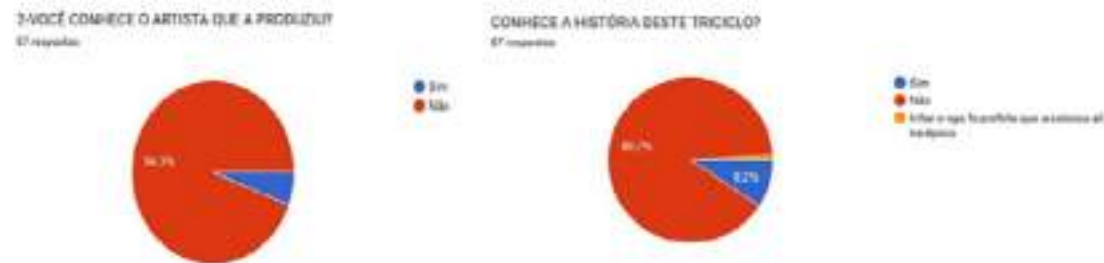


GRÁFICO 2 E 3. Print das respostas do questionário 'Obras Urbanas'.

Constatou-se no GRÁFICO 2, que 94,3% (82) dos entrevistados não conhece o artista que a produziu².

² A obra Triciclo Gigante é colaborativa, sua produção foi iniciativa pelo ex-prefeito Sergio Meneghelli com apoio de colaboradores. Não tendo um autor em específico, mas uma concepção de ideias e artistas que juntos a construíram.

O **GRÁFICO 3** demonstra que 89,7% (78) entrevistados não conhecem a história da obra.



GRÁFICO 4, 5. Print das respostas referentes ao artista e a história da obra.

Ao comparar o **GRÁFICO 3** com os **GRÁFICO 4 e 5**, constatamos um dado curioso. No **GRÁFICO 4**, 25,3% (22) dos 87 entrevistados, não se familiarizam com a obra e no **GRÁFICO 5**, 86,2% (75) dos 87 entrevistados conhece a obra. Dado curioso, já que apesar de não chamar a atenção a maioria conhece a obra, confirmando o embate gerado entre a construção da obra e a via ciclista de mobilidade urbana, corroborando para a rejeição pública da obra.



GRÁFICOS 6, 7. Print do gráfico gerado pelo questionário Arte Urbana.

O **GRÁFICO 6** enfatiza que 73,6% (64) dos entrevistados gostaria de conhecer a história da obra, enquanto 24,1% (21) prefere permanecer sem a informação. O **GRÁFICO 7**, elucida que apesar dos conflitos artísticos e políticos, a obra proporciona beleza, envolve o público, aumenta o turismo, e melhorou o espaço urbano; 43,7% (38) dos entrevistados, afirmaram que apreciam a obra Triciclo Gigante e se

afeiçoaram a ela, endossando o diálogo entre poder público e esfera pública para a intervenção do espaço urbano.

Conclusão

Ao analisar a convivência urbana com as obras do espaço urbano de Colatina, em especial a obra ‘Triciclo Gigante’, percebemos o diálogo associado ao turismo e a prática ciclista. A intenção inicial do idealizador ³da obra colaborativa foi alcançada nesta proposta ao envolver afetivamente e inspirar a cultura da população ciclista para a mobilidade urbana.

Constatou-se a resistência dos cidadãos, abalados por fatores políticos e culturais, germinados pelas relações estabelecidas no início de sua construção. A ausência da consulta pública, de marketing, resultou na manifestação pública de repúdio, que a associou a construção da via de ciclismo entre dois bairros importantes da Cidade.

A familiaridade, a coabitação e o processo de mediação entre os transeuntes e a obra, foram percebidos nesta pesquisa, possibilitando identificar as preferências e revelando que a intencionalidade artística na produção da obra ‘O Triciclo Gigante’, teria tido êxito maior se houvesse diálogo com os munícipes inicialmente. Mas a obra sobreviveu e começa a ser desvelada com a prática do ciclismo.

Portanto este artigo analisou a percepção imagética das obras, o envolvimento dos transeuntes com a arte pública colatinense, reafirmando a importância de ao pensar intervenções nos espaços públicos, é indispensável o envolvimento antecipado da população que será afetada pela obra. Afinal, ao contar a história do Triciclo Gigante, integramos a obra e envolvemos o público à memória histórico cultural da cidade, tornando-a parte indissociável da paisagem urbana local.

³ Esta obra nasceu de uma memória da infância do ex-prefeito Sérgio Meneguelli. Ele contou que ao ver uma caçamba no depósito de bens inservíveis da prefeitura, teve um déjà vu, lembrou dos triciclos infantis e comentou com os funcionários que amadureceram a ideia. Esta união colaborativa resultou na construção da obra agregando imponência e beleza à paisagem urbana.

Referências

- ABREU, José Guilherme (2012), *A Escultura no Espaço Público do Porto. Classificação e Interpretação*, Porto, Universidade Católica Editora
- ARAÚJO COSTA, F. (2017), *O problema da formatividade os trabalhos teóricos de Umberto Eco: origens, posicionamentos, e uma leitura recente no campo da musicologia*. Book Chapter in: JARDIM, Marcia et all (Org.) *Obras abertas: leituras de Umberto Eco*
- ECO, Umberto. *A estética da formatividade e o conceito de interpretação*. In: ECO, U. *A definição da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1981.
- JODELET D, organizador. *As representações sociais*. Rio de Janeiro: UERJ, 2001.
- LEÓN León, Eduardo Alberto. (2019, p.108): *Gilles Deleuze y el afecto a propósito del cine*. Tesis de maestría, Flacso Ecuador.
- PAREYSON, Luigi (1988). *Estética – teoria da formatividade*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes.
- _____. *Estética. Teoria da formatividade*, tr, de Ephraim Ferreira Alves, Petrópolis, Editora Vozes, 1993 [1988, 1954].
- _____. *Estética. Teoria della formatività*, (1954). 4. ed. Milão: Bompiani, 2005, p. 13.
- _____. *Estética e Poéticas: “Natureza e tarefa da estética, três definições tradicionais da arte e a arte como formatividade”* (In: PAREYSON, 2001, p. 1-28);
- ZEBRACKI, M. (2011). *A política cultural importa na arte pública? Produção? Holanda e Flandres comparados, 1945 até o presente*. *Meio Ambiente e Planejamento A*. doi:10.1068 / a44215.
- ABREU, José Guilherme. *A Arte Pública como meio de interação social. Da participação cívica ao envolvimento comunitário* (2017) Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/317965691_A_ARTE_PUBLICA_COMO_MEIO_DE_INTERACAO_SOCIAL_DA_PARTICIPACAO_CIVICA_AO_ENVOLVIMENTO_COMUNITARIO Acesso em: 23/09/2022
- BRITO JUNIOR, Antonio Barros de. *Obra aberta: teoria da vanguarda literária nas obras teórico-críticas de Umberto Eco*. 2006. 253 p. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP. Disponível em: <http://repositorioslatinoamericanos.uchile.cl/handle/2250/1327279> Acesso em: 23/09/2022

Dona Dominga, para além das escadarias do poder

Dona Dominga above government stairs

*Fabiola Fraga Nunes*¹

*Fabricio do Rosário Moreira*²

*José Cirillo*³

A pesquisa se propõe adentrar no aspecto humano dos monumentos públicos na cidade de Vitória, e possivelmente, comprovar a existência de uma aura mortal, existente no maciço aparentemente invisível. Investigará Dona Dominga, a estátua e ao mesmo tempo, Dominga, a mulher. Conhecida por seus contemporâneos, porém, praticamente invisibilizada ao longo do tempo em que “jaz” nas escadarias do palácio do governo capixaba, resistente enquanto bronze, viva enquanto mulher. Nesse contexto, será fundamental o “diálogo” com o autor da obra o italiano radicado em Vitória, Carlo Crepaz.

Palavras-chave: Monumento; Memória; Gênero; Arte Pública; Resistência.

The research aims to enter the human aspect of public monuments in the city of Vitória, and possibly verify the existence of a mortal aura, existing not apparently invisible. You will investigate Dona Dominga, the statue and at the same time, Dominga, the woman. Known by her contemporaries, however, almost invisible over the time she “lies” on the stairs of the capixaba government palace, resistant as a bronze, alive as a woman. In this context, the “dialogue” with the author of the work, the Italian based in Vitória, Carlo Crepaz, will be essential.

Keywords: Monument; Memory; Genre; Public Art; Resistance.

.....
1 PPGA/UFES/FAPES

2 PPGA/UFES

3 FAPES/CNPq/PPGA/LEENA/UFES

Introdução

No início da década de 1970, o então Prefeito de Vitória Chrisógono Teixeira da Cruz, empresário e conhecido colecionador de obras de arte, teve seu primeiro “encontro” com a personagem/escultura que mais tarde viria ocupar um lugar de relevância no arcabouço de monumentos públicos da capital: Dona Domingas (ou Dominga, como o artista a nomeou). Conhecida como a catadora de papel, essa personalidade do universo sociocultural de Vitória possui particularidades que relataremos no decorrer do artigo, mas que seguem vivas, como símbolos escondidos na cidade.

Nas cidades, os olhos não vêem as coisas, mas figuras de coisas que significam outras coisas. Ícones, estátuas, tudo é símbolo. Aqui tudo é linguagem, tudo se presta de imediato à descrição, ao mapeamento. Como é realmente a cidade sob esse invólucro de símbolos, o que contém e o que esconde, parece impossível saber. (PEIXOTO, 1996. p.26).


Monumentos são reservatórios de memórias, guardiões fidedignos de lembranças e significados. Para Riegl (2014), os monumentos têm a função de alertar, de sinalizar algo de uma geração para a geração seguinte; assim, além de função estética na cidade, os monumentos têm uma função histórica e educativa. Se tomamos a fala de Peixoto (1996), esses monumentos são símbolos que falam o que os olhos não mais veem na rugosidade do espaço geográfico das cidades, marcas das ações humanas e das sociedades impressas no espaço urbano. Tomando Milton Santos (2006, p.140) como referência, *“chamemos rugosidade ao que fica do passado como forma, espaço construído, paisagem, o que resta do processo de acumulação, supressão ou superposição, com que as coisas se substituem e acumulam em todos os lugares”*. Assim, a camada do tempo e os equipamentos e mobiliários urbanos nas cidades vão escondendo “figuras e coisas que significam.” Tudo o que permanece no ecossistema urbano diz do que queremos sinalizar no tempo futuro da cidade, como queremos que cada camada seja percebida, ou velada.

Nesse sentido, trazer à tona, emergir a trajetória de Dona Dominga, tendo como mola propulsora sua escultura, constitui-se num trabalho não apenas catedrático,

acadêmico, mas também numa questão sociológica que transcende o arcabouço teórico, rompe os muros do bronze, se impõe: uma mulher negra com uma história de perseverança e força. Como monumento público, Dona Dominga possui, acima de tudo, a função social de resistir, se levantar, sobreviver, sendo esse pedaço de concreto que ela hoje habita, uma via direta para as relações da percepção afetiva da cidade, um caminho até os corações e mentes das pessoas, de forma atemporal, não como uma ideia de imobilidade do tempo, mas como atravessamentos simbólicos no devir urbano e social.

As transformações mais radicais na nossa percepção estão ligadas ao aumento da velocidade da vida contemporânea, ao aceleração dos deslocamentos cotidianos, à rapidez com que o nosso olhar desfila sobre as coisas. Uma dimensão está hoje no centro de todos os debates teóricos, de todas as formas de criação artística: o tempo. O olhar contemporâneo não tem mais tempo. (PEIXOTO, 1996, p. 179).

A velocidade contemporânea, um aceleração típico do que Marc Augè (1994) chama de *sobremodernidade*, redesenha nossos modos de perceber e nos percebermos na cidade. Ao mesmo tempo que altera os modos de sinalizar ao futuro, o que pretendemos no presente. Esse tempo contemporâneo que parece acelerar nosso modo de ver, está, possivelmente, reconfigurando o modo de ver as coisas do mundo.

A invisibilidade do monumento público de Dona Dominga, se confunde com a própria história dessa mulher, muitas vezes apagada pela inobservância de seus direitos sociais mínimos, verificada em um estudo sobre sua biografia: a inexistência de suas certidões de nascimento e de óbito – fato que torna apenas situá-la provavelmente num recorte temporal, o que é apenas acesso a uma figura das coisas que significam outras coisas, como afirma Peixoto (1996).  **FIGURA 1**

Essa supressão de direitos básicos (sociais e humanos) na vida de Dona Dominga, parece ter se estendido ao monumento, assim como a “mulher”, o bronze também



 **FIGURA 1.** Dona Dominga. Carlo Crepaz (década de 1970), bronze.
Fonte: CEDOC-LEENA

existe, porém, da mesma forma ignorado, silenciado no meio do frenesi de um local de passagem (Augè, 1994). Sua data de nascimento está perdida, esquecida mesmo em fantasias épicas escritas sobre ela. No livro *A Pietá do Lixo*, Zizzi (2021) levanta uma biografia que promete retirar essa figura icônica em Vitória do esquecimento e colaborar para que ela nunca mais seja confundida com São Benedito aos pés do Palácio do Governo do Estado do Espírito Santo; Mas, seu texto é repleto de metáforas e associações movidas pelo ímpeto romântico de um apaixonado pela figura dessa mulher – faltam dados e fatos verificáveis, pois os testemunhos em que se apoiam a maioria das informações são, também tomados pela cegueira da paixão romântica. Não se encontrou ainda fontes documentais que possam informar sobre essa mulher, e menos ainda sobre o que levou Crepaz (cujo ateliê estava localizado no bairro de Santo Antônio, e era, supostamente, vizinho dela) a dedicar parte de sua produção a esta mulher.

Essa paixão de Crepaz por ela vai sendo desvelada, não com dados precisos, mas pela identificação de uma nova réplica (ou original) na Itália para onde o escultor retornou, já doente, e faleceu. Fora a imagem que se instala na escadaria do Palácio Anchieta (única em bronze), uma outra, em escala menor ocupa os salões do acervo do Museu Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro. São, portanto, três imagens dessa mulher, agora identificadas, apesar de termos um documento que revela serem quatro obras com a mesma nomenclatura “Dominga” – essa, agora na Itália, tinha seu paradeiro desconhecido.⁴

Mas, por que? Por que Crepaz se dedicaria a tantas versões semelhantes da mesma mulher? Por que a levaria consigo para a Itália? A morte do escultor e a falta de documentos impedem essa resposta. Lacunas se instauram como fosso de um

.....
⁴ Entre os documentos de processo de Crepaz que temos acesso, existe uma listagem/inventário, sem data, assinado por ele, que identifica suas obras no Espírito Santo e em outros locais. Nesse documento, ele identifica 4 peças com o mesmo nome, às quais ele nomeia como “Dominga”. Uma delas em bronze, duas em madeira e uma quarta em gesso (provavelmente a que usada como molde da fundição, possivelmente destruída). Em respeito ao artista, seguiremos esta nomenclatura, apesar de socialmente ter-se acrescentado um “s” ao seu nome.

castelo medieval cuja ponte levadiça se rompeu. Resta-nos trabalhar com os vestígios que ainda podem ser desvelados, os quais podem deixar partes um pouco mais visíveis desse processo do escultor e da vida dessa mulher comum, que tanto o seduziu. Dominga, mesmo que intencionalmente tentemos retirar-lhe o manto do esquecimento, segue com um percurso obscuro. Quase inacessível.

Mas, os mistérios ocultos sobre a vida de Dominga, cujo o nome mesmo já se viu questionado (não apenas aqui com a retirada do “s”), parecem se repetir sobre sua representação realizada por Crepaz. Apenas é possível situar a inauguração dessa obra pública nos jardins das escadarias do Palácio do Governo na década de 1970, possivelmente dentro da gestão do prefeito que a encomendou. Um estudo aprofundado de documentos na Prefeitura de Vitória da época talvez revele dados de contratos e ordenamentos de serviços e despesas que possam levar a algum tipo de precisão disto (mas o estudo ainda será no futuro, pois este dado não compromete a pesquisa em andamento). Mas, o fato é que essa data de inauguração poderia estar em placa de identificação, mas esta, se existiu, não existe mais, embora também não haja marcas de sua existência. Seguem constantes na história dessa mulher os equívocos, esquecimentos e, talvez, menosprezos, pois os anos de 1970 já traziam em si marcas profundas das desigualdades sociais no Brasil que ainda vivemos, em especial na representação de populares como dominga: pobre, mulher, preta, sem um feito heroico para ser lembrada (uma antítese do que se entendia como monumento naquele momento).


Nos parece que Dona Dominga, como Crepaz a nomeou em seu inventário de obras no Espírito Santo ainda tem muito a nos dizer, em cada um de seus detalhes. A partir dessa obra, pretende-se avançar até dimensão da cidadã, da mulher Dominga (se este é mesmo seu nome), da trabalhadora, da mãe de dois filhos sendo um deles com limitações, enfim, do seu papel como mulher, para iluminar uma *persona* que se reflete em tantas outras do nosso cotidiano, ainda que escondidas pelas sombras da desigualdade.

Lançando mão das poucas informações públicas disponíveis assim como de relatos a respeito dessa mulher, a pesquisa da qual deriva este artigo, tem como objetivo central, transformar um objeto imóvel e inanimado, numa expressão viva de resistência brasileira, capixaba e de periferia, presente de maneira real em nossos dias: uma representatividade negra e feminina na arte pública capixaba. A negação da existência de Dominga, ao contrário do que se possa imaginar, não se trata de desconhecimento da realidade social do país, é, basicamente, jogar as Domingas para debaixo do tapete, esquecê-la ao pé da escadaria. Percebemos ao longo do estudo em curso que a melhor maneira de se chegar à Dominga é fazendo o percurso contrário: partir do escultor, para chegar à obra e depois à esta musa de uma obra ímpar na produção de Crepaz. Essa foi uma das poucas obras do artista não realizada por encomenda, mas, por volição própria. Ele mesmo se deu ao encargo, sendo sua venda para a Prefeitura de Vitória, um ato posterior a sua feitura.

O Artista Carlo Crepaz e aspectos da sua obra


Nascido na pequena Ortisei, interior da Itália, em setembro de 1911 e falecendo na cidade de Val Gardena, cidade natal de sua esposa Flora, em setembro de 1992, esse virtuoso ítalo brasileiro, seguiu os passos do pai, o escultor Jakob, que não só o inspirou, como possibilitou que ele estudasse e posteriormente se tornasse professor, ainda na Itália. Muito jovem, Crepaz foi enviado a Alemanha nazista, como todo jovem italiano, no calor da Segunda Guerra Mundial. Esse é um capítulo especialmente revelador do caráter desse homem e artista, no amargor da luta sangrenta e do ceifar de vidas e mutilar de corpos, ele pôde utilizar de sua arte em benefício do ser humano, não importando sua nacionalidade. Como escultor em meio de uma Guerra, Crepaz utilizou de seu conhecimento de anatomia e escultura, o que possibilitou que trabalhasse numa fábrica na confecção de próteses ortopédicas para os feridos de guerra. Foram milhares e nesse sentido, a arte ocupou seu espaço humanitário num território de uma guerra insana.

Carlo Crepaz, vem para o Espírito Santo em meados dos anos de 1950; sempre foi um observador do cotidiano, retomando suas vivências na Itália e Alemanha.

Crepaz  **FIGURA 2, 3** destacou-se pela sua sensibilidade e domínio da arte clássica no seu fazer escultórico. Chegando a Vitória no início da década de 1950, para serviços específicos no Santuário de Santo Antônio, ele morou no bairro de mesmo nome, onde também se localizava seu Ateliê. Seu trabalho sempre foi muito requisitado pelas autoridades locais e continua exposto em diversos espaços públicos de Vitória, compondo a ecologia urbana da capital. Em sua trajetória em terras capixabas, lecionou na Escola Pavoniana de Vitória (que o trouxe da Itália para finalizar as obras no Santuário de Santo Antônio), bem como na Escola de Belas Artes do ES e Universidade Federal do Espírito Santo. Seus primeiros trabalhos para a Escola Pavoniana envolveram obras em seu prédio e objetos e pinturas na igreja. Na Escola de Belas Artes, foi responsável pela disciplina de escultura e por formar toda uma geração de escultores capixabas.

Parece que podemos dizer que em Carlo Crepaz arte e vida se completam, uma é extensão da outra. Esse sujeito pacato e de poucas palavras, se tornava eloquente através de sua obra, que de forma atemporal, nos propicia o conhecimento de um museu eterno. A gramática tradicional da escultura nos traços de suas composições artísticas, assim como o realismo, indubitavelmente, são duas de suas principais características do seu projeto poético enquanto criador – observada a presença de certa rugosidade das superfícies escultóricas de seu trabalho, que o colocava mais próximo da tradição escultórica de Rodin que das de Hildebrand. Nos bustos feitos em Vitória, percebe-se que o artista se dedicava a conhecer não somente a forma em si do retratado, mas também, um pouco de sua personalidade. No caso de Dona Dominga, não apenas pelo realismo da expressão da figura, mas também por relatos, pode-se afirmar que ele a conhecia mais de perto – dizem que ela morava nas vizinhanças de seu ateliê -, tamanha a fidedignidade da obra. A riqueza de detalhes captada pelo artista, refletida na face cansada, ombros arqueados e sobrancelhas erguidas, nos remete nitidamente a uma pessoa exaurida e maltratada pelo tempo. Para além disso, sua expressão altiva, ainda que extenuada, parece refletir sua dignidade enquanto mulher trabalhadora, independente do ofício exercido. A rugosidade de suas vestes e do saco que carrega nas costas parece revelar que ela e o



 **FIGURA 2, 3.** À esquerda, retrato de Carlo Crepaz. À direita, imagem do artista em seu ateliê. Fonte: <http://www.es.gov.br/site/noticias/show.aspx?noticiald=99661390>

que ela carregava eram feitos do mesmo descaso social do momento em que ela vivia. O saco para transportar os rejeitos coletados que lhe vergavam as costas, parece ser da mesma matéria do tecido que lhe carrega, que envolve o seu corpo: uma metáfora de seu abandono na estrutura social, do seu descarte pelo poder público e pelas políticas sócias. Mas estas são inferências dadas pela leitura da obra, não há registros sobre essa aproximação dos dois tipos de tecido. Mas, se comparadas com outras obras deste artista, sabemos que ele tinha um domínio de planejamento e de texturas têxteis que nos parece corroborar esta hipótese.

Pouco sabemos a respeito da concepção dessa obra, são frequentes as narrativas dando conta de que teria sido encomendada. Mas, analisado esses mesmos relatos, e cruzando com as informações possíveis de se obter em alguns poucos documentos, entre eles o inventário feito pelo próprio artista, pode-se afirmar que a peça em bronze é fundida a partir de um original no ateliê do artista – ao qual o prefeito viu e se interessou como monumento na cidade. Com isto, podemos considerar que a peça em gesso tenha sido feita a partir de um dos originais em madeira, para ser a base para a forma e fundição em gesso, como é na prática dos artistas que fazem fundição. Inclusive, não temos informações da empresa que fez a fundição para Crepaz, mas provavelmente foi a mesma de outros monumentos, como o ao imigrante em Domingos Martins (ES). De qualquer modo, a própria encomenda revela que a obra já existia no ateliê do artista. Era de domínio público o mecenato atribuído ao então prefeito de Vitória, Chrisógono Teixeira da Cruz, o que explicaria a encomenda da obra e sua posterior inauguração.

Diferente de outras obras sob encomenda que o artista executou, esse foi produzida por um fascínio que aquela mulher parecia exercer sobre o escultor: cada tarde chegando de seu trabalho, passando por Crepaz que não parece ter ficando inerte àquela mulher: a força de seus traços, a rotina e dedicação dela para conseguir alimento para seu filho, dentre outras coisas relacionadas com o acaso da vida que esvaia do corpo daquela mulher. O título dado para a versão no Museu Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro sugere isto: “*Anoitecer*”. Esse título é muito sugestivo


do modo como os escultores de gramática tradicional nomeavam seus trabalhos em vulto pleno, com alusões à idade relacionada a metais ou períodos do dia: aurora, alvorecer, anoitecer, idade de ouro... nesses casos o objeto final refletia uma criança, um jovem, ou um idoso. Metáforas da vida efetivadas em um título. Dominga estava na fase mais final de sua vida quando Crepaz a conheceu... a noite caía sobre seu corpo e o peso de suas atividades dobravam-lhe os ombros, mas não tiravam a força expressiva do seu rosto, marcado pela dor e pelo trabalho, pela resistência.

As informações sobre sua inauguração apontam para o período entre 1971 /1972 e 1973, de certo mesmo, apenas sua autoria. No caso específico do monumento “Dona Dominga”, este “reside” no Centro da capital do Espírito Santo, sem, no entanto, usufruir do respeito e reconhecimento inerente a sua importância na Cidade. Parece carecer do que Kevin Linch chama de pertencimento e, embora gere uma imagem mental forte no imaginário social, ao mesmo tempo ela reflete as contradições desse social. É comum na escultura pública a auto-homenagem das estruturas de poder, como estratégia de coerção psicológica e de imprimir uma ideia de pertencimento demarcado por sinalizadores (monumentos) que perpetuem uma imagem vitoriosa e imponente, imagem de heróis. Não obstante, “Dominga”, por motivos óbvios (mulher, negra e da periferia) ultrapassou os limites desse narcisismo histórico-político, tão característico ao *status quo*, sendo imortalizada na presente obra. Mas, ao fazer isto, Chrisógono cria uma fratura no imaginário social e político capixaba: como colecionador de arte, viu o valor estético da obra e também a oportunidade, uma maneira de ter uma obra de arte, em sua gestão como governante municipal, que tinha a força da escultura de Crepaz. Mas, o objeto, premiado em concurso no Museu Nacional de Belas Artes, traz consigo um pouco das mazelas da capital em franco desenvolvimento nos anos de 1970, antecipando o debate social sobre as relações de gênero e as relações étnico-raciais na arte pública e na sociedade de modo geral. Carlo Crepaz, associado a Chrisógono, traz a marca autóctone da periferia urbana da capital, força que está presente na construção desse monumento, o que nos remete a importante aspecto desse trabalho: a relação pessoal entre criador e criatura, agora compartilhada e integrante da paisagem e do ecossistema urbano. Isso fica bem claro

ao observarmos os detalhes da escultura. Finalmente, faz-se necessário, de forma atemporal “localizarmos” espelhamentos de Dominga na sociedade contemporânea, não apenas como obra, mas seu papel como mulher.

O Monumento e a Mulher Dominga


...Comecei sentir a boca amarga. Pensei: já não basta as amarguras da vida? Parece que quando eu nasci o destino marcou-me para passar fome. Catei um saco de papel. Quando eu penetrei na rua Paulino Guimarães, uma senhora me deu uns jornais. Eram limpos, eu deixei e fui para o depósito. Ia catando tudo que encontrava. Ferro, lata, carvão, tudo serve para o favelado (JESUS, 1992, p.44).

Forjada na dureza do trabalho pesado, sob o sol escaldante da capital, a trajetória dessa mulher atinge níveis verdadeiramente heroicos. Desprovida de oportunidades, assoberbada de responsabilidades, ela ainda encontrava tempo para a religião. Nem o cansaço, tampouco a vida dura, afastou essa senhora de sua crença, sua força era sobre humana. Ao investigar os monumentos públicos no município de Vitória, constatamos a pouca presença de mulheres, especificamente em se tratando de mulher negra, Dona Dominga  **FIGURA 4, 5** é solitária, como solitária parece ter sido a sua existência.

Enquanto passamos dia após dia, mês após mês, anos a fio, praticamente ignorando a figura de Dona Dominga, apesar de por ela passar, muitas perguntas sem respostas nos acoissam: Quem foi essa mulher? De que maneira conseguiu sobreviver a uma rotina tão dura de trabalho? (a despeito do romantismo ficcional a ela atribuído) finalmente, de que forma o resgate desse monumento histórico poderá trazer à luz, as tantas Domingas contemporâneas a caminhar pelas ruas da capital, invisíveis e ignoradas?

Quando estou na cidade tenho a impressão que estou na sala de visita com seus lustres de cristais, seus tapetes de veludos, almofadas de sitim. E quando estou na



 **FIGURA 4, 5.** A esquerda a escultura de Dona Domingas retratada pela lateral, a direita sua fisionomia facial. Monumento localizado no Centro de Vitória, Avenida Jerônimo Monteiro, ao lado da escadaria Bárbara Lindenberg. (Fonte: Acervo pessoal dos autores)

favela tenho a impressão que sou um objeto fora de uso, digno de estar num quarto de despejo (JESUS, 1992, p. 37).

Como acontece em relação a boa parte dos ícones históricos populares, Dona Dominga morreu sem saber da grandeza de sua trajetória, para ela, era muito mais simples, tratava-se da sobrevivência, sua “missão” traduzia-se em não morrer de fome. Sua “militância” se refletia na maneira ativa e digna que sempre se relacionou com seu ofício e o seu tempo. Não era panfletária, não defendia causas, pelo menos, não de forma consciente.

Dona Dominga é uma representante legítima de uma população pobre, trabalhadora e cumpridora de seus deveres, sem que com isso, necessariamente estivesse a serviço de qualquer bandeira histórica. Essa figura, chamada de “Pietá do Lixo”, é uma sobrevivente, e como tal, viveu um dia após o outro.


O ano era 1970,

Escancarada, a ditadura firmou-se. A tortura foi o seu instrumento de coerção e o extermínio, o último recurso da repressão política que o AI-5 libertou das amarras da legalidade. A ditadura envergonhada foi substituída por um regime a um só tempo anárquico nos quartéis e violento nas prisões. Foram os anos de chumbo (GASPARI, 2002 p. 12).

E foi nesse cenário improvável, que uma mulher negra, pobre e representante de tudo o que o modelo de governo dominante não gostaria de externar, ascendeu ao patamar de musa de um artista. As condições desiguais e sub-humanas em que boa parte da população mais necessitada enfrentava, estavam ali personificadas pela imagem dessa senhora: Dominga era a antítese da propaganda militar, era o Brasil real. O cotidiano sofrido das ruas; as imperfeições do corpo forjado a ferro quente das dificuldades cotidianas; alma maculada pelo sofrimento; corpo curvado pelo

peso da existência – e da persistência. Um projeto pessoal do artista a imortalizou em sua obra, em sua busca.

Após o primeiro contato do senhor Chrisógono, homem colecionador de arte, com a escultura de Dona Dominga, ocorrido no ateliê do artista Carlo Crepaz, começou a nascer o que viria ser o grande marco da história dessa mulher, ainda que morta, reviveria, seria vista, notada, existiria, resistiria enquanto obra e enquanto mito. Segundo informações da Prefeitura Municipal de Vitória, com a intenção inicial de homenagear o trabalhador negro, Chrisógono Teixeira da Cruz, o então prefeito da cidade de Vitória, decidiu, adquirir e fixar a estátua de Dona Dominga no coração da Cidade, ao lado da escadaria Bárbara Lindenberg, que dá acesso ao Palácio do Governo. Lugar tantas vezes ocupado pela trabalhadora Dominga, na sua árdua tarefa de coletar papel pelas ruas da cidade, maneira pela qual mantinha sua subsistência.

Não se pode afirmar ao certo, se o objetivo de fixar ali  **FIGURA 6**, no local mais movimentado da cidade, era reviver de alguma forma, o próprio percurso de Dona Dominga, mas, ao que parece, assim como a pessoa, o monumento também passa despercebido, silenciado pelas estruturas de poder que o envolvem. Um monumento público, para além de sua concepção estética e imagética, precisa, de alguma forma, sinalizar a história de sua época, a realidade em que ocorreu, uma espécie de memória transportada para além do tempo.


Domingas, a catadora de papel, muito mais que uma homenagem ao trabalhador negro, nos remete a uma reflexão profunda sobre a maneira através da qual, um século antes, era tratada a população pobre, negra e desvalida, especificamente em Vitória, assim como sua “atividade”, muitas vezes romantizada ao longo do tempo, nada mais era do que a face mais cruel de um período, um Brasil ainda com pensamento colonial, escravocrata e desigual. O poder, refletido acima da escadaria, era um retrato disto.



 **FIGURA 6.** Escultura da Dona Dominga ao pé da escadaria do Palácio Anchieta. Fonte: Acervo dos autores

Nas escadarias do poder...

O estado de conservação ou melhor, de abandono em que se encontra o monumento a Dominga, sinaliza de forma urgente, em direção a um amplo movimento de resgate, não só dessa obra, mas do enorme arcabouço estatuário do Estado do Espírito Santo. As inúmeras imagens tomadas da obra são, notadamente, reservatórios de memórias e arautos do seu tempo, na medida em que fixam estados de sua permanência naquele local, ao mesmo tempo que também demarcam o seu abandono. A estrutura e a composição física da obra se degrada sem a devida recomposição; esse reservatório se fragiliza e junto com ele, a própria história da capital capixaba e de seu povo.


O monumento a Dominga segue sozinho, apesar do que a rodeia  **FIGURA 7**. Apesar de bem localizado e, aparentemente intacto, carece de inúmeros cuidados sob pena de se perder ao longo do tempo, não apenas pelo desgaste do material, mas sobretudo pelo desgaste de sua imagem mental, de seu pertencimento ao ecossistema urbano da cidade de Vitória.

A característica do trabalho de Crepaz, reside na construção da personagem, privilegiando de forma contínua, os detalhes de seu rosto, assim como sua expressão facial. Não obstante a qualidade da obra, esses detalhes, fundamentais na construção da mulher Dominga, correm sério risco de deterioração em função do tempo e exposição a luz solar, a corrosão pelo fenômeno da maresia, sem nenhum tipo de acompanhamento especializado no que diz respeito a sua integridade. Cabe ao poder público, enquanto guardião dessas obras, a função do zelo e da constante manutenção de sua originalidade, sob pena de se perder parte importante da história contada através dos monumentos.

Considerações finais

A pretensão desse ensaio é tão simples quanto a história de vida de Dona Dominga e, nem por isso menos profunda: transportar no espaço-tempo, através de uma obra metálica, e inanimada, um pouco de vida, um pouco de Dominga, a catadora de



 **FIGURA 7.** Dona Domingas, vista tomada em uma noite qualquer. Fonte: Acervo pessoal dos autores

papel. Um pouco da rugosidade do espaço geográfico que esconde as camadas de tempo que a constitui. Considerando a função dos monumentos públicos para além do arcabouço formal e meramente acadêmico, essa investigação, de alguma forma, dialoga com o tempo, buscando suprimir a distância físico-temporal que a ciência impossibilita; tenta reencontrar simbolicamente essa mulher para sentar e conversar com essa senhora.

Ouvir de Dominga sobre suas próprias percepções a respeito do mundo em que viveu, apesar de aparentemente quixotesco, se revela surpreendentemente possível, através de seu monumento. Cada traço desenhado pelo artista estampado na escultura, revela um pouco da verdadeira Dominga e de sua trajetória nesse lugar, assim como do Crepaz socialmente engajado com a dor humana dos que sofrem horrores da guerra, mutilados pela ganância dos que detém o poder. Dominga não é a escultura idealizada de Crepaz, tão visível em seu Araribioia (1955), mas repleta da dor humana materializada em uma escultura.

Essa “conversa”, a princípio, com o artista, se apresenta a todos nós, num profundo e reflexivo colóquio, sobre quem foi, quem é e o que nos traz de contemporâneo a personalidade Dominga. A invisibilidade da mulher nos monumentos públicos, em especial a negra, é um grande desafio a ser destrinchado e vencido. Nesse contexto, a mulher Dominga nos convida à reflexão.

Referências

- AUGE, Marc. *Não-lugares*: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas, SP: Papirus, 1994.
- GASPARI, Hélio. *A ditadura escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo* – Diário de uma favelada. São Paulo: Editora Ática, 1992.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens Urbanas*. São Paulo: Editora Senac, 1996.
- RIEGL, Alois. *O culto moderno dos monumentos: a sua essência e a sua origem* / Alois Riegl ; tradução Werner Rothschild Davidsohn, Anat Falbel.- r. ed.- São Paulo: Perspectiva, 2014.

SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção*. 4. ed. 2. reimpressão. – São Paulo: Edusp, 2006.

ZIZZI, Estevão. *Pietá do Lixo – dona Domingas*. Vitória: Ed. do Autor, 2021.

Herança + O Fabuloso Inventário das Obras do Meu Avô: a cidade como legado da arte de construir

Heritage + The Fabulous Inventory of My Grandfather's Works: the city as a legacy of the art of building

Gabriela Leandro Pereira¹

Mariana Leandro Pereira²

A partir da instalação “Herança + O Fabuloso Inventário das Obras do Meu Avô”, montada na 13ª Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo (2022), o artigo busca trazer uma provocação sobre a invisibilidade dos trabalhadores da construção civil no debate, na historiografia, na memória e na curadoria de arquitetura e urbanismo. Partindo da imbricada relação entre vida, trabalho e a arte de construir, as autoras-netas, mobilizamos pesquisa, documentos familiares e institucionais para dar forma a instalação.

Palavras-chave: inventário; cidade; construtores; bienal; arquitetura.

Since the installation “Herança + O Fabuloso Inventário das Obras do Meu Avô”, mounted at the 13th International Architecture Biennial of São Paulo (2022), this article seeks to offer a provocation about the invisibility of construction workers in the debate, in the historiography, in memory and in the curatorship of architecture and urbanism. Starting from the intertwined relationship between life, work and the art of building, the granddaughter-authors mobilized research, family archives and institutional documents to shape the installation.

Keywords: inventory; city; builders; biennial; architecture.

¹ Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal da Bahia

² Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Escola da Cidade- São Paulo

Introdução

Entre maio e julho de 2022, a instalação “Herança + O Fabuloso Inventário das Obras do Meu Avô” ocupou, junto com outras tantas, o salão do SESC Paulista na 13ª Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo, trazendo como provocação o tema da invisibilidade dos construtores no debate, na historiografia, na memória e na curadoria de arquitetura e urbanismo.

Tendo como tema “Travessias”, a 13ª Bienal apresentou como proposta curatorial o aceno para ideias como conexão, transposição, ligação e caminhos, entremeados pelas estruturas físicas e materiais que organizam a cidade, como pontes, escadas, estradas, rampas, etc. Para além de articulação metafórica, a proposta se baseou em percursos temáticos nos quais migrações forçadas, diáspora africana, fugitividades e êxodo rural são presentificados na cidade, constituída por assimetrias e desigualdades, que se conformam no tempo e no espaço em meio aos conflitos sócio-econômicos, culturais, raciais, etc. Conforme o texto do coletivo curatorial: “Travessia é, portanto, um movimento que implica corpos e territórios e, se realizada coletivamente, o compartilhamento de experiências, de memórias e de identidade”³.

Partindo da imbricada relação entre vida, trabalho e a arte de fazer cidade, nós, autoras e netas de trabalhadores da construção civil, mobilizamos documentos, fotografias, áudios, recibos, plantas e projetos que deram forma e corpo à instalação, borrando os limites entre a história íntima, familiar, privada e a história social, coletiva e pública. A proposta se realiza também como homenagem aos nossos avôs, João Carlos Pereira (àquela altura, ainda vivo) e Gumercindo Ruge da Silva (*in memoriam*), marmorista e cavouqueiro respectivamente. João Carlos trabalhou como marmorista autodidata por mais de 50 anos, executando obras anônimas e também algumas que vieram a ser tombadas pelo Conselho Estadual de Cultura. O trabalho de cavouqueiro, de Gumercindo, envolvia o corte de pedras nos morros da capital,

.....
³ Texto de apresentação da equipe curatorial, disponibilizado no site da 13ª Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo. <https://bienaldecorquitetura.org.br/sobre/>. Acessado em 09 de outubro de 2022.

a execução de obras de infraestrutura, como escadarias e contenções. A instalação no entanto não se pretende como gesto apenas biográfico de uma família específica, mas tem como intenção colocar a invisibilização dos construtores como mote e com isso abrir caminhos para identificação e reconhecimento por parte, sobretudo, de outras famílias racializadas, afro-indígenas, como à nossa.

Defendemos que os trabalhadores da construção civil, através do desempenho de seus ofícios, deixam marcas permanentes nas cidades, inscrevendo suas presenças apesar do apagamento de seus nomes, biografias e autorias, que não constam nos livros, placas, registros e documentos que salvaguardam as memórias das obras e arquiteturas.

Deste modo, “Herança + O fabuloso inventário das obras do meu avô” é um convite, um chamamento para a construção de uma história coletiva, ao mesmo tempo em que enfrenta o desafio de fazê-la sem recair nos já viciados procedimentos de reconhecimentos e valoração de sujeitos e seus feitos.

Contexto: A arquitetura e o urbanismo brasileiro e sua produção de apagamentos

A anonimização dos construtores na historiografia da arquitetura e seus patrimônios foi uma das principais questões orientadoras do processo investigativo, reflexivo e criativo que envolveu a instalação. Isso envolveu trazer à tona o fato da episteme ocidental moderna ser profundamente racializada, embora o campo da arquitetura e do urbanismo, raramente se preste a se pensar nestes termos. Como afirmam Irene Cheng, Mabel Wilson e Charles Davis II, no livro *Race and Modern Architecture* (2020), para entender a imbricação da raça na história da arquitetura não devemos apenas incorporar práticas de construção anteriormente excluídas, mas também devemos olhar para o coração do cânone, desconstruindo o que parece universal, moderno e transparente. Acrescentamos que considerando as relações de trabalho e o modo como se organiza a indústria da construção civil brasileira, encontraremos a mesma estrutura hierarquicamente racializada definindo como são ocupados os

postos de trabalhos, dos mais subalternizados (e anonimizados) aos mais valorizados (e nomeados).

O exercício que nos dispomos a fazer para a instalação envolveu circunscrever o debate teórico e historiográfico, submetê-lo às memórias e investigações nos acervos familiares e institucionais, para então definirmos formalmente o conteúdo, suporte e linguagem que seriam empregados na instalação.

O debate da racialidade ganhou centralidade, uma vez que nossos avôs, como a grande parte dos trabalhadores da construção civil, eram de famílias afro-indígenas. João Carlos, nascido em Santa Leopoldina, em 1921, região Serrana do Espírito Santo, era filho dos trabalhadores rurais Florisbella Duarte dos Santos, uma mulher de origem indígena, e Manuel Pereira Barcellos, neto de um angolano. Gumercendo, mais conhecido como Dedé, nasceu em 1927, em Penha do Capim, Minas Gerais, em uma família de origem afro-indígena também de trabalhadores rurais, que vivia sob uma condição de trabalho análoga à escravidão. Ambos se deslocaram com suas famílias para Vitória, capital do Espírito Santo, buscando melhores condições de vida e encontraram trabalho na construção civil.

O período pós-abolição e também o século XX apresentam como desafio para homens e mulheres cujas histórias familiares foram marcadas pelas interdições do sistema escravista, a tarefa de criar vidas emancipadas em cidades estruturadas pelas desigualdades no acesso e negação de direitos. Para essas pessoas, a inserção no mundo do trabalho livre estava sujeito a condições e relações precárias, alternando entre profissionalismo e autodidatismo, que viabilizou o sustento e a aquisição de bens. Artífices, oficiais, mestres marmoristas, serralheiros, ferreiros, carpinteiros, mecânicos, dentre outros, cujos saberes adquiridos pela prática sistêmica construíram um lugar de existência possível no setor da construção civil e garantiram, ao menos parcialmente, um tipo de cidadania possível aos então chamados “homens de cor”. Esse “outro” racializado da arquitetura, pertencente às classes menos abastadas, sem diploma mas portador de sua força de trabalho,

está em oposição ao outro “branco”, pertencente às elites, possuidor de títulos, de capital e de terras. Ao identificá-los assim, tentamos não incorrer no lugar comum dos estudos sobre arquitetura, de não constituir leitura sobre a racialidade branca, entendida aqui como branquitude (BENTO, 2022).

A cadeia produtiva da construção civil traz consigo o rastro das violências históricas e estruturais inscritas e incorporadas no cerne da cultura escravista e capitalista. Os canteiros de obra reproduzem hierarquias, ao mesmo tempo em que não se encerram nelas. Trazer à tona histórias e trajetórias familiares e profissionais de trabalhadores e trabalhadoras da construção civil, é um caminho para re-humanizar, reposicionar e complexificar as nuances da vida multifacetada de sujeitos subalternizados que cotidianamente articulam labor, criação, inventividade, práticas insubmissas e projetos de emancipação.

Entre as obras nas quais o marmorista autodidata João Carlos trabalhou, em Vitória, podemos destacar a Concha Acústica do Parque Moscoso, inaugurada em 1953 no governo de Jones dos Santos Neves, com autoria do arquiteto Francisco Bolonha e tombada pela Secretaria de Cultura do Estado do Espírito Santo. No livro *Modern Architecture in Brazil*, de Henrique Mindlin (1956), também encontramos a concha como um dos destaques dos exemplares da arquitetura modernista da época no Brasil. Em entrevista com o marmorista nosso avô, em 2018, ele conta como solucionou o problema do encaixe das peças de granito que fazem o arremate do contorno da calota de concreto armado, resolvendo ao seu método um problema que o engenheiro não estava conseguindo. Em nenhum dos lugares nos quais a Concha aparece destacada, seja nos documentos institucionais voltados para a preservação do patrimônio, seja no livro voltado para a historiografia da arquitetura modernista, há qualquer menção à ampla e complexa cadeia produtiva que envolve a realização de obras arquitetônicas, na qual, para além do arquiteto e do governador, dezenas, ou mesmo centenas de trabalhadores estão inseridos anonimamente. Os trabalhadores ocultados expõem uma multidão omitida e subjugada no quadro dos responsáveis pela materialização e concretude de ideias abstratas, como se não houvesse

implícito nisso, um pacto entre brancos. Cida Bento (2022) chama de pacto narcísico a negação e o evitamento do problema com vistas a manutenção de privilégios raciais. Ao ignorar e se des-responsabilizar da realização de uma leitura crítica que inclua as violências estruturais, coloniais e as desigualdade raciais como elementos próprios do seu campo, os estudos, teorias, discursos, narrativas, exposições e projetos curatoriais de arquitetura e urbanismo se realizam de forma insuficientes e precárias. Além do mais, assegurem a manutenção de privilégios, exclusivismos, distinções e reconhecimentos autorais.

O livro “Cadernos de Retorno”, de Edimilson de Almeida Pereira (2017), é também uma inspiração neste processo. Pereira fala dos que entraram pelas portas dos fundos da cidade e dos aprendizados com os que fendem a pedra e que o ensinaram o avesso. O pensamento sobre o avesso nos move nesse exercício, tanto enquanto imagem que opera o pensamento, quanto em termos menos metafóricos. Experimentar modos de des-pensar, ou desaprender a arquitetura no Brasil é o que motiva “Herança + O fabuloso inventário das obras do meu avô”.

Outros modos de inventariar: fabular caminhos de uma metodologia investigativa e criativa

A anonimização da cadeia produtiva da construção civil, bem como a invisibilização da mesma na história oficial da arquitetura, se consuma na inviabilização de localizar nos registros oficiais nomes, imagens, registros e feitos, dos construtores da cidade.

Dessa forma, nos pareceu urgente a insurgência de assumir a agência dessa homenagem, tendo a recusa em responder aos requisitos que as instâncias oficiais de reconhecimento exigem para conferi-lo como um marcador, entendendo que a própria vida dos construtores atestam a reivindicação da legitimidade do seu papel na criação da história material das cidades. Dessa forma, fez-se necessário pensar quais requisitos seriam esses, que pudessem conferir legitimidade a esse pleito, mas que não funcionassem como mecanismo de interdição da própria homenagem.

Pensar na Bienal de Arquitetura de São Paulo, como ponto de partida de uma homenagem construída pelas herdeiras desses construtores, trouxe a importância de nesse espaço oficial, que é a Bienal de Arquitetura, realizar uma ação que dialoga com essa dimensão da oficialidade que ao mesmo tempo é inventada, deslocando também esse lugar de que o único agente do reconhecimento são as instituições oficiais, e ao mesmo tempo, reivindica a agência de construir esse conhecimento.

Não responder aos requisitos que as instâncias oficiais exigem para reconhecimento, implica em costurar outros requisitos que conferiam legitimidade ao pleito criado, que ao mesmo tempo não interditassem a própria homenagem. Quais informações mobilizar, onde buscá-las, e o que comporia a informações do inventário a ser criado, compuseram a metodologia proposta, como reforço da manutenção da recusa de reproduzir os critérios nos termos que já existem oficialmente.

A fabulação crítica, trazida por Saidiya Hartman, as possibilidades de criação a partir do arquivo de Aline Motta, a relação entre arquivo e os deslocamentos das famílias negras de Theaster Gates e a arquitetura como prática cultural em bell hooks foram referências que nortearam a escolha dos elementos que pudessem compor esse inventário, onde e quais informações seriam mobilizadas, e tantas outras decisões tomadas ao longo do processo que ainda seguem em movimento.

As conversas

O privilégio de poder conversar com nosso avô João Carlos Pereira diretamente, ouvi-lo construir a sua própria narrativa, nos seus próprios termos, com os elementos que escolheu apresentar, assim como as conversas com nosso tio Sergio Leandro da Silva, filho do nosso avô Gumercindo Ruge da Silva, falando de suas lembranças da experiência vivida com o pai, além do trabalho e de sua trajetória, nos fez essas conversas como guianças da nossa pesquisa-homenagem, e a partir delas também foi construída a postura ética diante das falas.

Não nos interessaria nessa proposta de construir a homenagem, contestar, auferir, ou buscar evidências do que estava sendo falado. A postura ética construída foi de acolher essas narrativas, e não colocá-las em cheque. O desafio diante dessa adoção, está na nossa não-neutralidade neste processo, pois temos nossas próprias experiências com nossos avôs, assim como outros familiares também as tiveram. Mas a postura que para nós fez mais sentido diante desse trabalho foi a de respeitar as narrativas contadas, em sua integralidade, e a partir das informações trazidas por elas, buscar documentos de outras naturezas que pudessem compor o inventário.

Álbum de família da avó paterna

As conversas com nosso avô, João Carlos, foram muito atravessadas pelo auxílio de nosso pai, Carlos Alberto, que mediou todo esse processo e então trouxe para a conversa o álbum de família da nossa avó, Fares Silva, composto por um conjunto de fotografias da década de 40 e 50.

Diante da excepcionalidade que é encontrar tal álbum, entramos em diálogo com a geógrafa Katherine McKittrick⁴, que aciona a estética da miscelânea negra ao analisar o livro *Under the Knife*, da poetisa e artista visual Krista Franklin. Dentre as práticas metodológicas envolvidas em seu trabalho, está também a acumulação textual. Vários gêneros, estilos e texturas criativas (fotografias, colagens, citações, histórias de família, letras de músicas, manuscritos, etc.) são mobilizadas para construção de um posicionamento crítico e estético diante dos sistemas sociais que objetificam mulheres e comunidades negras enquanto esperam receber delas uma leitura clara e “autorizada” da negritude e da feminilidade negra. Devolver esse olhar, reescrever, reimaginar, reordenar o conhecimento, recuperar a subjetividade e afirmar a agência humana de figuras que foram documentadas e censuradas pelo estado-nação, são gestos que as pistas visuais e textuais lançadas pela estética da miscelânea negra oferecem. Quando pessoas negras contam suas histórias sem

4 McKittrick, K. (2022), Dear April: The Aesthetics of Black Miscellanea. Antipode, 54: 3-18. <https://doi.org/10.1111/anti.12773>

participar da economia narrativa que funciona para objetificá-las, emerge uma gramática de possibilidades que será mais familiar para alguns e opaca para outros.

A interlocução com nosso pai e sua esposa, a partir da tentativa de identificação das pessoas que estão nos álbuns trouxeram uma outra camada de informações, trazendo uma outra narrativa, que não necessariamente responde à narrativa do avô João, assim como o álbum, construído pela nossa avó de forma independente.

No caso do nosso avô Gumercindo, não possuíamos esse conjunto de fotografias. Mas durante o processo, compreendemos também que por sermos netas, temos registros de experiências compartilhadas com ambos em nossos álbuns pessoais, que também poderiam compor a materialidade dessas trajetórias.

Documentos de arquivo e oficialidades

A professora Saidiya Hartman, quando propõe a fabulação crítica como metodologia para leitura de arquivo, explicita em seu livro que as mulheres negras do início do século 20 nos Estados Unidos, apesar de estarem construindo suas experiências de forma intensa, autônoma e livres, só aparecem nos arquivos sob o signo da violência. Diante disso, Hartman reconstrói a vida dessas mulheres e experiências na cidade, em detrimento desses arquivos. Quando voltamos para a grande narrativa da vida das pessoas negras no Brasil nesse período que estamos acessando por conta das histórias dos nossos avôs, encontramos um conjunto de informações nos documentos oficiais que encerram esse sujeito sobre o signo da interdição e da violência. Ou então nos deparamos com suas presenças precariamente registradas nos documentos oficiais, mesmo que tenhamos informações precisas de suas trajetórias.

Assim ocorre quando buscamos Florisbela Duarte (mãe do nosso avô João Carlos) e seu filho, que morreu ainda criança, no registro de óbito do cemitério de Santo Antônio, que é um grande cemitério da cidade de Vitória. Apesar de termos precisamente o nome completo da Florisbela, a data e local de seu nascimento,

essas informações não nos ajudaram. Ao encontrarmos o documento de óbito, este inscreveu a Florisbela em seu registro, como Florisbela de tal. E o mesmo ocorreu com seu filho, que foi registrado como João de tal.


Então, mesmo que tenhamos informações precisas de pessoas não-brancas, os documentos não irão cuidar de registrá-las como tal. O endereço constará em branco, assim como sua *causa mortis*, data de nascimento, e demais informações. Porém, convém aqui ressaltar que a única pessoa devidamente inscrita e registrada no mencionado registro de óbito é o médico. E assim acontece com todas as pessoas racializadas, negras, indígenas, pobres, mulheres não-casadas. Esse é o tratamento da oficialidade para com essas pessoas.

Quando voltamos para o que temos em mãos, que não foi produzido pela oficialidade e sim pelas próprias famílias, encontramos nelas toda pulsão de vida que a Saidiya nos convida a imaginar. Assim, estabelecemos a partir daí que esse fabuloso inventário iria se construir a partir da fabulação, que não é uma invenção e sim o reposicionamento crítico das informações sobre a vida dos personagens que a gente tem intenção e deseja trazer à tona. Dessa forma, informadas por esta proposta, procedemos com nosso modo de ler essas fotografias familiares que temos em mãos, em detrimentos da violência dos arquivos. Porém, sem nos furtarmos em pesquisarmos nos arquivos oficiais, mas sim estabelecendo a forma que estes serão trabalhados.


Seguimos pesquisando no Instituto Jones, na busca de registros de obras, informações e documentos, e outras instituições, e informações que também compõem esse inventário. As obras oficiais, buscamos nos documentos oficiais, as informações e registros das mesmas, assim como ocorreu com o documento de resolução do já citado tombamento da Concha Acústica como patrimônio cultural pelo Conselho Estadual de Cultura (CEC) da Secretaria da Cultura do Espírito Santo. E que também aparece no livro do Henrique Mindlin sobre Arquitetura Moderna Brasileira

Plantas, alvarás, e recibos de obras


bell hooks⁵ em seu livro “Art on my mind: visual politics” provoca o questionamento da arquitetura apenas como uma prática profissional, entendendo a arquitetura como uma prática cultural. Então defendemos nessa proposta essa arquitetura com como prática cultural, pois no cotidiano, a forma que constroem, a construção da própria casa, a participação na obra das casas dos vizinhos, a construção de uma escadaria de um muro de arrimo, a verticalização a partir da sobreposição de lages, mas também de obras como a concha acústicas, prédios, cinemas, cemitérios, tudo isso é arquitetura. Dessa forma, a nossa escolha sobre que obras são essas que comporiam esse conjunto de trabalhos que os construtores da cidade desenvolveram, não seria diferente. Foi na busca por documentos no armário da casa da nossa tia, que encontramos o projeto da casa, o alvará de reforma e vários dezenas de recibos de reformas e ampliações da casa da nossa tia-avó materna, em nome do pedreiro Alverino, que vinha a ser irmão do nosso avô Gumercindo, que era cavouqueiro.

Dessa forma, expandimos nossa pesquisa entendendo que o trabalho na construção civil era um trabalho comum às famílias que moravam nos morros. Quando ampliamos a pesquisa para essa rua da nossa tia-avó, encontramos o trabalho desses construtores em outras obras da rua nesta região, compreendendo que esses bairros têm uma dinâmica de produção autônoma em relação às produções oficiais. E voltando pra Saidiya, conseguimos visualizar a conexão dessas histórias e pessoas nessas narrativas.  **FIGURA 1**


Conclusão: A instalação como chamamento


A instalação, que tem no afeto e na justiça com os anonimizados seu princípio orientador, é composta por um livro-objeto, apoiado em um aparador formado por cavaletes e placas de pinus, uma caixa de som (acoplada no fundo das placas), uma luminária, um porta retrato e sete adesivos vinílicos, sendo um preenchido com texto e os outros seis em branco  **FIGURA 2**. Os objetos foram dispostos de modo que



 **FIGURA 1.** Chamamento: a cidade é sua herança. Oficina de ativação da obra “Herança + O fabuloso inventário do meu avô” no SESC Paulista, em 28 de maio de 2022. (Fonte: XIII BIA)

5 HOOKS, b. (1995) Art on my mind: visual politics. New York: New Press.

remettessem ambigualmente à materialidade do mobiliário provisório do canteiro de obras e a intimidade do espaço doméstico familiar onde se guardam os álbuns de família. O espaço da instalação é limitado por um painel azul-oceano, sobre o qual estão aplicados as placas adesivas vinílicas, cuja estética mimetiza as placas de ferro fundido e letras de cobre, mas que ao serem forjadas em material de baixo custo, fácil aplicação e reproduzível em grande quantidade, pretende anunciar que estamos tomando as rédeas, redigindo nossos próprios textos e elencando nossos homenageados  **FIGURA 3**.

No álbum  **FIGURA 4, 5**, réplicas de fotografias da família, plantas, projetos, recibos, imagens de arquivo e documentos institucionais compõem uma narrativa visual e textual, costurada por palavras e frases que remontam a fragmentos de episódios das vidas dos construtores João Carlos, Gumercindo e seus familiares. Diferente dos inventários tradicionais, o álbum, ao funcionar como suporte, reposiciona a natureza da informação que se endereça à ele. Interessa menos as comprovações ou precisões institucionais, e mais a vida que foi possível construir com o labor na construção civil. Ao optar por trabalhar com as réplicas dos documentos originais, libertamos também o álbum do lugar de arquivo. Ainda que exista a natureza memorial e documental esteja presente nesse objeto, é desejo que não se torne refém de uma ideia de veracidade. As memórias da transformação da vida urbana e do labor emarnam-se entre pistas e fabulações nesta instalação cuja narrativa confunde-se com o ritmo do crescimento da cidade. Aos construtores, nossos avôs e de tantos outros, acenamos com a instalação que a cidade é seu legado e nossa herança.


Referências

BENTO, Cida. *O pacto da branquitude*. – 1ª ed, São Paulo: Companhia das Letras, 2022.


CHENG, Irene; DAVIS II, Charles L.; WILSON, Mabel O. *Race and Modern Architecture: A Critical History from the Enlightenment to the Present*. – University of Pittsburgh Press: Pittsburgh, 2020.

GATES, Theaster. et. al. The “Art” Of Black Visual Archives – Who Has Them? Where Are They?. *The HistoryMakers*. <<https://www.youtube.com/watch?v=QLUxYIdbf6M>> . Acessado



 **FIGURA 2, 3**. Instalação montada na 13ª Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo, SESC Paulista. (Fonte: XIII BIA). Adesivo vinílico com texto em homenagem aos construtores da cidade (Fonte: Acervo da Artista).



 **FIGURA 4, 5**. Álbum que integra a instalação “Herança + O fabuloso inventário do meu avô”. (Fonte: Acervo das Artistas)

em 09 de outubro de 2022.

HARTMAN, Saidiya. Vidas Rebeldes, Belos Experimentos. *Histórias Íntimas de Meninas Negras Desordeiras, Mulheres Encrenqueiras e Queers Radicais*. – 1.ed. – São Paulo: Editora Fósforo, 2022.

HOOKS, b. (1995) Art on my mind: visual politics. New York: New Press.

MCKITTRICK, Katherine. Dear April: The Aesthetics of Black Miscellanea. *Antipode*, 54: 3-18.2022. <<https://doi.org/10.1111/anti.12773>>. Acessado em 09 de outubro de 2022.

MOTTA, Aline. *Filha Natural*. Vídeo, 15:52min. <<http://alinemotta.com/Filha-Natural-Natural-Daughter>>. Acessado em 09 de outubro de 2022.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Caderno de retorno*. – 2. ed. – Salvador: Ogum's Toques Negros, 2017.

Resgate à Memória. Os Monumentos e a cidade.

Memory rescue. The monuments and the city.

Gustavo Henrique Luz de Abreu¹

Samuel José Gilbert de Jesus²

Neste artigo, pretende-se discutir a relevância dos bustos e estátuas comemorativas presentes nas cidades, com o intuito de homenagear indivíduos que tiveram uma singular importância em determinado período da história, para aquela sociedade. A localização destes bustos atesta de um especial significado ao contrapor a história da cidade e do homenageado. Tal é o caso tratado nesse texto, acerca da polêmica envolvida tanto na escolha do local, quanto na representatividade que a estátua do fundador de Goiânia, o político Pedro Ludovico Teixeira, trouxe à tona.

Palavras-chave: Monumento; Cidade; Pedro Ludovico Teixeira; Bustos; Goiânia.

In this article, we intend to discuss the relevance of commemorative busts and statues present in cities, in order to honor individuals who had a singular importance in a certain period of history, for that society. The location of these busts attests to a special significance in contrasting the history of the city and the person being honored. Such is the case dealt with in this text, about the controversy involved both in the choice of location and in the representation that the statue of the founder of Goiânia, the politician Pedro Ludovico Teixeira, brought to light.

Keywords: Monument; City; Pedro Ludovico Teixeira; Busts; Goiânia.

¹ PPGACV – Universidade Federal de Goiás

² PPGACV – Universidade Federal de Goiás

Introdução: monumento e patrimônio

O conceito de patrimônio está diretamente ligado ao conceito de monumento. Embora esses conceitos sejam semelhantes, é importante salientar, no entanto, suas diferenças. Apesar de utilizadas, alguns autores analisam sua diferenciação. Segundo André Chastel (1986, p.405) “o termo latino *patrimonium* designa a legitimidade familiar de quem mantém a herança” fortalecendo a ideia de “relação particular entre um grupo juridicamente definido e certos bens materiais bastante concretos”. De acordo com Françoise Choay (2006, p.11) a palavra *patrimônio* estava ligada a estruturas familiares, jurídicas e econômicas de uma sociedade, e com o tempo passou a ser utilizada para termos diversos: natural, histórico e genético. O patrimônio como preservação passa a ser pensado a partir do momento em que a ideia de conservar um edifício ou obra, pelo fato de ter importância dentro da história, de acordo com Fonseca (2005).

Se, no caso da tradição cristã, foi a igreja a guardiã dos objetos de culto e gestora de sua transmissão, o que chamamos *patrimônio* só vai constituir-se efetivamente como *corpus* de bens a serem cultuados, preservador e legados para uma coletividade, em função de valores leigos, como os valores históricos e artísticos, e enquanto referências a uma identidade nacional. (FONSECA, 2005, P.55)

Vários adjetivos foram acrescentados ao termo patrimônio: edificado, arquitetônico, histórico e cultural, visto que o patrimônio constitui o objeto de discussão nas áreas da antropologia, da sociologia e da história. Desta forma, o patrimônio é entendido como vestígio ou herança de uma época, possibilitando o indivíduo no presente observar o que o passado deixou naquele espaço. Ao analisar o termo monumento, Marilena Chauí (2006, p.114) resgata a palavra provindo do latim “*Monere*, recordar ou lembrar; *menini*, lembrar-se; *mementum*, a lembrança ou recordação. *Monumentum* significa: sinal do passado.” Uma definição relevante é a de Riegl (1999): Por monumento no sentido mais antigo e primitivo, entende-se uma obra realizada pela mão humana e criada com o objetivo específico de manter

sempre presente e viva na consciência das gerações futuras uma ação ou um destino individual. (RIEGL, 1999, p.23)

Um monumento revela valores de uma sociedade, sua capacidade de narrar vai além do que aquele indivíduo que o idealizou ou do qual foi homenagem. Para Cristina Freire (1997, p.58), “o monumento, no sentido tradicional, remete ao ausente, a um fluxo de tempo passado que a peça através de seus símbolos, pretende rememorar, eternizar”. A Grécia teve uma forte influência na concepção de esculturas que representavam seres humanos, indivíduos de grande importância para aquela sociedade, e estas imagens estariam como lembrança para as futuras gerações. Segundo Freire:

É importante observar a função que as antigas esculturas gregas desempenhavam nos jardins da antiguidade. Representando as figuras de filósofos da época, essa estatuária tinha a função de evocação de idéias através de seus personagens. Pontuavam os diálogos peripatéticos entre os filósofos e seus discípulos. Nessa época, o museu como lugar reservado para uma relação com esses objetos privilegiados era inconcebível. Como um referente no tempo, funcionam, nesta perspectiva, como um elo entre o passado (que representam) e o futuro para o qual se dirigem. Ligam ainda o “eu” a todos os outros de uma comunidade ausente. Bem mais tarde, como sabemos, essa função pedagógica dos monumentos foi substituída por outras mídias (fotografia, cinema e vídeo) e os seus valores da antiguidade, inerentes aos monumentos, passaram a não ser mais tão facilmente assimilados pelos espectadores modernos. (FREIRE, 1997, p.91)

Assim como o observa Alois Riegl (2014, p.11), o monumento possui um valor histórico comparável com qualquer obra criada pela mão do homem, e o objetivo desta obra consiste em manter sempre presente na consciência daquela sociedade à qual ela pertence, e das próximas que virão, ações humanas ou destinos que ocorreram em determinado período. O autor afirma ainda que o monumento não é construído com o objetivo de se destacar como único valor artístico, e sim de representar algo.

Estas obras podem ser ainda intencionais ou não intencionais; no primeiro caso o autor é responsável por nos apresentar aquela memória específica, enquanto no segundo caso a memória é atribuída pelo observador. A relação de memória à obra é dividida segundo Riegl (2014, p.13), em três valores: “São eles valor de antiguidade, valor histórico e valor volitivo da memória”. O valor de antiguidade, como o próprio nome diz, representa um monumento que traz em si as marcas do desgaste do tempo e das forças da natureza. Em relação ao valor histórico, o monumento fez parte de uma época, foi testemunha de determinados acontecimentos da evolução humana que pertencem ao passado. E por fim o valor volitivo da memória, que faz clara ligação com o presente, visto que a construção deste monumento tinha como objetivo conscientizar as gerações futuras.

São obras de valor volitivo de memória que estarão presentes neste estudo, analisando a importância destes indivíduos nelas representados, para a sociedade em determinada época, naquela região, a influência destas pessoas representadas em bustos. Reigl (2014, p.17) relata que: “Dotada de um valor de atualidade, a memória volitiva aproxima-se das obras do presente, fazendo com que o monumento não seja considerado intrinsecamente”.

A partir do século XVII, o monumento passa a perder sua importância, e se firma como criação do Estado a ser promotor de estilos e dialogar com a sensibilidade estética, de acordo com Choay (2006, p.19). Esta mesma autora cita como causas desta decaída do monumento duas situações. A primeira dela aconteceu quando o Renascimento “abriu caminho para a substituição progressiva do ideal de memória pelo ideal de beleza” (Choay, 2006, p.20) e a segunda dela, pelo fato das novas tecnologias que permitirem progressivamente a gravação de imagens e som que acabaram por inibir a função de memória dos monumentos:

O perspicaz Charles Perrault se encanta por ver desaparecer pela multiplicação dos livros, as limitações que pesavam sobre a memória: “hoje (...), não aprendemos quase mais nada de cor, porque habitualmente temos os livros que lemos e aos quais podemos

recorrer quando necessário, e cujas passagens podem ser citadas de forma mais segura transcrevendo-as do que confiando na memória, como se fazia outrora”. (CHOAY, 2006, p.20)

A partir da incorporação do conceito de monumento histórico, no que diz respeito à memória da nação e de seus personagens relevantes, observa-se um debate sobre o legado que estes monumentos deixariam às futuras gerações. Visto que na Revolução Francesa uma grande quantidade de monumentos históricos foi perdida, como destaca Beatriz Kuhl (2007, p.3): “no que concerne aos monumentos históricos, o período que se seguiu à Revolução foi desastroso pelas devastações e saques praticados contra obras de arte, no intuito de destruir e apagar os símbolos das antigas classes dominantes”. Depreende-se, desde então, que o patrimônio é definido por aquilo que uma sociedade herda dos seus antepassados, e os monumentos são os marcos ou as representações de uma memória específica.

Arte urbana na cidade

As cidades são compostas por inúmeros e diversos espaços, que geram uma composição geral, exibindo uma forma heterogênea e um conjunto de contradições que são próprias de uma dinâmica urbana (Canclini, 1990). Nestes espaços das metrópoles, pode-se encontrar opostos habitando uma mesma região: a arte e aquilo que não é considerado como arte, o moderno e o tradicional, o elitizado e o popular, tudo ao mesmo tempo.

O indivíduo que habita esses espaços urbanos, vivencia a questão estética ao passar por diversas paisagens compostas de arquitetura, esculturas, objetos industriais, objetos artesanais, bem como à arte como objeto privilegiado nos museus e galerias (Vàsquez, 1999). Porém o espaço deve ser pensado igualmente para receber o objeto de arte, embora a céu aberto: devem ser analisados o tipo de material utilizado, o local dentro da cidade, a receptividade do poder administrativo municipal e da população, a dimensão da obra, entre outros aspectos. A arte urbana interfere não somente de forma estética, mas de forma social e como objeto de comunicação (Canclini, 1990).

A relação com a estética possibilita ao indivíduo produzir um outro sentido para o que é visto, lhe permite pela sua sensibilidade transformar a realidade (Vigotski, 1993), fazendo com que o habitante daquela cidade possa fazer uma leitura dos objetos e das imagens relacionadas à arte, ou seja, buscando uma relação mais próxima com o significado daquela obra para o entorno. As artes visuais permitem um novo olhar sobre a cidade, a visualidade de que existem fluxos naquele espaço, que ele é marcado por eventos e história.

Faz-se necessário ressaltar que esta interpretação da arte e da realidade pode acontecer de acordo com o contexto social e cultural do indivíduo. Segundo Adolfo Vàsquez (1999), a questão cultural, social e ainda o momento histórico, podem privilegiar alguns de forma mais abrangente, e a outros menos. A arte presente nas cidades, nas ruas, permite que o observador recrie o objeto, e partindo de sua forma e significado, imponha a este, sentidos próprios (Vigotski, 1993). Segundo Silva, a compreensão da arte no espaço inserido pode se dar de acordo com a capacidade individual daquele que a observa:

O diálogo com a pluralidade é uma das características marcantes da arte pública, que acontece normalmente a partir de um projeto coletivo e interdisciplinar voltado para o espaço urbano. O transeunte que usufrui da imagem da arte voltada para espaço público é indefinido e heterogêneo, pertencente a várias camadas sociais e de formação cultural diversificada. Assim, um dos principais objetivos da arte pública é estabelecer o diálogo com a diversidade, fato desafiador para o artista que cria no ambiente urbano. O artista, por sua vez, além dos cuidados estéticos com o seu trabalho, deve estar atento às possibilidades de comunicação que sua obra possa estabelecer com a pluralidade dos olhares dos transeuntes urbanos. (SILVA, 2005, p.24-25).

Segundo o historiador Michel de Certeau (2000), a ideia de arte urbana supõe que a cidade é uma construção social e histórica que pode passar uma mensagem à respeito daquela sociedade, mas também passa por modificações. O indivíduo que habita este espaço participa desta cidade, e ao se deparar com a arte, tem emoções

reveladas, lembranças, ou mesmo questionamentos daquele objeto de arte que compõe o espaço. De acordo com Zalinda Cartaxo (2009), a arte urbana inserida nas cidades, nos espaços públicos, possibilita a ampliação empírica dos indivíduos com a linguagem artística e com o próprio espaço e seu contexto, possibilitando uma nova realidade para a cidade.

A adoção destes espaços da vida cotidiana revela a vontade de reaproximação entre o sujeito e o mundo. A arte pública terá papel relevante neste processo, tendo em vista a sua inserção na cidade (agora lugar-realidade) e a sua relação direta e imediata com os transeuntes (agora o público de arte). (CARTAXO, 2009, p.2).

Uma forma interessante de analisar a arte na cidade, o entorno e suas especificidades, diz respeito ao “olhar estrangeiro”, que segundo Nelson Peixoto (1999) relaciona-se uma forma de ver o lugar como se fosse a primeira vez. Como o próprio nome diz, trata-se do olhar de quem vem de fora, de quem nunca esteve naquele lugar, que se propõe a admirar tudo como se fosse inédito para aquele indivíduo. Este tipo de percepção, pode trazer um olhar de singularidade ao espaço e a arte contida nele, e o encantamento gerado possibilita uma relação mais próxima com a estética presente.

Não cabe à arte a solução de problemas sociais; no entanto, ela possui a capacidade de instigar o indivíduo a refletir sobre questões éticas e políticas. A arte presente nas ruas pode modificar a maneira de se relacionar dos indivíduos que ali permeiam, criando o que Carlo Giulio Argan (1993) nomeia como o “sentimento de cidade”. Este sentimento com o entorno, permite ao indivíduo uma nova percepção do espaço cotidiano, com sensibilidade de entender os discursos visuais destes locais, permitindo identificação e pertencimento com aquele contexto histórico e cultural.

A influência de Pedro Ludovico em Goiânia

De acordo com Hélio Rocha (2016), Pedro Ludovico Teixeira (1891 – 1979), nasceu na Cidade de Goiás e mudou-se para a cidade do Rio de Janeiro em 1910, onde concluiu


a graduação em Medicina em 1916. Ao retornar a Goiás, ele se estabelece no sul do estado, na cidade de Rio Verde, e no ano seguinte casou-se com Gercina Borges, filha do senador goiano Antônio Martins Borges, opositor do governo da época, liderado pela família Caiado. Pedro Ludovico passou a se dedicar a política com o apoio do sogro e, em 1930, tornou-se o candidato mais votado da oposição, apesar de não vencer o pleito. Porém, no mesmo ano, ele foi nomeado Interventor Federal do Estado de Goiás, e passa a se dedicar ao carro chefe do seu governo: a construção de uma nova capital. A nova capital, batizada Goiânia, é consolidada ao longo do governo de Pedro Ludovico, que dura até o ano de 1945, quando este foi eleito senador. Voltou ao cargo de governador de 1951 a 1954, quando foi novamente eleito ao senado, perdurando até 1969. Grande incentivador das cidades modernas, Pedro Ludovico Teixeira incentivou ainda a implantação do movimento da Arte Déco, sendo personalidade de forte importância na cultura goiana. Ele faleceu em 1979, em sua casa, que se tornou hoje museu, na capital do Estado que ele fundou.

O busto do fundador

O polo urbanístico central de Goiânia, que dá origem às principais avenidas desde sua fundação, é a Praça Cívica, nomeada oficialmente como Praça Dr. Pedro Ludovico Teixeira. O Centro Administrativo do Estado, localizado na mesma praça, também leva o nome do fundador da cidade. Existe ainda um busto em frente ao Palácio das Esmeraldas, homenageando o antigo governador. E para completar o conjunto de homenagens a Pedro Ludovico Teixeira, em 2010 foi inaugurado o monumento conhecido sob o nome de “Resgate à Memória”, que retrata o fundador da cidade do alto do seu cavalo observando a cidade.

A obra foi encomendada pela prefeitura de Goiânia, ainda na década de 1990, e ficou a cargo da artista plástica Neusa Moraes³. A artista sugeriu uma estátua equestre, com o fundador da cidade do alto de seu cavalo, observando a futura capital, no

.....
³ Nascida na Cidade de Goiás em 1932. Graduada e especializada em Escultura pela Faculdade de Belas Artes. Voltou a Goiás, onde foi docente da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás, de 1971 a 1992.

alto do Morro da Serrinha, local onde acredita-se que Pedro Ludovico esteve para observar o terreno onde seriam iniciadas as obras da nova capital. O monumento foi confeccionado em gesso e ferro, com sete metros de altura, dois de largura e três de comprimento. Porém, na etapa final, onde seria banhada em bronze, a prefeitura de Goiânia não conseguiu arcar com os custos, o projeto foi então paralisado em 2003. No ano seguinte, a autora da obra faleceu, sem ver a estátua concluída e instalada no local idealizado  **FIGURA 1**.

Apreende-se que o monumento enfrentou dois grandes percalços antes mesmo da sua inauguração. O primeiro problema relaciona-se à identificação da obra com o homenageado. Quando a artista propôs que o fundador deveria estar representado ao alto de um cavalo, ela ignorou uma parte da bibliografia do fundador, sempre relatado como um homem à frente de seu tempo. Segundo o poeta Luiz Aquino enfatiza:

Continuo dizendo, teimando, que a sugestão mais a concepção do monumento somam-se num mesmo erro. Qual? A evidência histórica, já que Pedro Ludovico nunca foi cavaleiro. A imagem nos remonta a militares e desbravadores dos séculos XIX e anteriores, ou a fazendeiros e tropeiros das décadas do século passado que antecedem as rodovias e as carretas. Pedro era cidadão fundamentalmente urbano, goiano de nascimento, mas carioca durante os estudos acadêmicos e refinado médico. Do cavalo serviu-se poucas vezes, como montaria, mas na sua vida marcou-se mesmo pela política, exercida em gabinetes e viagens por trem, automóvel e avião. Bem que Bernardo Elis insistiu noutro conceito para a estátua, e a família do fundador de Goiânia incomoda-se como a imagem que se tenta impor aos pósteros. Errou-se, pois no momento de sugerir a estátua equestre, porque a ideia não foi exposta para discussão e iluminação! Faltou luz histórica. (AQUINO, 2011)

Segundo Cristina Freire, “os monumentos possuem função de mensageiros ideológicos” (FREIRE, 1997, P.95). E o monumento equestre não retrata a vida do homenageado, que segundo relatos históricos, não se encaixava na narrativa de um homem desbravador de matas, e sim de um homem sofisticado, amante da música, poesia e afeiçoado à modernidade. Não se pode dizer que a autora da obra



 **FIGURA 1.** Estátua de Pedro Ludovico Teixeira. Fonte: Gustavo Luz (2022).

está equivocada em todo sentido, pois ela imaginou afinal Pedro Ludovico Teixeira visitando e escolhendo o local onde seria fundada a nova capital do Estado. E era pertinente que o mesmo estivesse sido representado a cavalo já que não existiam estradas no local, e que constitui justamente o segundo ponto polêmico da obra.

O local planejado para alocar a obra seria o ponto mais alto do Morro da Serrinha, localizado na região sul da capital, permitindo uma visão ampla da cidade; acredita-se que este foi o ponto onde o fundador esteve e tomou sua decisão final. Entretanto, ambientalistas se opuseram a esta escolha, argumentando que se tratava de uma área de preservação ambiental. Segundo Rusembergue Barbosa (2010): “É inconveniente a sua instalação no Morro da Serrinha, que é uma área de preservação permanente, vítima do descaso, da incompetência e omissão, da falta de consciência ecológica e de planejamento como foco na questão ambiental”.

O argumento com fundo polemico a questão ambiental teve força somado ao desejo da família de Pedro Ludovico, que desejava que o monumento estivesse na Praça Dr. Pedro Ludovico Teixeira, local onde ele fez grandes atos ao longo da sua carreira pública. Com a aprovação pela Câmara dos Vereadores, a obra foi finalmente instalada no local onde a família desejava que ela esteja. Com a instalação, veio a insatisfação de arquitetos e urbanistas:

A Praça Cívica, pela sua configuração e dimensão, não é adequada para receber a escultura de sete metros de altura, a não ser que o objetivo seja ofuscá-la em meio a outros monumentos que a praça acolhe. Compositivamente, é importante observar que uma figura, para se fazer visível e imponente, precisa ter um fundo neutro, e me parece a Praça Cívica não cumpre este papel. Do ponto de vista urbanístico, deve-se avaliar que a possibilidade de levar a estátua à Serrinha pode ser uma oportunidade para revitalizar uma área que, há anos, vem sendo mal utilizada e degradada. Obviamente, não se está falando da simples inserção da estátua, mas de associá-la a um mirante, ao parque, ou a outros elementos que animem a Serrinha e que configurem como um evento urbano. Simbolicamente, acredito que o estadista moderno montado a cavalo só ficará bem

inserido num contexto histórico que explique o fato e não no centro cívico da cidade, símbolo maior de modernidade e urbanidade. A modernidade de Ludovico se vincula mais à linguagem *Art Déco*, que fazia referência ao aerodinamismo das máquinas do que ao lombo de um cavalo. (COSTA, 2010)

No entanto, uma vez o monumento pronto, a prefeitura decidiu instalá-lo na entrada do Centro Administrativo Dr. Pedro Ludovico Teixeira; porém a família Teixeira entendeu que o local não teria a devida visibilidade e que a estátua deveria estar em local de maior destaque, exatamente ao centro da praça. Apesar das diversas manifestações e da criação de um abaixo assinado pela família, o monumento foi inaugurado em frente ao Centro Administrativo, no dia 13 de Outubro de 2010.

Em outubro de 2015, exatamente cinco anos após sua inauguração, o monumento foi realocado para a margem direita da praça, devido a execução do projeto de requalificação da Praça Cívica. A relocação ainda foi alvo de polêmica, visto que os urbanistas criticaram de novo a falta de visibilidade da obra em relação aos edifícios do entorno. O busto de Pedro Ludovico, que seria tanto uma memória do passado da capital e para a sociedade, quanto uma homenagem ao fundador, tornou-se um imbróglia histórico e jurídico diante da família, com longo debate futuro.

Referências

- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1992.
- AQUINO, Luiz de. *A estátua seria outra*. Goiânia, 2011. Disponível em: <http://penapoesiaporluizdeaquino.blogspot.com.br/2011/02/estatu-seria-outra>
- BARBOSA, Rusembergue. *Estátua de Pedro e o respeito à Câmara Municipal*. Goiânia, 2010. Disponível em: <http://morrodaserrinha.blogspot.com.br/2010/07/estatu-de-pedro-eo-respeito-camara.html>
- CARTAXO, Zalinda. *Arte Nos Espaços Públicos: A Cidade Como Realidade*. Rio de Janeiro: Revista O Percevejo Online – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, v. 1, Janeiro/2009.

- CANCLINI, Néstor Garcia. *A socialização da arte: teoria e prática na América Latina*. São Paulo: Editora Cultrix, 1982.
- CHASTEL, André, La Notion de Patrimoine, in, NORA, Pierre (org.), *Les Lieux de Mémoire*. La Nation (vol. II), Paris, Gallimard, 1986.
- CERTEAU, Miguel. *A invenção do cotidiano*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2000.
- CHAUÍ, Marilena de Souza. *Política Cultural*. Porto Alegre: Mercado Aberto. 1984. 78p.
- CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. Editora Estação Liberdade. 2006. 282p.
- COSTA, Ana Elísia da. *Estátua de Pedro 2*. Goiânia, 2010. Disponível em: http://amigosdemuseu.blogspot.com.br/2010_07_01_archive.html
- FONSECA, Maria Cecília Londres. *O Patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil*. 2 ed. rev. ampl. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ; MinC – Iphan, 2005.
- FREIRE, Cristina. *Além dos mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo*. São Paulo: SESC – Annablume, 1997. 320p.
- KÜHL, Beatriz M. *A restauração de monumentos históricos na França após a Revolução Francesa e durante o século XIX: um período crucial para o amadurecimento teórico*. Revista CPC, São Paulo, n. 3, p. 110-144, nov. 2006/abr. 2007.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. *O olhar estrangeiro*. São Paulo: Editora Schwarcz, 1999.
- RIEGL, Aloïs. *O culto moderno dos Monumentos: A sua essência e sua origem*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2014.
- ROCHA, Hélio. *Tu és Pedro: uma biografia de Pedro Ludovico Teixeira*. Goiânia: Kelps, 2016.
- SILVA, Fernando Pedro da Silva. *Arte Pública: Diálogo com as Comunidades*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2005.
- VÀSQUEZ, Adolfo Sanchez. *Convite à estética*. Rio de Janeiro: Editora Brasiliense, 1999.
- VIGOTSKI, Lev. *La imaginación y el arte en la infancia*. Madrid: Editora Akal, 1993.

Limites e fronteiras do caminhar como proposição poética: memórias, mapas e medos

Limits and boundaries of walking as a poetic proposition: memories, maps and fears

*Karoline Rodrigues Gomes*¹

*Cláudia Maria França da Silva*²

O caminhar situa-se numa experimentação artística do espaço urbano, em que artistas, a partir da land art, começaram a relacionar a ação de caminhar sem o objetivo de construir objetos e sim, propor uma linguagem. A cartografia afetiva é importante na utilização da memória como recurso mental para encontrar afeto ou mesmo, se perder; o medo vem da tensão de extrapolar limites, de agir dentro de zonas de fronteira entre a cidade mapeada, instituída, domesticada e que se organiza e se desorganiza, o lugar do desconhecido, refratário ao instituído.

Palavras-chave: caminhar, cartografia afetiva, mapa, medo.

Walking is located in an artistic experimentation of urban space, in which artists, starting from land art, began to relate the action of walking without the goal of building objects, but rather, proposing a language. Affective cartography is the important use of memory as a mental resource to find affection or even get lost; the fear that comes from the tension of extrapolating limits, of acting within border zones between the mapped, instituted, domesticated city that organizes and disorganizes itself, the place of the unknown, refractory to the instituted.

Keywords: walking, affective cartography, map, fear.

.....

1 PPGA / Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

2 PPGA / Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

Introdução

Este artigo é parte da pesquisa em andamento “Paisagem Sensorial: experimentações do caminhar no Centro de Vitória/ES”, em que a cartografia tradicional e afetiva se confrontam, trazendo problematizações entre o caminhar – a partir da instrumentalização e a desmistificação do mapa tradicional como suporte para localização – e a cartografia afetiva como proposição poética. Artistas caminhanes, errantes, fazendo uso deste instrumento, se permitem a viver situações nos lugares; estas experiências são, por si mesmas, propostas artísticas. O diálogo entre as práticas artísticas sobre os locais acontece a partir de uma análise, cuja finalidade é compreender o contexto e as problemáticas em que estão inseridas, e o extrapolar os limites está presente desde o físico como atravessamentos, ou mesmo como uma extrapolação da rigidez das regras mantidas naquele local. E com isso, percebemos que os artistas que fazem as caminhadas estão intrinsecamente ligados a essas quebras de paradigmas e limites.

Da cartografia tradicional à afetiva

O mapa é a representação gráfica de parte ou de todo o território, é um produto da cartografia e, tradicionalmente, precisa ter elementos básicos e não são autossuficientes em si; é preciso deter certos códigos para saber ler o mapa. Geralmente são entendidos apenas como ferramenta de localização geográfica ou para traçar rotas de deslocamentos, mas não se limitam a isso. A partir do mapa é possível fazer classificação de uso e ocupação do solo, fenômenos climáticos em diferentes escalas, localização dos diferentes relevos terrestres, dentre outras informações e dados.

A cartografia tradicional é fonte de informações a serem usadas por alguém “de fora pra dentro”; isso porque o que é representado no mapa passou por critérios de relevância, uma vez que é impossível representar todos os elementos do espaço geográfico num mesmo mapa. Portanto, a leitura do mapa já é enviesada, ele pode servir ora como instrumento de inclusão quanto de exclusão a depender do que ali é

representado; é nesse sentido que a cartografia afetiva surge como possibilidade de pensar o lugar do sujeito no território.

Wenceslao Machado de Oliveira Junior critica as formas que nos condicionam aos modos de ver e compreender os mapas, partindo sempre de uma lógica para se pensar a política e as relações do Estado e como este faz a manutenção de poder com o lugar situado ao mapa; essa obrigatoriedade impede que os mapas sejam lidos de outras formas e de outras linguagens. No entanto, já é possível abarcar uma discussão que aproxime as leituras de mapas e a preocupação com a vivência do indivíduo no lugar habitado. Em seu texto, o autor o direciona à educação, na desmistificação das leituras de mapas e as suas representações. Colhemos uma citação que aproxima o diálogo entre os mapas e as linguagens poéticas de vivenciar o espaço:

Em outras palavras, se os mapas fossem tomados como obras resultantes de maneiras de imaginar o espaço, de pensar o espaço e não de representá-lo, todo e qualquer mapa teria uma nítida criação humana, muitas vezes passível de ser identificada com facilidade na própria obra. É o que ocorre com os mapas turísticos, de maneira geral, que deixam claro a intenção de levar o observador até certos pontos do território, seja na imaginação, seja com o próprio corpo. (OLIVEIRA JUNIOR, 2011, p. 13)

O mapa a seguir é a representação do Centro de Vitória (Espírito Santo), local histórico com diversos monumentos históricos, espaços artísticos e culturais, margeado por periferia, fazenda, parques e ainda, um local portuário. O Centro é composto por diversos instrumentos e suportes que o torna potente; porém, ao mesmo tempo, é um local onde há medos. Pelo fato de ser um local histórico, há demasiados prédios abandonados, ruas escuras e outras situações de invisibilidade, o Centro se torna “querido” durante o dia e “temido” à noite. No entanto, a possibilidade de retomada de ocupação destes espaços é um movimento de reconstrução histórica e de afeto; por isso, a cartografia afetiva é tão importante para repensar estes locais.

A cartografia afetiva é de “dentro pra fora”, parte do sujeito para o espaço geográfico. Leva em consideração as vivências, interações e intervenções do indivíduo no contexto em que se insere; por meio delas, ele se localiza, se desloca e, principalmente, se expressa. Além de se situar dentro de uma lógica voltada à reflexão e proposição situações para um indivíduo como construtor de afetos, e não como um produtor e reproduzidor do sistema de consumo. Desse modo, criam-se movimentos para se pensar além do mapa tradicional. Para romper com os paradigmas dos lugares “temíveis” é necessário confrontar ou mesmo enfrentar os limites estabelecidos, sejam por mapas reais ou imaginários.

Na **FIGURA 1**, podem ser observados, por meio de linhas e nomes, os limites estipulados do Centro para suas adjacências. Neste caso, temos ali representados os seus limites “físicos”, seja pelo mar, seja pelas elevações de terra, mas também limites político-geográficos, por meio de outros bairros e comunidades; esses traçados, que delimitam territórios, restringem a locomoção e são apropriados pelos indivíduos; também são “conceituais”, pois definem espaços de tensão pelos jogos de força de variadas naturezas, que ali se constituem.

O limite pode ser local de segurança ou medo e até mesmo, das duas sensações ao mesmo tempo, quando se delimita um território para que sirva de refúgio à insegurança que se encontra para além desse limite. Essa relação é híbrida, pois a busca por segurança só acontece pelo medo que nos coloca em sensação de insegurança. Quem caminha à noite? Ou melhor, quem caminha de madrugada? A fronteira, por mais que aponte para a posse de territorialidade, indica que há uma relação nem sempre pacífica entre os dois lados. Assim, as relações intersubjetivas são necessárias para a manutenção da vida urbana, onde o contato faz parte dessa construção.

A memória, neste caso, pode fornecer a experimentação de novos lugares ou pode impedi-la, quando se remete ao medo ou a experiências negativas do espaço; deste modo, reativa novamente a cartografia afetiva ao relacionar os indivíduos com os



FIGURA 1. “Centro de Vitória/ES” – Google Maps, 2022.
(Fonte: Google Maps)

espaços a partir de suas subjetividades e especificidades. Embora existam os que “possuem” um lugar para chamar de seus “lugares de pertencimento”, há também os que dominam a rua e impõem a ela uma nova dinâmica, sobretudo na vida noturna; entre eles estão pixadores, skatistas, profissionais do sexo, pessoas em situação de rua ou em vulnerabilidade, dentre outras figuras.


Proposições poéticas: memória, mapas e medos

Os limites territoriais são tratados na geografia como limite, divisa e fronteira; é possível relacionar artistas que discutem suas obras a partir do caminhar, cuja prática rompe esses e outros limites, divisas e fronteiras, tanto fisicamente quanto em seu imaginário e ainda, em sua carga de afetabilidade por aquele estar ali. Aqui, abordamos um pouco do trabalho do artista belga/mexicano Francis Alÿs que se dispõe, em meio aos medos e as memórias ou a ausência delas, a construir novas cartografias a partir da afetividade.

A partir do momento em que os artistas saem de seus ateliês e se propõem a experimentar o espaço da rua, dos parques, da natureza ou mesmo da vida urbana ou rural, se colocam em uma posição de experimentar o mundo a partir dos sentidos. Eles podem acionar a memória do que viram ou experimentaram, mas criarão possibilidades de usufruir dessas memórias e criar outras, como traz Certeau: “A memória vem de alhures, ela não está em si mesma e sim noutro lugar, e ela desloca. As táticas de sua arte remetem ao que ela é, e à sua inquietante familiaridade”(CERTEAU, 1994, p.163). Ao realizar as práticas de deslocamento, a memória é ativada e conseqüentemente alterada, por se tratar de uma “memória prática” devido às circunstâncias das ações. E desse modo, surgem então representações que problematizam as representações contidas em um mapa. Este participa do processo de deslocamento como um instrumento que se torna um suporte manipulável:

[...] esses artistas foram levados a questionar o mapa como instrumento de representação. Revelando, por e em suas obras, as dimensões reflexivas e criativas do mapa, também

expuseram como este, mais que uma simples intenção de representação, carregava também em si um projeto de interpretação e transformação do território. (BESSE, 2014, p. 142)

Apresentamos o trabalho “*The Green Line (Sometimes doing something poetic can become political and sometimes doing something political can become poetic)*”, 2004 de Francys Alÿs, que por meio da vivência e experiência com a caminhada, tendo como suporte a cartografia real, contribuiu para o pensamento e o conceito da caminhada enquanto linguagem artística. É comum que os artistas caminhantes sejam vistos como *performers* porém os trataremos aqui como artistas caminhantes, construindo ações de caminhadas em diversas escalas, divisas e modos de usufruir os espaços. Caminhar em fronteiras desconhecidas é se lançar ao medo e ao mesmo tempo se colocar vulnerável as experiências, como traz Le Breton  **FIGURA 2**


[...] A experiência do etnólogo ou do viajante é geralmente a do despovoamento de seus sentidos, ele é confrontado com sabores inesperados, com odores, músicas, ritmos, sons, contatos e usos do olhar que sacodem suas antigas rotinas e lhe ensinam a sentir outramente sua relação com o mundo e com os outros. (LE BRETON, 2016, p.18)

Leiamos um trecho retirado do site do artista:

No verão de 1995 fiz uma caminhada com uma lata de tinta azul vazando na cidade de São Paulo. A caminhada foi então lida como uma espécie de gesto poético. Em junho de 2004, reencenei a mesma performance com uma lata de tinta verde vazando, traçando uma linha seguindo a parte da ‘Linha Verde’ que atravessa o município de Jerusalém. Foram usados 58 litros de tinta verde para traçar 24 km. (ALYS, 2004, referência eletrônica)

Essa obra se contextualiza a partir da fronteira entre Palestina e Israel, apontando para a nítida relação de territorialidade, um embate histórico na região com diferentes elementos motores para o conflito: históricos, religiosos e econômicos. Para além disso, a territorialidade conta com a interferência internacional, com o pretenso objetivo de intermediar e pôr fim aos conflitos entre os Estados. A



 **FIGURA 2.** “*The Green Line (Sometimes doing something poetic can become political and sometimes doing something political can become poetic)*” – Francis Alÿs, 2004. (Fonte: Research Gate)

Organização das Nações Unidas dividiu o território em disputa entre as duas nações, porém as áreas que geravam maior disputa ficaram para Israel; até hoje a Palestina não é reconhecida como um Estado independente. Dada a complexidade da disputa, trata-se de uma relação conflituosa e com diversos episódios de tensão ao longo da história, portanto as características do que é limite são latentes, uma vez que o medo é uma constante, não só na região de fronteira. O trabalho do artista fricciona todas estas questões, por usar uma mesma cor para gerar significado paralelo ao entendimento do limite como regulador de conflitos. Como é colocado pela autora Solnit “ (...) O caminhar não se concentra nas linhas demarcatórias da propriedade que dividem a terra em pedaços, e sim nos caminhos que funcionam como uma espécie de sistema circulatório que conecta o organismo inteiro” (SOLNIT, 2016, p. 269).

A obra “A linha verde” remete também à linha verde desenhada no mapa, também conhecida como Fronteira de 1967 definida pelo armistício; essa linha é respeitada para fazer as negociações. Neste caso, o artista apropria-se deste nome dado à cartografia do lugar e propõe uma ação poética ao *vivenciar* a linha verde, na prática. Cabe mencionar que a ação de carregar uma lata de tinta verde foi utilizada antes em outra ação em São Paulo em que o artista percorre o espaço externo à galeria fazendo o gotejamento de tintas. A partir dessas duas ações que se assemelham em limites, o caminhar é uma ação única e efêmera; ainda que se repita com os mesmos postulados, a experiência será vivenciada em modos diferentes. Para isso o autor Visconti relaciona as obras dos artistas caminhantes a partir de Pollock, mencionando que “é o ato de fazer que importa, mais do que o resultado, assim como para eles o que importa é o ato de andar, e não um eventual registro da ação”. (VISCONTI, 2014, p. 70)

Conclusão

O caminhar é uma ação poética que se insere no contexto de sua prática. Para isso, se faz necessário compreender os locais e as suas implicações sociais, políticas, econômicas e mesmo poéticas. O lugar se torna um suporte no qual o artista pratica

as suas ações. Assim como um pintor conhece as especificidades dos materiais que utiliza, o artista também precisa compreender o seu suporte – seja o lugar físico e/ou imaginário. Este artigo uma parte da pesquisa em curso para a proposição da prática de caminhadas no Centro de Vitória, onde optamos por aproximar essas práticas à cartografia afetiva, compreendendo os limites e as fronteiras necessárias para extrapolar, ativar as memórias e as suas alterações em meio às vivências e as circunstâncias em que tais práticas se dão. Para além das aproximações teóricas, é imprescindível relacionar artistas que já fizeram tais práticas e relacionaram o contexto às subjetividades, num jogo de tensões entre as diferentes “formas” de cidade que se afiguram a eles, enquanto caminham.

Referências

- ALYS, Francis. *The Green Line*. Disponível em: <http://francisalys.com/the-green-line/> Acesso em: 07 de outubro de 2022.
- BESSE, Jean-Marc. *O gosto do mundo: exercícios de paisagem*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Vol. 1. Petrópolis: Editora Vozes, 1990.
- JUNIOR, Wenceslao Machado de Oliveira. *Revista Geográfica de América Central*. A educação visual dos mapas. Disponível em: <https://www.revistas.una.ac.cr/index.php/geografica/article/view/2613> Acesso em: 07 de outubro de 2022.
- LE BRETON, David. *Antropologia dos sentidos*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2016.
- SOLNIT, Rebecca. *A história do caminhar*. São Paulo: Martins Fontes, 2016.
- VISCONTI, Jacopo Crivelli. *Novas derivas*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2014.

“Não basta colocar uma obra na rua para ela se tornar pública”: uma questão entre Arte Pública e as populações em situação de rua no Rio de Janeiro

“Putting an artwork out in the street is not enough to make it public”: a matter of Public Art and homeless people at Rio de Janeiro

Mariana Gonçalves Paraizo Borges¹

O presente texto investiga algumas condições e relações de usos estabelecidas entre monumentos, esculturas públicas e instalações artísticas temporárias e as populações em situação de rua no Rio de Janeiro, pontuando também as posições governamentais e reações das outras comunidades diante de tais usos. O intuito desta pesquisa é localizar pontos sensíveis para a concepção de uma escultura urbana que se faça de fato pública e dar destaques a elementos aos quais artistas, urbanistas, e outros propositores da chamada “Arte Pública” possam se atentar ao se deparar com os dilemas estéticos em torno da vulnerabilidade social das populações em situação de rua..

Palavras-chave: arte pública; monumento; urbanismo higienista; moradia; cidade

The present text investigates the conditions and relations established between monuments, public sculptures and temporary artistic installations and homeless people, also addressing the reactions and positions adopted by governmental institutions and other communities on such relations. The purpose of this research is to locate sensitive aspects on the conception of an urban sculpture as actual public art, and to highlight elements to which artists, urbanists and other proposers of the so-called “Public Art” may pay attention when facing aesthetical dilemma concerning socially vulnerable homeless people.

Keywords: public art; monument; hygienist urbanism; housing; city. (Use a maximum of 5 entries)

.....
¹ Mestranda no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro / Bolsa Faperj

Introdução

O título do presente artigo toma emprestado uma fala de José Resende sobre a potência pública de objetos escultóricos quando instalados em áreas comuns da cidade. O trecho foi retirado de uma fala do artista para revista *Elástica*, e se associa à aprovação do artista para um uso imprevisto de uma de suas esculturas em aço cortén, o movimento de jogar pedras realizado por crianças para produzir curiosos sons metálicos. Ao ser questionado sobre as intervenções infantis, o artista reconhece o gesto como “maravilhoso”, aprovando a transformação ativa da experiência da obra para aqueles que estariam no seu entorno.

Lucy Lippard, em texto veiculado na coletânea “Mapping the Terrain: new genre public art”, define arte pública como qualquer tipo de trabalho acessível que tenha como preocupação, ou que desafie, se envolva e consulte um público para o qual e com quem ela é feita, mantendo respeito pelas comunidades locais e o meio ambiente. Neste mesmo capítulo, Lippard chama a atenção para a maneira como a Arte Pública se aproxima da noção de casa, tanto do ponto de vista global (o mundo como a nossa casa), como a partir da contextualização social de uma falta de lugar emocional e espiritual decorrente de nossos tempos, algo que Georg Lukács teria chamado de “transcendental homelessness”.

É contudo, diante de questões literais e, portanto, materiais ligadas à falta de moradia, em especial à condição da população em situação de rua, que me atenho para redigir este artigo. O propósito desta abordagem é, a partir da narração de ocupações espontâneas ocorridas no Rio de Janeiro noticiadas em artigos de jornais e outros portais online, lidar com dilemas estéticos da instalação de esculturas de grande porte na cidade, visando levantamento de uma história local e o pronunciamento acerca de ataques governamentais que se direcionam tanto às obras de arte, quanto às lutas por moradia de grupos vulnerabilizados.

Reações negativas da comunidade e das forças policiais do estado são compreendidas na “chave” do princípio da “comunidade do medo”, conceito utilizado por Jaques

Rancière (2003)². Para além desta leitura, é preciso reconhecer este modo de gestão governamental como uma força de manutenção do projeto Colonial, que autoriza a metrópole a circunscrever suas periferias em dinâmicas coloniais internas. A segregação, alienação, vigilância e criminalização são estratégias coloniais, tanto estruturais como interpessoais. Ao conceber a estética como campo que dá forma às relações entre as pessoas, pela sua capacidade de reconstituir, reencenar e engatilhar negociações inerentes à vida (em sociedade), se faz necessário considerar que tipo de relações entre obra e comunidade poderá ser construída e como ela está implicada na concepção mesma da obra de arte.

“Estela” , o Monumento em homenagem ao Esporte, Cultura e Lazer no Maracanã e o Chafariz da Pirâmide

Em 2021, uma situação envolvendo a obra “Estela”, de Amílcar de Castro, e uma postagem na rede social Instagram registrando uma ocupação espontânea por alguém em situação de rua que tornara a obra de Castro um abrigo deflagrou discussões na internet sobre a ocupação de obras de arte públicas. Na ocasião, Daniela Name produziu um artigo que trazia pontos importantes para além do embaraço social criado pelo posicionamento negativo de uma galeria sobre a ocupação, alinhavando as necessidades instalativas da obra de Castro com as aspirações artísticas e políticas do artista.

Name defendeu que o uso da obra como repouso para os vulneráveis seria uma retomada coerente da vocação na experimentação da obra proposta por Amilcar. A crítica também elencou uma série de instalações públicas da cidade registrando a degradação material na qual se encontravam ou mesmo sua ausência do ambiente

.....
² “O Princípio da Insegurança”, nome do artigo publicado pela Folha de São Paulo em setembro de 2003, aborda o modo de operar do Estado encarnado em uma obsessão securitária que permite que as circunstâncias de divisão social se mantenham as mesmas ou cada vez mais acirradas em um regime Capitalista. Esta gestão atua aliada a uma narrativa midiática catastrófica, em uma produção ilimitada de inseguranças à comunidade, seja por meio da adoção de postura e discurso criminalistas, instauração de guerras e, e simultaneamente pelo abandono das funções de regulação social do Estado em benefício da Lei do Capital.

público (ainda que constituíssem patrimônio público, e, portanto, deveriam ser cuidadas de acordo com os regimentos do IPHAN), conferindo, assim, perspectiva ao uso do termo “abandono público”, que é comumente empregado quando se trata de ocupações de pessoas em situação de rua.

Como Name, considero importante defender que não haja espaço para romantização na relação de interesse estabelecida entre arte pública e estas ocupações espontâneas. As lutas por moradia visam defender o direito básico de moradia, que é constituído em sua plenitude não só pela existência de um teto e quatro paredes, mas no acesso à moradia e a manutenção do lar e da comunidade em segurança, para que a vida que ali habita se dê em paz, dignidade, saúde física e mental. Que espaços comuns urbanos sejam palco de disputa territorial entre poderes desiguais e esculturas e monumentos possam oferecer guarida para pessoas em situação de vulnerabilidade é um sintoma de uma sociedade com profundas desigualdades.

O segundo disparador para esta escrita foi a lembrança de um monumento às cercanias do estádio do Maracanã, removido em 2014, que homenageava o esporte, a cultura e o lazer, e que frequentemente era ocupado pela população em situação de rua da região. A explicação que circulou sobre sua remoção na grande mídia e nos meios de comunicação oficiais foi a criação de um túnel de drenagem para conter as enchentes da região da Grande Tijuca (que só teria sido finalizado sete anos depois). No entanto, sua ocorrência no ano da Copa Mundial da FIFA em local próximo a de um dos mais importantes estádios de futebol do evento parece no mínimo oportunista.

Uma notícia publicada no Globo em 2014 conta sobre os projetos de renovação da área de entorno do Maracanã, destacando a retirada do monumento pela empresa Rio-Águas. No entanto, data de 21 de maio de 2012, apenas dois anos antes, artigo do mesmo jornal chamando atenção para a presença de pessoas ocupando diversos andares do monumento de aproximadamente 20 metros de altura. Um morador de prédio da região, em entrevista ao jornal, discorre sobre o desconforto de sua esposa

diante da presença das pessoas em situação de rua no monumento. As tensões da retirada, gesto radical, foram dissipadas com outros contornos explicativos. Hoje, pedaços da escultura esquartejada se encontram em um terreno gradeado na região central da cidade, na Presidente Vargas. 🗺️ **FIGURA 1**

Considero que a estratégia higienista de remoção da escultura faz parte de uma rede de remoções e ataques que, furtivos ou espetaculares, mantém sob tensão as populações de rua. O processo ocorre através das forças policiais de desocupação violenta, ou pelas estratégias urbanistas acionadas nos dias seguintes a uma remoção: a instalação de uma grade que antes não havia em torno de um monumento ou praça, o uso de ofendículos e distorções em mobiliários públicos, a presença insistente de uma viatura policial, ou a radical retirada total de um monumento que possa servir de abrigo ou guarida.

Na Praça XV se encontra desde 1779 o Chafariz da Pirâmide, obra idealizada e realizada por Mestre Valentim. A construção, que se assemelha a uma guarita construída em pedra lavrada, tem uma grade em seu pórtico e beira um extenso gramado com reentrâncias e escadaria, espécie de pátio que, antes do aterramento da região, era enseada. O chafariz, que em meados do século 18 fornecia água aos marinheiros que ali aportavam e à população das imediações, é registrado no portal de notícias G1 em 2019 por meio de fotos que atestam a presença de desabrigados utilizando as estruturas da construção como refúgio. A reclamação sobre a presença de roupas penduradas área externa e uma marca de queimado decorrente de um fogão improvisado são destacados das falas dos entrevistados. Em parágrafo subsequente do artigo, a jornalista que a Secretaria Municipal de Conservação e Meio Ambiente teria sido contatada, e “providências cabíveis” seriam tomadas após vistoria agendada. Sem conhecer de fato o desfecho da história, podemos supor a batida policial na região, o impedimento ao menos temporário da ocupação e uso que se faziam espontaneamente. Em visitas recentes ao local, é possível notar a presença de (novos?) ocupantes a conquistar o ponto histórico cujo uso original segue desativado.



🗺️ **FIGURA 1.** Print Screen mostrando pedaços desmontados do Monumento em Homenagem ao Esporte, Lazer e Cultura, de Haroldo Barroso, 1974. (Fonte: Google Maps)

Considerando o lugar comum endereçado aos três casos relatados e alguns pequenos contrastes, podemos tecer comentários acerca das diferentes forças que permitem a uma instalação alguma permeabilidade em seu uso mais “prático”.

Por ser tombado pelo IPHAN e localizado em região com poucos edifícios residenciais no centro do Rio de Janeiro e, portanto, menos policiada, a presença de desabrigados se manteve mesmo após a notificação em jornal, constituindo intervenção policial com efeito “moral”. Por outro lado, o monumento em homenagem ao esporte, cultura e lazer, construído em 1974 por artista de nome pouco familiar no circuito, não teria a mesma proteção patrimonial diante do contexto da Copa em 2014, cuja agenda governamental era tornar a cidade, vitrine para o mundo e destino turístico, um ambiente “limpo” das mazelas políticas históricas. Por outro lado, o transporte de “Estela”, do Largo das Artes para um dos bairros mais elitizados da cidade articula uma comunidade de proprietários do entorno descontentes com as consequências dos aspectos formais que trazem o abrigo como potência latente na obra.

Em entrevista concedida ao jornal O Globo em matéria que anuncia a chegada da escultura à região, Rodrigo Castro, filho de Amilcar e organizador de seu acervo, declara que a transferência da obra para o Leblon “enriquece” a obra de seu pai. O vocabulo escolhido denota o ponto sensível na relação da instalação de obras, seu local e a especulação sobre a obra de um artista valorizado mercadologicamente. É possível imaginar “Estela” sendo ocupada como abrigo no Largo das Artes sem que ninguém tomasse isso como frente para denúncia na internet. Na lógica da transferência da escultura pública do Largo das Artes para o Leblon, são incutidos na obra não só um novo valor de uso ao já era atribuído a ela, mas também a supervalorização do metro quadrado imobiliário correspondente.

O artista está morto, e coube à Name, enquanto estudiosa de sua obra, se pronunciar acerca da experimentação de sua obra como lhe convinha. Contudo, penso em um

trecho do texto de Judith Baca³ comentando sobre um acidente envolvendo grandes ventanias e uma instalação de Christo em Tejon Pass que provocou a morte de uma mulher que visitava a obra. Christo declara que “sua arte imita a vida real”, no entanto, o quão propositiva – ainda que abertamente individualista – em relação à vida coletividade não era a arte de Christo, uma vez que seu trabalho causava grande impacto não só sobre a vida humana, como neste acidente isolado, mas ao ambiente em que se ela circunscrevia e estabelecia, e afetava? Penso que teria feito bem à Christo ter conhecido Hélio Oiticica.

A frontalidade com que este desejo da obra, ou, como coloca Name, “vocação” deve adotar deve ser cuidadosa de acordo com os agentes que tramitarão a possibilidade e destino de sua instalação. Fala-se muito hoje sobre obscurecer as informações, e viver sobre uma luta “enviesada” (não em um sentido pejorativo, considerando as consequências diferentes para os diferentes corpos em sociedade). Penso na distribuição de véus e colchas de retalhos se algum dia eu conseguir instalar “Espadas, Paus, Copas e Ouros” nas proporções ideais para algum nível de acampamento na cidade.


“Espadas, Paus, Copas e Ouros”

Em agosto de 2022, fui convidada a expor um trabalho de arte pública inédito no espaço externo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. “Espadas, Paus, Copas e Ouros” foi originado a partir de duas principais referências: a obra “Solitário” de Pino Pascali, e as grades que são fortaleza de janelas nos subúrbios do Rio e de outras cidades. Considero-a arquitetônica, pois responde à escala humana, e trata-se de uma construção do tipo castelo de cartas, metáfora de leve abrigo prestes a desabar. Apesar disto, a vigas de ferro pertencentes às “cartas” de grades enferrujadas do meu projeto foram solidamente soldadas, assim como, em seu projeto original, a

³ Trata-se do texto “WHOSE MONUMENT WHERE? PUBLIC ART IN A MANY-CULTURED SOCIETY”, presente na coletânea “Mapping the Terrain”, organizada por Suzanne Lacy.

instalação seria chumbada diretamente no chão, fazendo com que o terreno sobre ela lhe desse fundação firme.


É importante relatar que, até o dia da montagem, ainda era uma incógnita o local onde seria instalado o trabalho, o descolava a idealização do trabalho de uma realidade espacial. Ainda que o convite tenha indicado instalação na área externa do museu, sua posição final foi determinada pela produção no interior da instituição, em área vigiada por funcionários do museu, onde só era possível adentrar durante o horário comercial e sob a vistoria cuidadosa do corpo institucional. Sobre um pedestal destinado à proteger as pedras do MAM de uma possível mancha pelo contato do ferro oxidado com a chuva, o trabalho passou a apontar mais para o simbólico de uma estrutura elevada de um piso “real”, da inscrição no mundo aterrada, com seus efeitos e consequências fora da proteção do cubo branco. Tudo que ali simulava uma construção, já era literalmente ruína, e o trabalho não tomada partido público como eu desejava.

Eu o havia imaginado no gramado externo, pouco vistoriado, onde volta e meia se encontram desabrigados durante a noite, espaço que é considerado “perigoso” para muitos, porém principalmente por se dar como abrigo para a população em situação de rua no período noturno.  **FIGURA 2**

Apontamentos para o novas instalações

Não se trata de um trabalho que tem como intento uma “experiência antropológica”, e me atento para os perigos que Hal Foster coloca em seu ensaio “O artista como etnógrafo”. No entanto, há que se reconhecer que, após a enumeração de casos encontrados online e a quantidade muito superior de casos dentro e fora da cidade do Rio de Janeiro (que decidi suprimir para, talvez futuramente, retomar em um ensaio de maior fôlego sobre o assunto), os usos dos aparatos públicos, mobiliários, monumentos, instalações artísticas e suas variações ocorrem de maneiras intensas e podem até certo ponto ser “previstas” e orientadas pelo idealizador do trabalho.



 **FIGURA 2.** “Espadas, Paus, Copas e Ouros”, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Mariana Paraizo. (Fonte: Festival AGORA)

As dificuldades, contudo, para a instalação de um trabalho que se construa considerando desde a sua concepção um possível uso de abrigo pela população de rua, são da ordem da permissão oficial, de embarreamento deste projeto ser “levado à cabo”. Quando circunscritas na instituição de arte, no âmbito da área externa de uma galeria ou museu, trazem questões relativas ao recorte social do público que frequenta tais espaços e sua receptividade; e quando externas a esses ambientes, da qualidade residencial ou comercial da região.

Em termos de dimensões e forma, é necessário pensar uma instalação que “drible” a percepção dos agentes públicos da prefeitura em sua tentativa de ordenar a cidade (caso testado, por exemplo, no trabalho ‘Pernoite’, de Raphael Escobar), de forma a requalificar o espaço público ali existente como um espaço de “estar”, e não só de passagem. Espaçosa o suficiente para abrigar, escamoteada o suficiente para não atrair suspeitas de que serve para aquele fim.

Na década seguinte à Copa do Mundo e às Olimpíadas no Brasil, seria possível contornar as políticas higienistas e de arquitetura hostil que se acirraram desde então? Em que localidades seria possível pleitear sua instalação, atuando na justa medida entre seu potencial simbólico e uma função social?

A questão que se sobrepõe a este artigo é se seria possível, observando a “atuação” de outras obras públicas e dos agentes oficiais do governo, mesmo recuperar a ocupação da cidade por meio de grandes esculturas urbanas de outros tempos. Imaginar o “drible” das forças de impedimento de uso espontâneo das instalações públicas permanece, portanto, após as remoções de 2014, como exercício utópico, porém necessário, de retomar a cidade através da “justificativa” “arte”, por meio de uma coesão projetiva e a associação a comunidades que permitissem e protegessem as obras não só pela sua atuação simbólica, mas pela sua função social, em detrimento dos interesses de iniciativas privadas orientadas pelo capital.

Referências

- LACY, Suzanne (org.). *Mapping the terrain: new genre public art*. Seattle: Bay Press, 1994.
- MANSUR, Pedro. O Globo. Leblon ganha obra de Amilcar de Castro. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/rio/leblon-ganha-obra-de-amilcar-de-castro-6083444>>. Acesso em: 10 out 2022.
- NAME, Daniela. Amilcar e uma escultura realmente pública. *Veja Rio online*, 05 julho 2021. Disponível em: <<https://vejario.abril.com.br/coluna/daniela-name/ocupacao-escultura-amilcar-de-castro/>>. Acesso em: 07 out 2022
- Prefeitura retira monumento para fazer obras de desvio do rio Joana no Maracanã. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/rio/prefeitura-retira-monumento-para-fazer-obras-de-desvio-do-rio-joana-no-maracana-6921291>> Acesso em: 10 out 2022.
- RANCIÈRE, Jaques . O Princípio da Insegurança. *Folha de São Paulo*, 21 setembro 2003. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2109200303.htm>>. Acesso em: 09 out 2022.
- RANGEL, Leonardo Gonçalves. Moradores de rua trocam calçadas por monumento no maracanã. Disponível em: < <https://oglobo.globo.com/eu-reporter/moradores-de-rua-trocam-calçadas-por-monumento-no-maracana-4962608>>. Acesso em: 10 out 2022.
- SALLES, Daniel. *Revista Elástica*. Quem vai salvar Ubirajara? Disponível em: <<https://elastica.abril.com.br/especiais/arquitetura-monumentos-conservacao/>>. Acesso em: 10 out 2022.
- TEIXEIRA, Patricia. *G1*. Monumento da época colonial na Praça XV vira abrigo para pessoas em situação de rua. Disponível em: <<https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2019/08/28/monumento-da-epoca-colonial-na-praca-xv-vira-abrigo-para-pessoas-em-situacao-de-rua.ghtml>>. Acesso em: 10 out 2022.
- TUCK, Eve. YANG, K. Wayne. Decolonization, Indigendity, Education and Society. *Colonization is not a metaphor*. Disponível em: <<https://clas.osu.edu/sites/clas.osu.edu/files/Tuck%20and%20Yang%202012%20Decolonization%20is%20not%20a%20metaphor.pdf>>. Acesso em: 10 out 2022.

Da escola para as ruas: de uma ocupação de si a uma estético-política urbana

From the school to the streets: from an occupation of the self to an urban aesthetic-policy

Mariana Pimentel¹

Jorge Vasconcellos²

Propomos pensar as ocupações secundaristas como dispositivos de subjetivação-artista, pois se estabeleceram um outro modo de habitar o espaço escolar e de realizar ações urbanas. Defendemos que os estudantes reinventaram a si mesmos acionando uma estética de si ao mesmo tempo que realizaram ações urbanas por meio de procedimentos estético-políticos e performáticos, acionando modos próprios ao campo da arte de operar, embaralhando a partilha do sensível entre o que é arte e o que é ativismo.

Palavras-chave: Ocupações secundaristas; ações estético-políticas; dispositivo de subjetivação; ativismo; arte.

Nous nous proposons de penser les occupations secondaires comme des dispositifs de subjectivation-artiste, alors qu'une autre manière d'habiter l'espace scolaire et de mener des actions urbaines s'est instaurée. Nous soutenons que les étudiants se sont réinventés en déclenchant une esthétique d'eux-mêmes en même temps qu'ils ont mené des actions urbaines à travers des procédures esthétique-politiques et performatives, déclenchant des modes d'exploitation propres au champ artistique, mélangeant le partage du sensible entre ce qu'est l'art et qu'est-ce que l'activisme.

Mots Clés: Occupatins secondaires; action esthétique-politiques; dispositifs de subjectivation; activisme; art.

1 UERJ / Coletivo 28 de Maio

2 UERJ / Coletivo 28 de Maio

Introdução

É muito comum quando pensamos nos levantes estudantis de 2015-2016, as ocupações secundaristas, convocarmos as famosas imagens das manifestações onde as carteiras das salas de aula são levadas pelos estudantes para as ruas a fim de produzir um efeito performático de ocupação do espaço urbano, deslocando o objeto carteira, lugar onde o estudante se senta para assistir às aulas, em um objeto de ação política. Dessa feita, a carteira ganha força política e status de objeto estético justamente por ter a sua função deslocada: de dispositivo de uma postura corporal de espectador-passivo (sentem-se!) para o de objeto que aciona um levante. O levante estudantil. Os corpos estudantis se levantam, se levantam de suas carteiras ao se insurgirem contra a reforma escolar proposta pelo governo paulista. Se levantam das carteiras de sala de aula e ocupam as ruas, levantando também as carteiras e as conduzindo para o espaço público, produzindo assim um contra-dispositivo escolar: as carteiras nas ruas ocupando o espaço urbano agora são a própria imagem do levantemo-nos! E ocupemos!

Levantem-se e ocupem-se de si mesmos!

Mas como queremos mostrar, essas ações urbanas de caráter estético-político só foram possíveis porque as ocupações secundaristas que ocorreram em muitas cidades do Brasil, para além de um movimento político de reivindicação de direitos realizado pelos estudantes, estabeleceram um território de invenção de modos outros de habitar o espaço escolar. Como disse um dos estudantes de luta no documentário “Acabou a paz: Isso aqui vai virar o Chile”, nós descobrimos que a escola é nossa. E esse *nossa* em nada se confunde com uma relação de propriedade, mas sim de possibilidade de tomar pra si a tarefa de inventar esse lugar. E é exatamente isso o que eles fazem, mas por meio da criação de um dispositivo de subjetivação que antes de tudo destituiu as funções estanques que constituem o espaço escolar: o estudante, o professor, o funcionário, a faxineira, a cozinheira, o jardineiro etc.

Ao romper com o circuito funcional estanque e disciplinar estudante-estudante indo ao encontro do estudante-ativista foi possível pôr em relação todas as demais

funções: estudante-professor, estudante-cozinheiro, estudante-faxineiro, estudante-jardineiro, estudante-etc³. Ao tomarem para si a tarefa de pensar e propor o que iriam estudar estabeleceram uma política de aliança com a luta dos professores trazendo para dentro da escola não apenas os professores ali lotados, mas toda uma rede de professores; ao tomarem para si a tarefa de organizarem a escola, de faxinarem a escola, de cozinhareem na escola entram em aliança com todos envolvidos nessa função abrindo também espaço para a entrada de outras pessoas dispostas a realizarem a tarefa. Desta forma, as ocupações operaram uma abertura da escola para a rua, para o bairro, para a cidade...

Muitos foram os artistas e ativistas que se aliançaram com os estudantes de luta, tanto no oferecimento de oficinas, e também na elaboração das ações de rua. Mas gostaríamos aqui de destacar o trabalho do Coletivo ativista de artistas educadores Contrafilé. Esse coletivo, atuante na cidade de São Paulo há mais de uma década realizou com os estudantes um trabalho coletivo para a exposição Playgrounds 2016 no Museu de Arte de São Paulo. Para tal foi criado um *espaço dispositivo* dentro do Museu: “uma instalação composta por diversos ambientes de trabalho, de diferentes naturezas, que abrigou encontros com estudantes, educadores, artistas, pesquisadores, amigos e outras pessoas ativas no processo – e o trabalho desenvolveu-se em seis encontros – ora no Espaço-Dispositivo do MASP, ora nas próprias escolas públicas estaduais⁴”. Com isso, o Contrafilé não apenas realizou um trabalho com os estudantes de luta, como criou uma zona de indescernibilidade entre o espaço do Museu e o espaço das escolas ocupadas, dando a ver o caráter artístico/inventivo das ocupações secundaristas, isto é, o dispositivo de subjetivação-artista ali gestado e vivido. Não por acaso o título do trabalho é *A batalha do vivo!*

.....
³ Aqui tomamos de empréstimo a ideia-noção proposta por Ricardo Basbaum de artista-etc. O artista-etc é aquele que quebra o circuito artista-artista pondo em questão assim a função artista no circuito de arte, o que torna possível que o artista entre em devir, artista-curador, artista-professor, artista-escritor...

⁴ Caderno A batalha do Vivo. MASP, 2016

Mas isso só foi possível por justamente o grupo de ações performáticas urbanas e práticas contrapedagógicas radicado em São Paulo, Coletivo Contrafilé, ter entendido a intrínseca relação entre a reinvenção do espaço escolar pelas estudantes de luta com o modo como as estudantes ocuparam as ruas. Isto é, entenderam que é ao mesmo tempo que uma estética de si coletiva se institui nos espaços coletivos escolares que essas estudantes também passam a tomar para si a invenção de uma estético-política estudantil de ocupação das ruas. Evitando assim transformarem a sua ação no Museu em um trabalho de arte puro, fechado em si mesmo, arte-arte: isto é, trazem para dentro da sua ação no museu o próprio caráter de indiscernibilidade entre política e arte que a ação dos estudantes instituiu na ocupação das ruas e das escolas.

Ora, essa indiscernibilidade entre práticas artísticas e práticas ativistas é o que, justamente, apontamos, em nosso contra-manifesto *O que é uma ação estético-política?* e em artigos e ações do *Coletivo 28 de Maio*, como o caráter estético-político não só das jornadas de 2013 mas antes mesmo de uma nova forma de fazer política que se instituiu no Brasil a partir de 2010. Ou ainda mais, o que denominamos de giro minoritário no fazer político e no fazer artístico da última década.

Como vamos procurar mostrar, o *referente* giro minoritário produziu uma zona de indiscernibilidade de mão dupla entre arte e ativismo tornando possível por um lado que as pautas ativistas adentrassem o campo da arte, pondo em cheque seus dispositivos de saber-poder, por meio de ações e práticas artísticas; como, por outro lado, as práticas ativistas tomaram para si táticas e estratégias de ação estéticas próprias ao campo da arte para agirem sobre o campo social. Assim, a questão ativista não é um conteúdo incorporado pelos artistas aos seus trabalhos, mas, isto sim, uma forma ativista de produzir arte tendo como foco de ação a crítica ao próprio campo da arte enquanto lugar social. Da mesma forma, o que vemos nas ações ativistas não é uma imitação (mímesis) de procedimentos próprios ao campo da arte sendo utilizados, mas, isto sim, a compreensão de que o ativismo contemporâneo tem como campo de luta os dispositivos de saber-poder que atuam sobre os corpos

(biopoder) ou como tão certamente propôs Jacques Rancière sobre as condições de possibilidade do *dar a sentir*. Se o poder visa a materialidade dos corpos, e em nosso caso brasileiro a governamentalidade colonial dos corpos, o território de disputa, o campo de lutas tornam-se os próprios corpos.

Vemos então se formar uma aliança estético-política entre práticas artísticas e práticas ativistas que tem como campo de lutas comum a disputa da partilha do sensível. Esse conceito, tão central nos textos de Jacques Rancière sobre política e das relações que a política e a arte entretêm, deve a sua força não somente a reconfiguração que o filósofo propõe entre esses dois campos, estética e política, mas também e exatamente por isso, por sua força nominativa. O conceito já traz em si, em seu nome, ao mesmo tempo o seu caráter político e estético, pois toda partilha envolve ao mesmo tempo uma divisão, uma repartição, mas também um comum, um senso de pertencimento (ou de não pertencimento):

“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”⁵.

Ou seja, esse conceito é ao mesmo tempo um conceito chave para entendermos o funcionamento da práxis política quanto para compreendermos o campo das práticas estéticas. Daí Rancière dizer que é

“a partir dessa estética primeira que se pode colocar a questão das ‘práticas estéticas’, no sentido em que entendemos, isto é, como formas de visibilidade das práticas da arte, do lugar que ocupam, do que “fazem” no que diz respeito ao comum”⁶.

.....
5 Rancière, Jacques. Editora 34, 2005. P.15

6 *Idem*. P.17

Essa estética primeira é o *solo comum* entre o fazer política e o fazer arte. E é, portanto, nesse solo comum, nesse território sensível primeiro que arte e ativismo se entrelaçaram criando uma zona de indiscernibilidade entre as práticas artísticas e as práticas ativistas, as quais nomeamos de práticas estético-políticas. Portanto, o que está em jogo com a proposta desta noção analítica não é definir um novo território seja de ação política, seja de práticas artísticas, mas apontar na atualidade um novo tipo de relação que torna possível afirmar a indeterminação, a indiscernibilidade, como a força dessas práticas. Não nos interessa debater se as ações des coletivos anarcopunks atuantes na cidade do Rio de Janeiro, como Coiote, Anarco Funk, Bloco Livre Reciclato ou as ações realizadas na e a partir da Aldeia Maraká'nà⁷ ou Casa Nem⁸ são ou não arte, mas dá a ver essa zona cinzenta onde o que está em jogo não é reivindicar o caráter político da arte, mas fazer esse solo primeiro, esta estética primeira aparecer como território de luta, território de disputa. Da mesma forma, não nos interessa apontar o caráter político de ações, performances ou mesmo objetos produzidos por pessoas ou coletivos já reconhecidos como artistas pelo campo da arte, mas apontar justamente como, por meio de seus trabalhos, eles põem em cheque as condições de possibilidade do fazer arte. Como fazem emergir no interior mesmo da instituição de arte essa estética primeira que define a partilha entre o que é e o que não é arte e quem pode e quem não pode fazer arte. Portanto, quando Cecília Cavaliere expõe uma vassoura em um espaço de arte com o título *A Pensadora*, ela não está fazendo arte feminista, isto é, uma arte com temática feminista, mas por meio de sua obra ativando um questionamento feminista do próprio campo da arte: seu elitismo, seu caráter patriarcal e machista que exclui de seu campo de reconhecimento, desse comum partilhado como arte, justamente todas as atividades e as corpos implicadas na reprodução da vida.

.....
⁷ Ocupação e aldeamento indígena urbana na região da grande Tijuca, ao lado do Estádio Mário Filho (Maracanã) na cidade do Rio de Janeiro-RJ, na qual se instalou, resistindo aos poderes instituídos, uma aldeia indígena pluriétnica.

⁸ Centro de acolhimento e de práticas educacionais com fins de inserção social de pessoas trans, travestis e transvestigêneres que surgiu da luta política de líder das travestis e das putas Indianarae Siqueira, inicialmente no bairro central da cidade do Rio de Janeiro, a Lapa, e hoje ocupa um casarão no Flamengo, na mesma cidade.

Conclusão

Portanto, como defendemos, esse giro minoritário evidenciou um *contrassistema* de práticas artísticas operando além e aquém do sistema de arte institucional heteropatriarcal e colonial brasileiro. Como anunciou Cripta Djan: o pixo é o que tem de mais conceitual na arte contemporânea. É preciso recusar o conceito de arte vigente não só para tornar visível outros modos de praticar a arte em nossa atualidade, mas para também e, principalmente, RETOMAR o caráter dissidente que está contido na própria conceitualização da noção de arte no Ocidente. Entre nós Godard é cultura, a performance da árvore de José Guajajara na Aldeia Marakan'A é arte. Entre nós, Marina Abramovich é cultura, a ação de por os seios de fora de Indianara Siqueira, pessoa de peito e pau, é arte. Entre nós, Duchamp é cultura, a ação de reinvenção do modo de vida escolar pelas ocupações secundaristas é arte. A cadeira levantada e deslocada para a rua é arte.

A arte é sempre um território em disputa. E foi essa disputa, a disputa primeira onde as práticas políticas e as práticas estéticas confluem que as ocupações secundaristas deram a ver. Foi isso que o Contrafilé sacou, propondo uma relação com as ocupações secundaristas por meio de um contradispositivo: uma outra disposição espacial, romper com o caráter expositivo em prol de um caráter dispositivo; uma outra disposição temporal: a ação acontecendo ao mesmo tempo no espaço museológico e escolar; uma outra disposição subjetiva: entrar em confluência com as ações secundaristas e por meio desta confluência pôr em questão o próprio lugar do qual parte para entrar em relação com as ocupações secundaristas.

Referências

- 28 de Maio, Coletivo. VASCONCELLOS, Jorge e PIMENTEL, Mariana. “O que é uma ação estético-política? (um contramanifesto)”. *Revista Vazantes*, periódico do Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Ceará/PPGArtes-UFC, nº 1. pp. 192-200.
- ALTMAYER, Guilherme. “Notas para uma curadoria transviada”. *Arte Contemporânea Brasileira (2000-2020)*. Renato Rezende (org.). São Paulo: Circuito/Hedra, 2021.
- BASBAUM, Ricardo. *Manual do artista-etc*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.

- BEY, Hakim. *TAZ – Zona Autônoma Temporária*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2011.
- BEY, Hakim. *Caos, terrorismo poético e outros crimes exemplares*, (Web).
- BUTTLER, Judith. *Problemas de gênero. Feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CAMNITZER, Luis. “Arte contemporânea colonial”. *Escritos de artistas: anos 60/70*. FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (orgs.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009, 266-274.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 1992.
- *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- ESBELL, Jaider. “Arte Indígena Contemporânea e o Grande Mundo”. In *Select*, nº39, junho de 2018.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal, 3ª edição, 1982.
- FREITAS, Artur. *Arte de guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 2013.
- GUÉRON, Rodrigo e VASCONCELLOS, Jorge. “depois de junho... o que nos resta fazer? ações estético-políticas! (notícia de um Brasil insurgente: as manifestações de junho-2013 e a reação microfascista a elas)”. Ouro Preto-MG: *Revista ALEGRAR*, nº 15, 2015.
- LUSTOSA, Tertuliana. “Manifesto traveco-terrorista”. *Arte Contemporânea Brasileira (2000-2020)*. Renato Rezende (org.). São Paulo: Circuito/Hedra, 2021.
- MESQUITA, André. *Insurgências poéticas. Arte ativista e ação coletiva*. São Paulo: Annablume, 2011.
- MOQUEM_SURARÍ. *Arte Indígena Contemporânea. Catálogo*. São Paulo: MAM-SP, 2021.
- MORAIS, Frederico. “Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da “obra”. *Ensaio Fundamentais: Artes plásticas*. COHEN, Sérgio (org.). Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010, 123-131.
- PIMENTEL, Mariana. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade estética ou JR.” In: *ANPAP, 2011*, Rio de Janeiro. Anais do Encontro Nacional da ANPAP (Cd-Rom), 2011.
- PIMENTEL, Mariana. “Fabulemos! Ou como resistir à ficção”. *Conexões: Deleuze e Política e Resistências e...* GALO, Silvio et alii (org). Petrópolis: Editora De Petrus, 2013, pp. 173-185.
- PRECIADO, Paul Beatriz. *Manifesto Contrasssexual. Práticas subversivas de identidade sexual*. São Paulo: N-1 Edições, 2015.
- RAMIREZ, Mari Carmen. “Táticas para viver da adversidade. Conceitualismo na América Latina”. *Arte & Ensaio, Revista do PPGAV-EBA-UFRJ*, nº. 15, 2007.

- RIBAS, Cristina. *Vocabulário político para processos estéticos*. Rio de Janeiro, 2014.
- VASCONCELLOS, Jorge e ROCHA, Isabelle. “Práticas artísticas na rua e ativismo político: entre fronteiras e continuidades”. IN: *A cidade em obras: imaginar, ocupar, redesenhar*. Publicação do Centro Municipal de Artes Hélio Oiticica. PUCU, Izabela et alii (org.). Rio, 2015, pp. 66-73.
- VASCONCELLOS, Jorge. “O arco e a lança: por um devir-quimlobista da arte”. *Revista FAROL, Revista do PPGA-UFES*, nº 24, 2021.
- FEDERICI, Silvia. *Calibã e a Bruxa. Mulheres, corpo e acumulação primitiva*. São Paulo: Elefante, 2017.
- RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do Sensível*. São Paulo: Editora 34, 2005.
- VASCONCELLOS, Jorge. ‘A lança e o arco: por um devir-quilombista da arte’. *Revista FAROL*. UFES, 2021.
- WOMENHOUSE. *Catalogue*. Washington D.C: *National Museum of Women in the Arts*, 2018.

ReciproCIDADE: relações estimuladas pelo sincretismo em obras de arte pública

Reciprocity: relationships stimulated by syncretism in works of public art

Milena dos Santos Kohler¹

Propõe-se uma observação das relações estimuladas pela presença sincretismo em inventários e em obras de arte pública, compreendendo-o como estopim para trocas possíveis a partir da coabitação entre humanos e trabalhos de arte. Partindo das similaridades presentes em definições dos termos “reciprocidade” e “cidade”, que falam sobre trocas e construções coletivas, considera-se uma dinâmica de “ReciproCIDADE”, na qual o sincretismo atua como meio para que se iniciem correspondências e relações.

Palavras-chave: arte pública; sincretismo; cidade; espaço público; reciprocidade.

An observation of the relationships stimulated by the presence of syncretism in inventories and public works of art is proposed, understanding it as a trigger for possible exchanges from the cohabitation between humans and works of art. Starting from the similarities present in definitions of the terms “reciprocity” and “city”, which talk about exchanges and collective constructions, it is considered a dynamic of “Reciprocity”, in which syncretism acts as a means for initiating correspondences and relationships.

Keywords: public art; syncretism; city; public place; reciprocity.

1 PPGA / Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

Relacionando termos

Ocupar espaços públicos é ter contato com uma soma de elementos das mais diversas naturezas que pulsa e gera percepções sensoriais espontâneas ou intencionais e, entre outras dinâmicas, gera a troca, a reciprocidade. Por reciprocidade, ou a situação onde há algo recíproco, temos definições como “Que envolve igualmente duas pessoas ou grupos; mútuo”, “Ideia ou ação oposta; inverso” e ainda “Correspondência mútua [...]”. (BECHARA, 2011). Observando o desenvolvimento dessa correspondência mútua no espaço público, relacionamos sua definição com a apresentação do conceito de cidade por Lynch (1960). Segundo ele “a cidade é uma construção no espaço, mas uma construção em grande escala, algo apenas perceptível no decurso de longos períodos de tempo” (p.11) e “A cidade não é apenas um objeto perceptível (e talvez apreciado) por milhões de pessoas das mais variadas classes sociais e pelos mais variados tipos de personalidades, mas é o produto de muitos construtores que constantemente modificam a estrutura por razões particulares” (p.12). A “ReciproCIDADE” apresenta-se como a dinâmica de troca possível dentro dos espaços públicos urbanos, nos quais a experiência de vida humana recebe impulsos gerados pela coabitação com elementos de arte.

Os trabalhos de arte em espaços públicos, reunidos em delimitações geográficas ou comunidades, constituem inventários de arte pública que aqui são vistos para além da perspectiva de elementos de embelezamento da cidade ou registros de mensagens simbólicas, em uma compreensão de que são consequências de processos históricos e sociais e que cada trabalho é comunicador de mensagens pertinentes a época em que foi concebido. Seus aspectos visuais são entendidos aqui, portanto, enquanto impulsionadores de processos de troca, gerando sensações de aproximação e afastamento sempre que a coabitação acontece, alimentando a dinâmica de ReciproCIDADE.

ReciproCIDADE e sincretismo

O inventário de arte pública brasileiro dispõe de muitas possibilidades de ReciproCIDADE, vista a pluralidade de mensagens visuais ocupando espaços ao

mesmo tempo. Gritos de resistência, registros de atos considerados heroicos, homenagens e comemorações habitam as ruas e a dividem com as pessoas que, no correr de suas vidas, as observam, questionam, se deixam afetar ou as ignoram.


Um dos elementos mais marcantes dessa pluralidade é o sincretismo religioso. Na definição disponível no Dicionário da Língua Portuguesa, de Evanildo Bechara (2011), o fenômeno do sincretismo é definido como um processo onde doutrinas ou cultos religiosos se misturam, ao passo que seus elementos são modificados, ganhando uma nova configuração, uma síntese resultante desse amalgamento de ideologias e ainda como fusão, associação e mistura de elementos culturais. Nota-se grande correlação com as noções de reciprocidade e de cidade apresentadas anteriormente, principalmente no que se refere à dinâmicas de troca e construção coletivas.

O sincretismo no Brasil é resultante das traduções, apagamentos e atos de resistência que constituíram o cenário social, religioso e cultural tal qual se apresenta nos dias atuais. A expressão dos povos nativos relacionou-se de forma conflituosa e violenta, com os elementos trazidos pelos europeus empenhados na operação colonizadora e pelos povos africanos vindos para o país com o tráfico atlântico de pessoas escravizadas, além de outras influências estrangeiras. As trocas se deram em meio à dedicação dos portugueses em estabelecerem seu sistema colonial, – que incluía a catequização e a doutrinação dos valores do cristianismo, além de costumes que acreditavam serem os mais adequados, – ao processo de assimilação da nova realidade e esforços dos povos originários de diversas raízes e características em resistir e prosseguir com seu sistema de vida e do empenho dos africanos escravizados – de diversas sociedades, dialetos e características – em fazer com que a forma de vida que para eles fazia sentido resistisse em meio a um cenário opressor e de morte. As observações do historiador Simas (2021) apresentam duas faces desse processo, que resultou em uma religiosidade híbrida:

“Processo marcado por nuances complexas, o sincretismo tanto pode ser visto como estratégia afrodiáspórica para cultivar suas divindades, como pode ser encarado como parte do processo de conexões ligadas ao acúmulo de forças vitais, em uma encruzilhada sutil entre a africanização de procedimentos católicos e a cristianização de ritualísticas negras e indígenas.” (SIMAS, 2011, p. 132)


Quando se reflete nos processos criativos de arte pública, o sincretismo atua como estímulo para dinâmicas de *reciproCIDADE*, expondo aos que coabitam as ruas configurações visuais que os informam ou lembram de que não estão sozinhos e de que viver coletivamente inclui relacionar-se com os pensamentos, as lutas, as dores e as alegrias do outro. Nesse sentido, Abreu (2005, p.230) afirma a necessidade de uma teoria da arte pública baseada em uma teoria dos lugares de interação coletiva, que recorra à antropologia para compreender as dinâmicas da vida em sociedade.

*Observando dinâmicas de **reciproCIDADE** em Vitória*

São observados, inicialmente, três caminhos de observação da presença do sincretismo e seus efeitos de *reciproCIDADE* na arte pública. Primeiramente, o sincretismo presente na pluralidade de elementos presentes nas obras de inventários geograficamente limitados, em seguida, o sincretismo presente no processo criativo de uma obra e, por fim, o sincretismo presente em obras que trazem repertórios de matrizes diferentes.  **FIGURA 1, 2**

Tomando como contexto para estudo o inventário das obras em espaço público no estado brasileiro do Espírito Santo², nota-se o sincretismo presente na diversidade de elementos presentes nas obras ali instaladas. A capital do estado, Vitória, possui em seu território, a menos de oito quilômetros de distância, o Monumento ao Papa Pio XII e o Monumento a Iemanjá. O primeiro, de autoria de Carlo Crepaz, foi inaugurado em 1964, no centro da cidade e o segundo, construído por Ioannis




 **FIGURA 1, 2.** À esquerda: Monumento ao Papa Pio XII, no Centro de Vitória. Por Carlo Crepaz, inaugurado em 1964. À direita: Monumento a Iemanjá, Praia de Camburi, Vitória, por Ioannis Zavoudakis, inaugurado em 1988. (Fontes: Figura 1: Site Monumentos Capixabas. Figura 2: Acervo LEENA / UFES)

² Esse inventário está acessível no sítio eletrônico do Grupo de Pesquisas LEENA, em artepublicacapixaba.com.br


Zavoudakis na orla da Praia de Camburi, em 1988. Considerando a visão de Lynch de que a cidade é resultado da influência de muitos construtores e que isso implica no fato de a cidade ser um espaço que acolhe valores tão plurais quanto possível em uma sociedade – e que correspondem aos pensamentos e inclinações de diferentes épocas – entende-se o inventário dessa cidade como um conjunto no qual o sincretismo religioso se faz presente e, por consequência, as relações de recíproCIDADE que ele impulsiona.

Enquanto na década de 1960 importava à cidade representar a figura de liderança mundial da Igreja Católica, nos anos 1980, a aproximadamente oito quilômetros dali, se fez necessário garantir um sentimento de representatividade também a aqueles que praticam o culto a outras divindades não cristãs, como aos orixás, construindo um monumento à uma das divindades do panteão africano mais conhecidas e venerado no país: Iemanjá. Nesse caso, não se identifica a construção de um monumento como o apagamento de outros que representam valores distintos, mas, de relacionar a cidade também com outras expressões religiosas presentes em seu território, garantindo uma certa representatividade e respeito à diversidade religiosa da cultura capixaba. Os conflitos, adorações e questionamentos são, assim, parte das trocas possíveis a partir da coabitação com a população da cidade e dos que a visitam. Pensando no segundo caminho apontado para observação da presença sincretismo na arte pública, permanece aqui a análise do Monumento a Iemanjá.

Trata-se de um monumento que expressa toda a força do sincretismo religioso entre os orixás e os santos católicos. Iemanjá, vista como a grande mãe das águas, possui representações no território africano – como a registrada pela Fundação Pierre Verger – que a caracterizam como uma mulher de quadril largo, seios e lábios fartos. Todavia, com os processos de imposição da religiosidade católica e apagamento dos traços dos cultos aos orixás, voduns, inkissi e demais elementos da religiosidade africana, Iemanjá foi traduzida em uma figura de cabelos longos, corpo magro e pele branca – e também como sereia e outras versões. Essa foi a referência utilizada pelo


artista Ioannis Zavoudakis ao construir a obra. Uma Iemanjá inspirada nas santas pertencentes ao culto mais aceito no país, o católico.  **FIGURA 3, 4**

Em sua primeira versão entregue à população, o monumento caracterizava Iemanjá enquanto uma figura feminina de pele branca, mas em 2017 sua cor foi alterada para o marrom, resgatando assim a noção de herança negra do orixá, bem como o projeto original do artista. A dinâmica de reciprocIDADE acontece à medida que os que têm contato com a obra são afetados por ela e, coabitando um espaço em comum, recebem uma mensagem que pode tanto confrontar com suas crenças quanto ser, ainda que em uma configuração visual que possa remeter aos reflexos de uma época de violência e morte, desumanidade e morte, um estímulo para uma relação mais próxima com a divindade ou um gatilho para o sentimento de representatividade e resistência.

Em um contexto contemporâneo – e é provável que esse seja o motivo dessa possibilidade de sincretismo – observa-se, como uma terceira dinâmica de reciprocIDADE por meio do sincretismo na arte pública, observa-se o trabalho do laboratório de práticas urbanas Cidade Quintal, que ultrapassa os conceitos de pintura e muralismo e empenha-se no desenvolvimento de trabalhos que gerem identificação social e resistência para as comunidades. No Mercado da Vila Rubim, antigo centro comercial localizado nas ruas do centro da capital Vitória, o coletivo realizou em 2018 o projeto “Nossa Vila”, contando com três frentes de atuação e, entre elas, a pintura da parede superior de uma identificação que reúne dois elementos principais, uma representação de um orixá feminino – que se assemelha da configuração iconográfica de Iemanjá ou Oxum, – e de São Pedro.  **FIGURA 5, 6**

O trabalho dialoga diretamente com a pluralidade do Mercado da Vila Rubim, onde estão presentes desde mercearias e lojas de acessórios de pesca até peixarias e lojas de produtos religiosos – inclusive concentra a maior reunião de comércios voltados para artigos utilizados nos cultos de religiões de matriz africana. Ali, a Rainha do Mar e o Padroeiro dos Pescadores aparecem juntos. Ela parece dançar e movimentar



 **FIGURA 3, 4.** À esquerda: Monumento a Iemanjá em 2015. À direita: Monumento a Iemanjá em 2018. (Fonte: Figura 1: Acervo LEENA / UFES)

seu vestido e pulseiras, enquanto um adereço semelhante a um turbante com uma estrela no centro e cordões de esferas adorna seu rosto. Ele segura as “chaves do céu”, vestido de longas roupas. Ondas do mar fazem o fundo para suas imagens e flores adornam as duas divindades.

O sincretismo promovido pela obra dialoga com os frequentadores do mercado, em uma dinâmica de reciprocIDADE. O ato de ocupar a Vila Rubim após a realização do “Nossa Vila” ganha novos estímulos de reflexão, troca e, porque não, indignação – aos que ainda carregam o racismo religioso.

Conclusão

Ainda há muito espaço para análise da dinâmica de reciprocIDADE a partir do fenômeno de obras em arte pública e as breves reflexões propostas aqui, por meio do sincretismo religioso, forneceram indícios disso. Fruto das necessidades de expressão e comunicação humanas, a arte pública, coabitando ambientes de troca de valores, pensamentos e experiências, pertence a essa dinâmica fluida na qual significados são revistos com frequência.

Por fim, aponta-se para as diferentes formas de coabitar um espaço promovidas pela ascensão dos dispositivos digitais, que tanto podem influenciar o contato humano com objetos, imagens, sons e pessoas ao seu redor, – blindando-as dos estímulos externos – quanto oferecendo possibilidades de novos desdobramentos em suportes que permitem discussões com novos agentes e intervenções em espaços – públicos – virtuais.

Referências

ABREU, José Guilherme. Arte pública e lugares de memória. Biblioteca Digital, Faculdade de Letras, Universidade do Porto. 2005 Disponível em: <https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/4944.pdf>. Acesso em: 17 de dezembro de 2019.

BECHAR, Evanildo. *Dicionário da Língua Portuguesa Evanildo Bechara*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2011.



FIGURA 5, 6. Pintura do projeto “Nossa Vila”, executada em 2018 pelo laboratório de práticas urbanas Cidade Quintal. (Fonte: site cidade quintal)

- LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. Tradução de Maria Cristina Tavares Afonso. Edições 70, Lisboa, 1982.
- NOSSA VILA. *Cidade Quintal*. Disponível em: <https://sites.google.com/view/cidade-quintal/projetos/nossa-vila>. Acesso em: 05 de outubro de 2022.
- PAPA PIO XII. *Monumentos Capixabas*. Disponível em: <http://monumentoscaxabas.com.br/monumentos/papa-pio-xii/>. Acesso em: 05 de outubro de 2022.
- SIMAS, Luiz Antonio. *Umbandas: uma história do Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.

Modernismo no Brasil: apontamentos iniciais para uma revisão do cânone a partir da arte mural

Modernism in Brazil: initial notes for a review of the canon based on mural art

Patrícia Martins Santos Freitas¹

O objetivo deste artigo é debater a importância da arte mural para a revisão do cânone historiográfico a respeito do modernismo em São Paulo. Tratando dos aspectos de produção e circulação desta produção, propõe-se uma análise que enfoque as relações entre o crescimento urbano-industrial de São Paulo e a produção mural; a circulação desta produção em periódicos da época e as estratégias envolvidas na fatura dos painéis. A partir destes eixos, intenta-se propor novos parâmetros para a análise do desenvolvimento do modernismo no Brasil, substituindo a já consolidada matriz identitária pela ideia de uma experiência de modernidade.

Palavras-chave: muralismo; indústria; circulação; modernidade.

The purpose of this article is to discuss the importance of mural art for the revision of the historiographical canon regarding modernism in São Paulo. Dealing with the aspects of production and circulation of this production, an analysis is proposed that focuses on the relations between the urban-industrial growth of São Paulo and the mural production, the circulation of this production in periodicals of the time and the strategies involved in the making of the panels. Based on these axes, it is intended to propose new parameters for the analysis of the development of modernism in Brazil, replacing the already consolidated identity matrix with the idea of an experience of modernity.

Keywords: muralism; industry; circulation; modernity.

¹ Profa. Dra. Departamento de Teoria da Arte e Música (UFES)

Introdução

O centenário da Semana de 22 gerou debates em torno do evento considerado formador de uma ideia de modernismo no Brasil. Seminários, grupos de pesquisa e exposições têm se ocupado em revisar os termos em que esse modelo se estabeleceu, somando vozes que ecoam novos sentidos. Se por um lado parece cada vez mais claro que revisar o modernismo no Brasil passa pelo exame do que se entende por modernidade, por outro, a prerrogativa da pintura e escultura como pontos de partida parece desgastada.

Neste contexto, torna-se premente nos voltarmos para outras criações como forma de repensar a afirmação da modernidade cultural no Brasil. Nesta guinada, iluminam-se caminhos de reflexão renovados, que se voltam não somente para os resultados prontos, mas para os processos de criação. Desse modo, intenta-se olhar para a arte mural moderna, buscando observá-la como parte de uma modernidade ligada ao crescimento urbano e industrial do Brasil. Propõe-se substituir as explicações pautadas em conceitos e valores como autonomia, autoria, unicidade e qualidade, por aquelas que se concentrem nos caminhos de circulação e processos de produção.

O presente artigo divide-se em três eixos fundamentais: as relações entre arte e crescimento urbano-industrial, o papel do muralismo para disseminação da linguagem moderna nas grandes cidades e as estratégias de produção dos murais. Juntos, estes três elementos permitem analisar o impacto do muralismo para o desenvolvimento e a consolidação de uma experiência moderna de vida, a partir de dinâmicas e processos de criação e disseminação. Tais reflexões estão alinhadas ao que propõe o Grupo de Debate “Arte e Cidade: a arte pública e as estratégias de coabitar a cidade no contexto dos países ibero-americanos: teorias e processos”, proposto pelo seminário Poéticas da Criação, em sua edição de 2022.

Tomo como objeto particular a produção mural de São Paulo entre os anos de 1930 e 1950. O período corresponde a um grande crescimento urbano e industrial

da cidade, em que arquitetos, engenheiros, artistas e empresários migraram em busca de oportunidades de trabalho (SEGAWA, 1999). É neste intervalo também que são produzidos mais de 100 murais na cidade, de acordo com levantamento feito em 2017 (FREITAS, 2017). Por fim, a época parece especialmente importante para a historiografia da arte moderna paulista, que nela identifica a consolidação do modernismo (LAFETÁ, 1974).

Arte e crescimento urbano-industrial

A relação entre arte e o crescimento urbano-industrial no Brasil – e especificamente em São Paulo – ainda carece de uma pesquisa de fôlego, que nos apresente pontos de contatos mais amplos e claros entre esses dois campos. Parte dessa carência se deve às matrizes historiográficas clássicas brasileiras, que atribuem a modernização da pintura na década de 1920 majoritariamente ao movimento de artistas vinculados à Semana de 22 e a propostas de alterações lidas tão somente pela chave da mudança estética (AMARAL, 1976). Trabalhos mais recentes, no entanto, têm trazido à luz manifestações culturais diretamente ligadas ao contexto urbano, tais como a produção gráfica de cartazes e capas de revistas, e as músicas de festivais de origem popular, como o samba e o carnaval (CARDOSO, 2022).

Para a análise de tais manifestações, os critérios estéticos são colocados em segundo plano, ou pensados em relação com projetos políticos e sociais mais amplos. Esta abordagem se baseia na publicação de uma literatura especializada já consolidada, que propõe novas leituras para a arte moderna a partir dos anos de 1980. No bojo de uma revisão crítica do papel do Impressionismo francês como fundador de uma revolução estética, que avançaria pelas primeiras décadas do século XX, historiadores lançaram mão das relações entre a cidade e a arte como chave interpretativa de uma nova pintura (CLARK, 2004).

Atualmente, pesquisadores de diversos campos de estudo parecem retomar essa premissa teórica, assumindo possibilidades de conexão entre o desenvolvimento do modernismo cultural no Brasil e suas relações com um projeto político e social

de crescimento urbano-industrial das principais cidades do país. Essa mudança de ângulo enaltece manifestações nos campos das artes conhecidas como aplicadas ou decorativas, termos classicamente usados de modo pejorativo por crítica e historiografia das artes.

No lugar dessa interpretação limitante, novos estudos se concentram na ideia de um campo cultural mais rico, variado e multiforme. Esta visada considera ainda a superação de lugares-comuns na historiografia brasileira, como o debate em torno da representação de uma identidade nacional como principal ponto de pauta modernista nos anos de 1920 e 1930. A esse respeito, Ana Paula Simioni e Luciano Migliaccio afirmam:


Hoje, mais do que se debater a importância de um movimento artístico para a constituição de alicerces da nacionalidade – questão que no fundo responde muito mais a problemas de ordem extra-artística do que propriamente estética –, a tendência tem sido recuperar a complexidade, variedade e as disputas entre partidos estéticos e grupos de artistas que perpassam a experiência moderna. (SIMIONI; MIGLIACCIO, 2020, pp.14-15)

Observa-se neste trecho a mudança de enfoque de um debate de matriz nacionalista para a aceção de uma “experiência moderna”. Tais experiências parecem mais inclusivas e abrangentes do que a ideia de uma identidade nacional restritiva, proposta sem que negros, indígenas, mulheres e trabalhadores pobres fossem considerados.

Durante esse período, podemos observar a convergência entre dois cenários propícios na capital paulista. De um lado, observa-se um crescimento industrial sem precedentes, intensificado pela produção de café e pela política fiscal adotada pelo governo da época (DEAN, 1991). Por outro, temos a afluência de artistas, arquitetos e decoradores, que buscavam uma inserção no mercado, aquecido pelo crescimento urbano (SEGAWA, 1999). Estas duas situações particulares foram tradicionalmente

observadas isoladamente, quando, na verdade, influíram uma sobre a outra, alterando o modo como a linguagem moderna circulou na cidade de São Paulo.

Tomemos como exemplo dessa afirmação a produção de painéis dos artistas Regina Gomide Graz e John Graz. Atuando no cenário artístico paulista nas décadas de 1920 e 1930, foram introdutores do estilo Art Déco nas residências de uma parcela importante da sociedade. Produziram inúmeras obras para famílias da elite agrária paulista, que logo se tornariam uma nova burguesia empresarial e industrial, interessada na modernização do país (SIMIONI; MIGLIACCIO, 2020).


Seus primeiros clientes foram, possivelmente, Caio da Silva Prado e Antonieta Penteado da Silva Prado, importantes membros da família Prado, de origem aristocrática e ligados ao desenvolvimento de diversos ramos como o financeiro, cafeicultor, ferroviário e industrial. Para a família Silva Prado, os artistas projetaram em 1925 a decoração de diversos cômodos, como a sala de jantar, de banho e o quarto de casal. Neste último, coube a John Graz o mural instalado acima da cama; e a Regina Gomide Graz os têxteis da cama e das almofadas  **FIGURA 1, 2** (SANTOS, 2008).

O tema pastoral, comum nos projetos decorativos da época, remete a ideia de “primitivismo”, uma apologia a certa vida imaculada pelo crescimento desenfreado das cidades (HARRISON, 1998). Dentro desse contexto, é particularmente interessante que o tema apareça na encomenda feita por uma família cujo capital provinha do desenvolvimento de atividades fabris. Este tema, recorrente nos murais de John Graz, aparece de modos variados em encomendas ao longo dos anos de 1920 à 1940 (SANTOS, 2008).

Circulação da linguagem moderna

Os projetos dos Graz para as famílias da elite paulistana poderiam levar a crer que este era um modo restrito e excludente de experiência moderna, uma vez que se voltavam para a atualização da decoração residencial. No entanto, entre



 **FIGURA 1.** John Graz, decoração do Quarto do Casal da residência de Caio Prado. ZANELLA, Hugo [fotógrafo]. 1 fotografia em preto e branco, 28,5cm x 22,5cm. Fonte: Arquivo do Instituto John Graz, São Paulo. Fonte: SANTOS, 2008.

as décadas de 1940 e 1960, 46% dos murais feitos em São Paulo estavam em locais públicos, como cinemas, teatros, clubes esportivos e agências bancárias. Edifícios residenciais e comerciais continham 31% da produção mural, enquanto 23% estavam em residências (FREITAS, 2017). Mas se os espaços em que os painéis modernos surgiram na cidade eram, como vimos, o interior das residências da elite paulista, como esse modelo se difundiu e se consolidou em espaços públicos?

As palavras de Anna Maria Santos nos dão uma pista:

A residência de Caio Prado foi decorada por John Graz. Na documentação fotográfica desta casa consta a informação de que isto ocorreu por volta de 1925, embora exista um artigo sobre esta residência na edição de julho de 1933 da revista “A Cigarra”. (...) O artigo detalha e apresenta fotos de alguns ambientes, dentre esses os decorados por John Graz, que compreendem o Dormitório do Casal, com sua respectiva Sala de Banho, e uma Saleta Íntima. (SANTOS, 2008, 11).

Assim como narrado por Santos, era comum que projetos residenciais fossem anunciados em artigos de revistas e jornais da época. Nessas reportagens, era possível conhecer a rotina decorativa e a incumbência de cada um no projeto. Personagens que não figuram normalmente nas páginas dos livros de história da arte eram frequentemente nomeados, dando a conhecer pessoas fundamentais para a prática da arte mural em São Paulo. É o caso de decoradores e artesãos, muitos deles imigrantes recém chegados ao Brasil (FREITAS, 2017).

As notícias das casas dessa elite também tinham o importante papel de ligação entre uma camada tida como culta e elevada da sociedade e a modernização da cultura e da linguagem artística produzida na cidade. Esse movimento de endosso compunha um modo de afirmação do poder da burguesia industrial que se formava em São Paulo, em um momento de projeção política da capital no cenário nacional. O momento encontra seu ápice no início da década de 1950, com as comemorações do IV



FIGURA 2. John Graz, painel do Quarto do Casal da residência de Caio Prado. Fonte: SANTOS, 2008.

Centenário de São Paulo. A efeméride impulsionou o já crescente mercado financeiro e imobiliário da cidade, atraindo artistas, arquitetos e investidores. (BARROS, 2019).

Do ponto de vista da produção mural, as celebrações dos 400 anos da cidade marcaram um período de extensa produção, quadruplicando em número a fatura dos murais e promovendo significativas mudanças em seu perfil produtivo. Enquanto nas décadas anteriores os painéis ocupavam majoritariamente os ambientes domésticos, na década de 1950 os murais passaram a ser encomendados para a decoração de edifícios públicos, sendo alocados em fachadas e halls de circulação. Caso exemplar dessa prática são os painéis encomendados pela família Mesquita para o edifício sede do jornal O Estado de S. Paulo, em 1952.

Para esta encomenda foram chamados dois artistas proeminentes da época: Emiliano Di Cavalcanti e Clóvis Graciano. A parede interna do hall ficou a cargo de Clóvis Graciano, que pintou em encáustica um mural com tema do bandeirantismo paulista. Já na parede externa, na fachada do edifício, Di Cavalcanti instalou um painel de pastilhas Vidrotel, cujo tema é a imprensa, em clara alusão ao uso do edifício **FIGURA 3, 4**. Ambos os painéis foram tema de diversas reportagens em revistas como a Habitat e a Acrópole (FREITAS, 2014; 2017).

A alta circulação dos murais em revistas de época como linguagem decorativa moderna – escolhida por uma elite intelectual e industrial para decorar sua residência, e seus lugares de trabalho – teve grande impacto na adesão a este modelo. A experiência moderna, antes vivida dentro do ambiente doméstico por uma parcela reduzida da população, passava a integrar a vida citadina da população comum.

Ainda que esses painéis representassem a nova experiência de modernidade, eles não pareciam superar a ligação entre o poder do capital de origem industrial e a produção de uma arte de linguagem modernista. Sua rotinização não significou necessariamente uma democratização estética. Pelo contrário, o modernismo tomou uma dimensão institucional, na medida em que agentes como Francisco



FIGURA 3. Clóvis Graciano, *Bandeirantes*, 1952/53, óleo e cera sobre parede. Edifício Hotel Jaraguá, antiga sede do jornal O Estado de S. Paulo (centro). Arq.: Adolf Franz Heep e Jacques Pillon. Fonte: FREITAS, 2017.





FIGURA 4. Emiliano Di Cavalcanti, *sem título (A imprensa)*, c.1952, mosaico de pastilhas vítricas sobre parede. Edifício Hotel Jaraguá, antiga sede do jornal O Estado de S. Paulo (centro). Arq.: Adolf Franz Heep e Jacques Pillon. Fonte: FREITAS, 2017.

Matarazzo Sobrinho e Yolanda Penteado promoveram a criação de coleções, museus e exposições que afirmassem a relação da indústria com a arte moderna. Esta relação permaneceu, então, mediada pela burguesia, ainda que tenha se expandido para uma experiência coletiva de modernidade.


Estratégias de produção

Para além da relação de financiamento da produção mural moderna, a indústria paulistana teve papel importante no aumento da produção mural, sobretudo após o final da década de 1940. As técnicas de pintura mais comumente aplicadas eram encáustica, óleo sobre parede e afresco. O painel pintado, por exemplo, poderia levar muitas semanas desde sua concepção até sua execução. Este prazo poderia aumentar ou diminuir a depender de fatores externos, como a demanda de trabalho dos pintores e o pagamento da mão de obra ou materiais pelos mandatários.


Este cenário sofre uma transformação quando fábricas de cerâmica, azulejos e pastilhas vítricas passam a fornecer seus produtos para a produção artística. A partir disso, o sistema de produção se estabelece, de modo geral, da seguinte maneira: ao artista selecionado, encomenda-se um desenho preparatório comumente chamado de cartão, e que contém a quadrícula indicativa para instalação das pastilhas ou placas cerâmicas. O cartão segue, então, para a fábrica e deve ser ampliado e estudado pelos artistas que trabalhariam nos ateliês das empresas. Por fim, estes mesmos artistas, muitas vezes, eram os responsáveis pela execução do painel no local escolhido. Podemos observar um dos cartões de Mário Zanini  FIGURA 5 e um dos ateliês da época, com seus funcionários em ação  FIGURA 6.

Este sistema de produção se tornou bastante relevante para artistas renomados, sobretudo aqueles que não viviam e trabalhavam em São Paulo. O caso de Candido Portinari parece o mais exemplar, neste sentido. Entre 1951 e 1953, o artista trabalhou em conjunto com o escritório de Oscar Niemeyer para a execução de um painel na Galeria Califórnia, na região central de São Paulo.



 FIGURA 5. Mário Zanini, Estudo para Painel, c. 1960, guache, crayon, lápis-de-cor e grafite sobre papel, 31,9 cm x 64,2 cm. Doação: família Zanini. Coleção MAC USP.



 FIGURA 6. Ateliê para execução de painéis artísticos, pastilhas Dema. Revista Arquitetura e Decoração, Jan/Fev de 1957, sem página.

O painel foi feito em pastilhas de vidro e ocupa quase toda a extensão da parte interna da parede do edifício. O desenho abstrato é exibido dentro de um gradil preto com algumas manchas em tons de cinza e vermelho. Pesquisas dos cartões, estudos e documentação escrita de Portinari demonstram, no entanto, que o primeiro esboço do artista para esse painel não era abstrato, mas sim um estudo intitulado “Epopéia das Bandeiras”.

No entanto, a obra proposta pelo artista mostrava-se complexa demais para a execução no tempo exigido pelo Banco Nacional Imobiliário (BNI), fonte financiadora do empreendimento. Dado o prazo exíguo, o Banco pressionou para que um novo acordo fosse estabelecido. Carlos Lemos, arquiteto responsável pelo escritório de Niemeyer em São Paulo, viajou então para o Rio de Janeiro com o objetivo de buscar o cartão definitivo para o painel. A carta enviada por Lemos a Portinari em 12 de outubro de 1953, registra esse encontro:

Conforme havíamos combinado em nosso encontro em sua residência, encaminho as amostras do mosaico de vidro da ‘Vidrotil’. Estas amostras pertencem ao estoque atual, o qual já foi inteiramente reservado para o seu painel. Não há quantidade suficiente de pastilhas brancas para o fundo geral. Optei, então, pela pastilha cinza-claro. O branco entrará somente nos desenhos do painel propriamente dito. (LEMOS, 1953).

O relato de Carlos Lemos nos dá informações importantes sobre as estratégias de produção dos painéis. Em primeiro lugar, o artista não precisava estar presente na cidade, tampouco no local de instalação do painel para desenhá-lo. Ao que tudo indica, Portinari gerenciou as obras para o referido painel de seu ateliê, no Rio de Janeiro, em um momento de grande produção do artista. Em segundo lugar, o desenho do artista poderia sofrer modificações severas de acordo com fatores extra-artísticos, tais como prazos para entrega do edifício e a quantidade de pastilhas disponíveis nas fábricas produtoras. Esta condição levou a diversas alterações feitas por Portinari, registradas nos cartões ligados à esta encomenda. Por fim, como se atesta pela correspondência entre Portinari e o BNI em que o termo “pintura mural”

aparece, é possível que o artista tenha passado de sua técnica usual de pintura para o uso de pastilhas para facilitar a execução da encomenda. Vale lembrar que o uso de pastilhas vítricas não era usual para o artista, aparecendo apenas uma vez antes da encomenda da Galeria Califórnia (FREITAS, 2014).

A produção industrial de pastilhas de vidro parece ocupar, então, um papel de alta relevância para a arte mural em São Paulo em meados do século XX. Fatores ligados ao volume de produção, sua velocidade e a qualidade do material influíam diretamente na viabilização do projeto. Ainda que o Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo já apresentasse ampla produção seriada, voltada para a decoração e oferta de marcenaria e ferragens para as casas e edifícios da cidade desde sua fundação, em 1873, é de fato com a produção fabril de pastilhas e placas cerâmicas que se imprimem novos modos de fatura da arte mural na cidade.

Esta mudança nos meios e técnicas de produção também foi responsável pela circulação tanto do muralismo como da linguagem moderna. Os dados levantados até 2017 mostram que 13% dos murais produzidos em São Paulo entre as décadas de 1940 e 1950 eram anônimos e aproximadamente 42% eram de artistas pouco conhecidos, como Pietro Nerici e Pere Tort I Roig. Esses painéis só puderem ser conhecidos graças às propagandas de épocas, fossem anúncios das pastilhas ou do estabelecimento em que o mural estava.

Esse mapeamento demonstrou, ainda, que foram os artistas anônimos, ou pouco conhecidos, os responsáveis pela disseminação e rotinização do muralismo na cidade. Graças à mão de obra especializada, criada possivelmente para atender à demanda do período, é que as técnicas foram passadas à diante e aplicadas na decoração de diversas paredes em São Paulo. Continuamos sem saber sobre os nomes dos homens e mulheres envolvidos na produção e instalação destes murais, mesmo quando trabalhavam em conjunto com os artistas mais renomados, como Portinari e Di Cavalcanti. Essa realidade apenas reitera a visão – já cristalizada – de valorização do desenho como produto intelectual e a marginalização dos trabalhos

manuais, sobretudo em um país com um passado escravocrata ainda fresco na nossa memória.

Conclusão (notas para uma revisão do cânone)

Impulsionada pela revisão crítica a que muitos de nós, pensadores das artes no Brasil, nos propusemos neste ano de 2022, me questionei se seria possível refletir sobre os modernismos no Brasil a partir de uma produção mural. A escolha do mural não apenas visa deslocar o foco da pintura e da escultura, mas também nos permite incluir uma produção anônima, fabril e urbana. Tratam-se não apenas dos murais de grandes nomes do modernismo paulista, mas também obras decorativas de variados tamanhos, localizações e autorias. Além disso, este artigo parte, também, de uma inquietação antiga, de perguntas que rondam os estudos que venho fazendo ao longo do último decênio: qual é a potência política do capital industrial dentro da produção mural paulista? Que papel ela exerce? Que estratégias demove e que agentes enaltece?

A ampliação do que podemos inserir dentro do escopo de arte mural em São Paulo, nas primeiras décadas do século XX, nos permite questionar criticamente o cânone do modernismo paulista. No lugar de valores como autonomia, autoria, unicidade e qualidade, seria mais adequado pensar as relações de produção, coletividade do trabalho, produção serial e circulação. Esses parâmetros nos permitem analisar de modo mais adequado a variedade e multiplicidade dessa produção.

Dentre tais parâmetros, aquele que parece mais relevante é a circulação. Apontaria-se, talvez, a ambiguidade de se falar em circulação quando o tema é a arte mural. Mas é preciso salientar que a parede é aqui compreendida como parte de um sistema de produções múltiplas que circulam no espaço urbano. Para além do próprio mural, existem as reproduções do mural em cartazes publicitários, fotografias para cartões postais, ilustrações e reproduções fotográficas em jornais e revistas. Esta re-apresentação da parede ao público permite com que seu sentido permaneça em construção, aberto, para usar uma terminologia contemporânea.

Referências

- AMARAL, Aracy A. *Artes plásticas na semana de 22: subsídios para uma história da renovação das artes no Brasil*. - 3. ed. - São Paulo: Perspectiva, 1976.
- BARROS, Regina Teixeira de. As obras da Coleção de Arte da Cidade e o IV Centenário. In: Eduardo Navarro Niero Filho (org).. (Org.). *Projeto de Restauro: Painéis e mural do IV Centenário de São Paulo*. 1ed. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2019, v. 1, p. 19-67.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica (5ª versão). In: *Estética e sociologia da arte*. Edição e tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- CARDOSO, Rafael. *Modernidade em preto e branco: Arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- CLARK, T. J. *A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e de seus seguidores*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- FERNANDES, Fernanda. A Síntese das Artes e a Moderna Arquitetura Brasileira dos anos 1950. *Cadernos de Pós-Graduação da UNICAMP*, v. 8, p. 71-78, 2006.
- DEAN, Warren. *A industrialização de São Paulo: 1880-1945*. 4. ed. - Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991.
- FREITAS, Patrícia. Muralismo em São Paulo na década de 1950: dois painéis de Candido Portinari. *Revista de História da Arte e Arqueologia*. Campinas, n.22, pp. 83-104, Julho 2014.
- . *Muralismo em São Paulo: convergência das artes entre 1950 e 1960*. 2017. (tese de doutorado da Universidade Estadual de Campinas). Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/322243>. Acesso em: 07 de outubro de 2022.
- HARRISON, Charles; FRASCINA, Francis; PERRY, Gill. *Primitivismo, cubismo, abstração: começo do século XX*. São Paulo: Cosac & Nasif, 1998.
- HOBBSAWM, Eric. *A Era dos extremos: o breve século XX (1914-1991)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- LAFETA, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1974.
- LEMOS, C. Correspondência a Portinari, de 12 de outubro de 1953. Acessada em www.portinari.org, em 05/05/2013.
- SANTOS, Anna Maria Affonso dos. *John Graz: o arquiteto de interiores*. São Paulo. Dissertação de Mestrado na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de

São Paulo (FAU/USP), 2008. Disponível para acesso em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-03032010-112258/pt-br.php>. SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil, 1900-1990*. São Paulo: EDUSP, 1999.

SIMIONI A. P.; MIGLIACCIO, L.. *Art Déco no Brasil: Coleção Fulvia e Adolpho Leirner*. São Paulo: Ed. Olhares, 2020.

Marta Neves, o elã e a incompetência

Marta Neves, impetus and incompetence

*Pedro Moreira*¹

*André Arçari*²

Este artigo apresenta a série “Não Ideias”, da artista Marta Neves, analisando-a sob o conceito de kitsch de Abraham Moles, apontando similaridades entre a produção da artista mineira e os aspectos de tal fenômeno cultural. Recorremos a recusa e a incompetência, assim como a banalidade e a precariedade, enquanto ferramentas conceituais e formais utilizadas pela artista para a produção de uma obra conceitualmente densa que se insere na história da subversão dentro do cenário das Artes.

Palavras-chave: Marta Neves; Kitsch; Antiarte; Contra-arte.

This article presents the series “Não Ideias”, by artist Marta Neves, analyzing it under Abraham Moles’ writings on kitsch, pointing out similarities between the artist’s work and the analysis of such a cultural phenomenon. We resort to refusal and incompetence, as well as banality and precariousness, as conceptual and formal tools used by the artist to produce a conceptually dense work that is part of the history of subversion within the arts scene.

Keywords: Marta Neves; Kitsch; anti-art; counter-arte.

.....
1 PPGArtes – EBA/Universidade Federal de Minas Gerais / CAPES

2 PPGAV – EBA /Universidade Federal do Rio de Janeiro

Introdução

Nosso texto propõe analisar a série “Não Ideias” (2001-atual) da artista mineira Marta Neves, onde um conjunto de faixas com frases formadas por histórias de vida apropriadas de diversas pessoas são erguidas. A série busca indagar como o modelo de produção mercadológico industrial opera de modo falho na cultura e no sistema da arte. Neves elabora sua proposta a partir da incompetência, contrapondo os problemas de contínua produtividade com a própria frustração de não saber o que expor. Assim, o trabalho surge do esgotamento momentâneo de suas ideias.

As frases presentes em suas Não Ideias trazem relatos sobre a incapacidade de se ter uma ideia, que, por sua vez, são coletados de pessoas em situações diversas na banalidade da vida cotidiana. A artista trava uma relação direta entre a incompetência criativa e a presença no espaço urbano, utilizando como suporte material a precária faixa de rua.


Essa precariedade explorada é camuflagem e alarde, podemos inseri-la, também, na produção brasileira de uma arte contestatória. Para o crítico mineiro Frederico Moraes, o precário é um elemento da produção que batizou de contra-arte (FREITAS, 2013), uma maneira particular dos artistas brasileiros lidarem com as problemáticas dos trabalhos de antiarte das vanguardas históricas do eixo europeu-americano. Ainda sobre o precário, as Não Ideias dialogam com o *kitsch* enquanto “mercadoria ordinária”, como argumentado por Abraham Moles (2012, p.10) enquanto um importante modelo estético de comunicação de massa.

Ao dispor tais relatos tanto pela rua (de modo “camuflado”) quanto pelo museu/galeria (espaço por excelência moderno da arte), aludindo a linguagem típica da publicidade, suas faixas criam uma relação de apropriação com outras que fazem parte da composição estética na urbe tipicamente brasileira. Portanto, propõe-se pensar como a proposta reverbera recepções de alarde e estranheza no público.

A Incompetência

Se você não pode derrotá-los, sugere Warhol, junte-se a eles. Mais: se você entrar totalmente no jogo, acabará por expô-lo; ou seja, revelar o automatismo e até o autismo desse processo, por meio de seu próprio exemplo excessivo (FOSTER, 2017. p. 126).

Retratos da incompetência humana talvez seja a maneira de melhor explicar o corpo de trabalho de Marta Neves. De troféus que celebram seus próprios problemas e falhas de caráter (série Reconciliação Instantânea, 2001) à outdoors que pedem por ajuda financeira para realizar um transplante de cérebro para uma artista acometida pela profunda tristeza de perceber a realidade do mundo das artes (Guarda bem este sorriso, 2000), os trabalhos de Neves abraçam o humor pungente como uma ferramenta única para celebrar seus empecilhos, criticar a ilusão do sucesso e valorizar as técnicas próprias da mesmice.

O que separa as Não Ideias de tais produções anteriores é a anexação das histórias alheias, que, diferentemente da exposição de relatos pessoais da artista, geram um senso de reconhecimento na incapacidade. A série nasce em 2001, quando Neves é convidada para participar da Bienal do Mercosul e, frente a indecisão e falta de ideias, apresenta a primeira versão da obra em que relata a própria incapacidade em quatro parágrafos, enumerados ³, que relatam a não criação de um trabalho.  **FIGURA 1**

Embora originalmente exposta na forma de plotagem em um container, se adequando à proposta curatorial da exposição, as versões posteriores do trabalho

.....
3 No ano número 1, Marta Neves teve a ideia de ter uma ideia para um projeto a se realizar. Mas nada lhe veio à mente.


2. No ano número 2, disseram a Marta Neves que ela tivesse uma ideia para projetar alguma coisa. Mas nada aconteceu.

3. No ano número 3, Marta Neves teve uma série de vagas ideias confusas conforme projetos alheios. Mas não funcionaram.


4. No ano número 4, Marta Neves resolveu (o que não é exatamente um projeto nem uma ideia) nunca mais ter ideias (NEVES, p. 70 – 71).



 **FIGURA 1.** “Não Ideia” – Marta Neves. Plotagem em MDF. Bienal do Mercosul, Porto Alegre, Brasil. 2001. Fonte: Acervo da Artista.


são realizadas em faixas de rua  **FIGURA 2**, pintadas por pintores que realizam esse trabalho usualmente, e portando (até seus exemplares mais recentes) apenas frases coletadas de outros indivíduos. Tendo compartilhado a sua inação, Marta passa a expor a alheia. Com exceção da primogênita, a escolha do material das Não Ideias mantém uma dinâmica entre a provocação conceitual e a existência formal da obra. As faixas populares de rua brincam com a banalidade da situação não criativa, mantendo, também, o apreço pelo objeto “sem valor” cultivado pela artista durante sua carreira.

Capturando a frustração perante a inatividade coletiva, a artista abraça os aspectos negativos da tomada de decisão humana, deixando de lado histórias de sucesso da mesma maneira que abandona a produção formal pristina. Lidando com tais temas, a ironia se torna uma ferramenta afiada em seu suporte linguístico, utilizando-a como maneira de isolar aspectos de sucesso da vida em contraste com os momentos de falha e impotência, que são abraçados como possibilidade de comunhão, de reconhecimento através da falha que persiste no sujeito e no outro.


Ao criar tais pontes baseadas em situações que não se sustentam em narrativas correntes, sejam elas de sucesso individual ou de grupos sociais, Marta Neves nos ataca a encarar que os verdadeiros momentos de reconhecimento e empatia ocorrem, em vida, durante as falhas. Falhas que são deixadas de lado nas narrativas históricas, sociais e publicitárias, falhas que exigem uma relação mais sensível para serem apreciadas enquanto tais e não apenas transformadas em “erros que deram certo”. As falhas que Neves coleta são banais, bestas e que não beneficiaram em nada aqueles por elas acometidos, erros de criatividade onde a fecundidade, mesmo que indiretamente, se escapa por total.  **FIGURA 3**

Tais erros revelam o foco de interesse principal da artista, a nativa banalidade da existência humana. Como ela diz:



 **FIGURA 2.** “Não Ideia” – Marta Neves. Tinta sobre faixa de tecido (dimensões variáveis). 32ª Bienal de São Paulo, São Paulo, Brasil. 2014. (Fonte: Acervo da Artista)



 **FIGURA 3.** “Não Ideia” – Marta Neves. Tinta sobre faixa de tecido (dimensões variáveis). 32ª Bienal de São Paulo, São Paulo, Brasil. 2014. (Fonte: Acervo da Artista).


Esse homem banal (e hoje até um punk é um homem banal) é de uma mediocridade fascinante. Pois só nele – e não nos grandes – revela-se, com toda a fidelidade o frágil, o impossível, a indefinição, a falta de um destino. É ele a grande viagem (NEVES, 2017, p. 35).

O olhar da artista é atraído, então, para o que se manifesta de maneira recorrente na vida brasileira, mas que não chama atenção. Faixas de rua, panos de prato, o churrasco na esquina ⁴, situações e objetos que se camuflam na urbe popular brasileira. A atração por tais exemplos de mesmice leva Neves a enxergar a potência do uso de tal linguagem no campo formal. Ao disfarçar-se no meio do comum, o inusitado aparece mais forte, mais disruptivo e mais desregrado.

Ao caminhar pela rua, raramente (ou, talvez, nunca) enquanto *flâneur*, o olhar do transeunte brasileiro passa pelas mais diversas frases de propaganda, dos anúncios mais esdrúxulos às celebrações de natureza pessoal ⁵, misturadas a esse meio, no entanto, estão as não ideias de indivíduos desconhecidos, suscitando um respiro aliviado da constante necessidade de perfeição. As faixas colocadas na rua suscitam essa brecha no ritmo da vida que nos lembra os exercícios urbanísticos da Internacional Situacionista na França da década de 1960. Assim como os situacionistas, ao dispor tais objetos pelas ruas a artista cria possibilidades de uma ruptura com um modo de pensar e ver o mundo focado principalmente na produção, que mantêm o ciclo de consumo, onde o ócio é deixado de lado como desnecessário para a vida como um todo.

⁴ Respectivamente a série Meritocracia do pano de prato, de 2015, e a ação Museu na brasa, de 2013.

⁵ Vá lá saber quando isso começou, até onde me lembro foi lá pelos anos 1990 quando, ao menos nas grandes cidades brasileiras, apareceram, estendidas entre postes ou entre árvores, as primeiras faixas com declarações de amor, júbilo pela volta de viagem ou aniversário de alguém, ou textos celebratórios, no geral escritos à mão com letras de formas caprichadas em cores pretas, azuis, amarelas e vermelhas, por esses pintores de painéis publicitários populares, profissionais cujos produtos se derramam nas regiões centrais, zonas de comércio populares (FARIAS, 2017, p.68).


No entanto, ao levá-las para a galeria  **FIGURA 4**, as Não Ideias não perdem sua potência original, mas transformam-se, então, na negação criativa que causou a germinação de seu primeiro expoente. Dentro da instituição artística, elas deixam de ser objetos provocativos de ruptura na consciência do pedestre urbano e se tornam uma crítica à adequação da produção artística, por meio do mercado e das instituições da arte, a mesma lógica de constante produção que mantém, também, o ciclo de consumo.

Deslocando-se da potência urbana, as faixas de Marta Neves continuam próximas às atividades situacionistas dentro da galeria. O ato, realizado pela artista, de apropriação de uma linguagem visual do mundo do espetáculo, subvertendo-a para um posicionamento crítico, funciona como uma ótima ilustração para o conceito de *détournement*, cunhado pela própria Internacional, em resposta ao processo de cooptação cultural – que batizam de recuperação –, a relação entre ambos podendo ser explicada como

As duas são imagens espelhadas uma da outra, uma espécie de dobradiça entre autoridade e subversão. [...] De acordo com a teoria situacionista, a recuperação opera em todas as frentes: na publicidade, na Academia, no discurso político, no mundo da arte. A I.S. respondeu a inevitabilidade da recuperação com a única estratégia possível, a demanda de que toda produção cultural “contenha sua própria crítica” (KURCZYNSKI, 2014, p.174. Tradução nossa)⁶.

A diferença entre a série de Marta Neves e a grande maioria dos exemplos de *détournement* na arte é a escolha da precariedade. Ela renega não só a necessidade constante de produtividade, posicionando-se a favor do ócio, mas renega, também, as qualidades formais do produto plástico – resultante dessa cultura de mercadorias



 **FIGURA 4.** “Não Ideia” – Marta Neves. Tinta sobre faixa de tecido (dimensões variáveis). Belo Horizonte, Brasil. 2015. (Fonte: Acervo da Artista).

.....
⁶ The two are mirror images of each other, a sort of hinge between authority and subversion. [...] According to Situationist theory, recuperation operates on all fronts: in advertising, in academics, in public political discourse, in the art world. The SI responded to the inevitability of recuperation with the only possible strategy, the demand that all cultural production “contain its own critique”.

–, optando pela faixa de rua, pelos signos da banalidade, feitos sem a pretensão da venda para as massas que marca o estereótipo do objeto kitsch.

A faixa, como aponta Lafuentes, pode ser usada “também em casa, como tapete, toalha de mesa (se tiver mesa grande), de cobertor, como cortina... A artista não se importa” (2017, p.57). Esse desprezo pelo objeto, que em sua função “ideal” seria deixado para puir ou ser retirado por algum cidadão aleatório na rua, lembramos que a Não Ideia funciona enquanto proposta crítica e que a manutenção de sua faceta tátil é desnecessária uma vez que a semente da incompetência foi plantada no público, possibilitando-nos “sentir parte de uma humanidade que se mostra, ao menos, teimosa” (LAFUENTES, 2017, p. 57).

O Elã

Voltemos a questão do *kitsch*, se tal fenômeno é entendido como “o aspecto dominante da vida estética cotidiana” (MOLES, 2012. p. 29), e percebemos o interesse da artista por esse cotidiano, somos levados a ponte que liga a produção de Neves ao conceito de kitsch, algo explicitado pela própria artista (NEVES, 2017). Porém, se analisarmos o kitsch não apenas enquanto uma produção da sociedade de consumo, percebemos que essa conexão direta, entre os objetos de Neves e os objetos kitsch, perpassa problemáticas maiores.

O resultado de uma cultura omnipresente é a de uma “coisificação” (MOLES, 2012, p. 33) da própria relação do homem com os objetos, descartáveis e de fácil reposição, alimentando a necessidade de uma produção constante para satisfazer o impulso de consumo. Moles, então, descreve esse ciclo como uma divisão do tempo humano, que “distribui uma existência entre uma tarefa opaca, alienante (...) e um tempo morto a preencher” (MOLES, 2012. p.13-14). O último sendo preenchido pelo produto do próprio “ciclo de consumo e produção” que é abertamente abandonado por Neves:

A não-ideia surgiu de uma impaciência minha com a necessidade constante e impositiva de produção. Todos – artistas ou não – somos solicitados diariamente a responder de forma

“agressivamente criativa” às perguntas: “o que você está fazendo?”, “o que há de novo?”, dentro de um pensamento empresarial ou publicitário ao estilo ISO 9000 (NEVES, 2017. p.48).

Ao abandonar o ciclo de produção, ela abandona, também, o interesse pelos seus produtos. O objeto plástico do kitsch é menos interessante, para a artista, que os produzidos de maneira igualmente barata, porém ainda menos elaborada – encontrando, na realidade brasileira, objetos banais que vão para além do kitsch industrial típico. As estatuetas e bibelôs são substituídas por panos de prato e faixas de rua.

Ao substituí-los, a artista mantém viva a lógica do fenômeno kitsch, como entendida por Moles, de ser uma expressão de felicidade – de relação, e produção de sentido, do homem com os objetos de uma sociedade de consumo, como diz o autor “o kitsch encontra-se, portanto, relacionado a uma arte de viver e talvez nesta esfera, ele encontrou sua autenticidade” (2012, p.27). Porém, ao abandonar os típicos objetos de consumo, Neves dá esse mesmo valor para a objetos indignos de atenção ou apreço colecionista. Ela usurpa o poder de significação, ainda pertencente ao ser humano em meio as quinquilharias industriais, e o entrega na mão da banalidade, do objeto relegado não só ao mal gosto, mas à indiferença.

Percebemos, então, outra conexão entre as obras de Marta Neves e a história da arte crítica, já que a indiferença era o mesmo objetivo procurado por Marcel Duchamp para a seleção de seus *ready-mades* (PAZ, 2014). É comum, como nos exemplos de *détournement* situacionista ou na arte Pop americana, associarmos o objeto apropriado para fins subversivos com a produção direta da indústria cultural, acusada de mal gosto por ser produzida em série e de maneira vulgar, porém esquecemos que as primeiras manifestações do que viriam a ser essa prática de apropriação buscavam não a vulgaridade do plástico, mas a indiferença da banalidade, nem feio, nem bonito – pior, banal.

A elaboração formal das Não Ideias de Neves ilumina o legado da escolha dos ready-mades de Duchamp, colocando sob um olhar crítico as práticas posteriores de apropriação comuns no *milleux* das artes. No entanto, ao destoar-se desse cenário, as mesmas faixas de rua se enquadram muito bem no legado da contra-arte brasileira, que mantém viva a atitude de contestação cultural utilizando da precariedade local.

O termo, cunhado por Frederico Morais, engloba a “desrepressão total – política e fenomenológica – do sujeito, principalmente do sujeito brasileiro, que deveria valer-se do improvisado e da precariedade para afirmar a sua oposição ao mundo, às instituições e à própria definição de arte” (FREITAS, 2013. p. 29).

Neves mantém vivo o legado de apropriação disruptiva, principalmente as características brasileiras que foram agregadas a tal prática por seus contemporâneos de gerações anteriores. Ela nos suscita o ócio tão necessário num mundo preso no ciclo vicioso de produção e consumismo. Ela, também, ajuda a despertar a tomada de consciência de que o objeto em si é irrelevante, de que podemos nos relacionar com qualquer objeto, seja ele industrial, artístico ou banal, que a possibilidade de produção de sentido (para Moles, de felicidade) é uma capacidade humana ainda viva e que se encontra no cerne do fenômeno do kitsch, uma vez que “não haveria objetos kitsch, mas apenas uma maneira kitsch de olhar os objetos” (MOLES, 2012, p.33).

Tal maneira de olhar objetos é o olhar da artista que a atrai para a banalidade do homem comum. As obras de Marta Neves indicam tanto uma falha na existência humana que se encontra presa num ciclo vicioso de necessidade produtiva, quanto uma capacidade humana de produzir sentido para a própria vida apesar desse ciclo. O kitsch, para Moles, aparece como a faceta dessa capacidade em um mundo superlotado de quinquilharias, como um respiro de criatividade fora do domínio da produção tradicional – “o kitsch é uma injúria artística, mas todo mundo a ele retorna” (MOLES, 2012. p. 28).

Conclusão – Marta Neves resolveu nunca mais ter ideias

“Os indivíduos fruem como podem e daquilo que podem! E a malícia da sensibilidade é infinita” (VÁLERY *apud* MOLES, 2012. p. 39 – 40).

Apresentamos uma das várias séries de Marta Neves, relacionando-a com os estudos sobre o fenômeno do kitsch de Abraham Moles, apontando as similaridades entre a prática de recusa da artista com o que é descrito como a “arte da felicidade” no mundo de consumo da sociedade burguesa, em uma tentativa de iluminar as similaridades entre ambos os pontos de que apontar o jogo subversivo realizado pela artista, que se apropria não apenas do objeto, mas da própria ideia de incompetência, para apontar falhas no ciclo produtivo onde nos inserimos.

Marta Neves, infelizmente ainda pouco estudada, deverá ser enquadrada na história junto àqueles que tentaram manter viva a velha práxis da vanguarda de juntar a arte à vida (BÜRGER, 2017). Munida de um bom senso de humor e um grande senso de valor pelo comum, pela mesmice, Neves continua a série de suas Não Ideias mais de 20 anos após sua primeira manifestação, ainda colocando, nas ruas e nas galerias, retratos falados da impiedosa incompetência humana, em uma tentativa constante de nos lembrar que nossos erros são tão valiosos quanto qualquer outro aspecto de nossa humanidade.

Afinal, como escreveu Agnaldo Farias em seu texto sobre essa mesma obra, “só o erro salva, o desvio é a redenção, enquanto a certeza é uma vulgaridade” (2017, p.74).

Referências

- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Ubu Editora, 2017
- FARIAS, Agnaldo. Cronicamente errada *in* NEVES, Marta. *À boca pequena, naturalmente*. Belo Horizonte: Nunc edições de artista. 2017.
- FOSTER, Hal. *O retorno do real: A vanguarda no final do século xx*. trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu Editora, 2017.
- FREITAS, Artur. *Arte de Guerrilha: Vanguarda e conceitualismo no Brasil*. São Paulo: Editora

da Universidade de São Paulo, 2013.

KURCZYNSKI, Karen. *The Art and Politics of Asger Jorn: The Avant-Garde won't Give Up*.

Farnham: Ashgate Publishing, 2014.

LAFUENTE, Pablo. Não ideia in NEVES, Marta. *À boca pequena, naturalmente*. Belo Horizonte:

Nunc edições de artista. 2017.

MOLES, Abraham. *O Kitsch: a arte da felicidade*. trad. Sergio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 2012.

NEVES, Marta. *À boca pequena, naturalmente*. Belo Horizonte: nunc edições de artista. 2017.

PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp, ou, O castelo da pureza*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

Dissidentes Ressoantes: o graffiti em manifestações políticas

Resounding Rissidents: graffiti in political demonstrations

*Penha de Fátima da Cruz de Souza*¹

*Cláudia Maria França da Silva*²

Nesse artigo apresentaremos um estudo sobre o uso do graffiti em manifestações políticas. Para tanto, pontuaremos alguns momentos históricos que consideramos fundamentais de serem mencionados ao se tratar dessa temática; são momentos em que grafiteiros se opuseram à hegemonia político-comportamental e partiram para ação, utilizando o graffiti como ferramenta de luta social. Apontaremos ainda para movimentações mais recentes acontecidas no Brasil e especialmente em Vitória-ES.

Palavras-chave: graffiti; manifestação; luta social; Vitória-ES.

In this article we will present a study on the use of graffiti in political manifestations. In order to do so, we point out some historical moments that we consider to be mentioned when dealing with this theme, where graffiti artists opposed themselves to the political and behavior hegemony; they went into action by using graffiti as a tool of social struggle. We also point to more recent movements that took place in Brazil and especially in Vitória-ES.

Keywords: graffiti; manifestation; social struggle; Vitória-ES

¹ Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

² PPGA / Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

Introdução


A Arte Urbana possui diversas vertentes, sendo uma delas o *graffiti*. Por sua vez, o *graffiti* também possui diversos modos de realização e desdobramentos. Essas variações dentro do *graffiti* permitem muitas possibilidades de efetivação. O *graffiti* pode ser realizado por meio de tintas, e sua aplicação se dá por meio dos rolos, sprays (mais frequentemente associados à prática); a maneira de aplicação vai determinar algumas questões quanto à vertente, se vai se enquadrar como pixo, ou se vai ser considerado um mural, por exemplo; além disso, existem as outras possibilidades de manifestação, como o lambe-lambe e o stencil. Com todas essas variedades e possibilidades, o *graffiti* colide com o seu suporte principal – os muros – e seu impacto se dá de muitos modos e por diversas motivações.

Apresentamos esse artigo buscando abordar manifestações de *graffiti* realizadas em movimentos populares de motivação política. Apresentamos tais manifestações visuais como um dos modos de enfrentamento de processos de segregação e exclusão social, ainda que esse enfrentamento constantemente ocorra apenas em campo simbólico, de modo furtivo, onde as respostas a políticas e ações que cooperam com esse cenário de injustiça utilizam os muros. Os mesmos muros que cercam e tentam lhes tirar as perspectivas devido ao seu alcance e brutalidade, são grafitados, e as mensagens ali inseridas buscam fazer com que outros enxerguem as problemáticas que constantemente são invisibilizadas e invisibilizam.

Nesse viés, apontamos o uso do *graffiti* como ferramenta de expressão do desejo político, visibilidade e revolta social, para isso pontuamos desde alguns momentos históricos importantes a ações e acontecimentos atuais, ações tanto em países estrangeiros, quando no Brasil e numa escala mais próxima, em Vitória-ES que demonstram as possibilidades e potência do *graffiti*. Interessa-nos, a partir dessas pontuações, evidenciar um recorte das reflexões, posto na análise de manifestações recentes no contexto local, enfocando a região da Grande Vitória (ES). Analisaremos momentos específicos de manifestações políticas e registros realizados dessas manifestações no intuito de compreender a “linguagem” do *graffiti* utilizada nesses

momentos, considerando a mensagem, a localização, o tipo de *graffiti* realizado, no sentido de aprofundar as reflexões sobre as maneiras que o *graffiti* opera no espaço urbano e como isso impacta enquanto produção simbólica de luta social e política.


Dissidentes no *graffiti* pelo mundo e pelo Brasil

Notadamente, desde a década de 1960, o uso do *graffiti* se faz presente em manifestações políticas na contemporaneidade. Podemos mencionar o “Maio de 1968” em Paris (França), um dos momentos mais importantes para a adesão do *graffiti* em manifestações diretamente políticas. João Alberto da Costa Pinto (2008) ao abordar sobre o Maio de 1968 em Paris, pontua sobre o uso de colagens, confecção de cartazes e tinta spray para a inscrição de frases pelos muros da cidade  **FIGURA 1**. Tais ações demonstram a variedade de possibilidades do uso do *graffiti* em protestos políticos.

Sérgio Ronaldo Skrypnik Michalovzkey (2013) aponta que as primeiras manifestações de *graffiti* no Brasil ocorreram também durante a década de 1960, em manifestações contra a ditadura. Ainda nas décadas de 1960 e 1970 com a Guerra do Vietnã, conforme apontam Patrícia Daniele Lima de Oliveira e Ana Márcia Silva (2004), pela parte dos Estados Unidos foram recrutados soldados principalmente negros e latinos; ao regressarem para os EUA, esses soldados eram simplesmente deixados com suas famílias em distritos como o Bronx. Diante do cenário de descaso, e buscando uma maneira de comunicar o descontentamento com as condições socioeconômicas com a qual passaram a viver, nesse momento inicia-se o movimento do *hip hop*. O movimento agrega desde o *break* (dança inspirada em movimentos quebrados que representavam soldados mutilados durante a guerra, e no movimento das hélices dos helicópteros), além do DJ, do *rap* e do *graffiti* (OLIVEIRA e SILVA, 2004).

A inserção do *graffiti* no movimento de *hip hop* popularizou a prática a nível global quando o movimento de *hip hop* alcançou seu apogeu no início da década de 1970, e foi por esse caminho que o *graffiti* alcançou maior aceitação como prática artística, chegando a ser aceito em galerias de arte para exposição e tendo a partir de então




 **FIGURA 1.** Uso do *graffiti* em maio de 1968 em Paris: “AS PAREDES TINHAM OUVIDOS . . . AGORA ELAS TÊM AS PALAVRAS”. (Fonte: <http://clinicand.com/maio-de-68-50-anos-50-frases/>)

alguns nomes como artistas reconhecidos. Importante pontuar que essa aceitação do *graffiti* pelos meios formais da arte não tornou a prática nas ruas menos controversa; ao contrário, talvez tenha se tornado ainda mais polêmica, pois passou-se a discutir se *graffiti* é ou não arte, qual seu espaço de ocupação, temáticas e questões que serviram principalmente para aumentar suas possibilidades, embora talvez essa não fosse a intenção institucional.

A popularidade impulsionada pelos movimentos de *hip hop* proporcionou a incorporação de mais possibilidades técnicas às inscrições e representações, popularizando a prática em nível mundial. Quanto a esse momento, Ken Goffman e Dan Joy (2007, p. 385 e 386) pontuam:

[...] a cultura *hip-hop* desenvolveu sua própria estética artística fora-da-lei “Faça você Mesmo”, que era particularizada pelo grafite (chamado de “*tagging*”). Essas elaboradas pinturas psicodélicas aparentadas com os quadrinhos e criadas com latas de spray (frequentemente furtadas) eram realizadas em qualquer “tela” pública desocupada, principalmente trens do metrô, edifícios comerciais e as paredes de grandes conjuntos residenciais. O texto geralmente consistia dos criativos pseudônimos dos *taggers*. *Tagging* era um meio de comunicação popular para aqueles que estavam excluídos das avenidas mais comerciais da expressão pessoal, e para qualquer um com olhos para ver, levava brilho e arte para a seca arquitetura cinza da vida urbana cotidiana.

Já no contexto da Guerra Fria, entre 1961 e 1989, a capital da Alemanha, Berlim, foi dividida por meio de um muro. Este muro passou a materializar as divergências político-econômicas entre a URSS e os EUA, representadas respectivamente pela Alemanha Oriental e Alemanha Ocidental. Cláudia Gisele Masiero e Janice Roberta Schröder (2014) apontam para a frequência, forma e conteúdo de *graffiti* nos muros, como frases de protesto e desenhos mais elaborados. Daniela Coutinho Bissoli e Rosângela Lunardelli Cavallazzi pontuam que a maioria das inscrições de protesto deram-se do lado Ocidental; já no lado Oriental do muro havia forte esquema de

vigilância, de modo que somente foi realizado *graffiti* no lado oriental após a queda do muro  **FIGURA 2.**


Além do uso nos momentos históricos mencionados, o uso do *graffiti* como ferramenta de manifestação política ocorreu também em diversas movimentações da contracultura, tanto no exterior quanto no Brasil. Ken Goffman e Dan Joy (2007) apontam que a absorção do *graffiti* pela contracultura, apontando para a ampla disseminação de pixações com o símbolo anarquista pelas cidades no mundo. Quanto às movimentações realizadas pela contracultura no Brasil, Leon Kaminski (2019) aponta que nos anos 1970, diante da necessidade de ocupar o espaço da cidade pelo ponto de vista estético, em momentos de incursão poética, pela prática do *graffiti* houve a inscrição de frases poéticas e hai-kais.

Em um contexto mais atual, considerando os anos 2010 e 2020, segue sendo notável o uso do *graffiti* em manifestações políticas no Brasil. Esse uso do *graffiti* ocorre em diversos contextos, desde manifestações realizadas furtivamente, no meio da noite, ou mesmo durante protestos cívicos organizados. São inscritas frases que criticam o governo, que apontam problemas sociais, que desafiam instituições e enfrentam a segurança pública, entre outros, revelando não somente a criatividade dos grafiteiros, mas também, seu descontentamento diante da ausência de políticas públicas que possam abraçar especialmente a população periférica.


Dissidentes no *graffiti* em manifestações em Vitória – ES


Ao pensar no *graffiti* no Espírito Santo, é importante pontuar que o desenvolvimento da prática, principalmente nas primeiras movimentações contemporâneas, tem seu maior número de praticantes concentrados na Grande Vitória. Foi pela periferia de Vitória que abrangeu os municípios vizinhos, alcançando a escala da Grande Vitória. As movimentações começaram pelas bordas e os primeiros grupos se formaram influenciados pelas movimentações do *hip hop*, que chegaram no Brasil nos anos 1980, em São Paulo; apenas posteriormente chegaram ao Estado. (AUGUSTO, 2018). Dado esse contexto, e considerando as manifestações de *graffiti* da atualidade,




 **FIGURA 2.** *Graffiti* no Muro de Berlim. Fonte: <https://www.br.de/nachricht/1989-mauerfall-100.html>


apresentamos a seguir algumas manifestações de intenção diretamente política encontradas em Vitória-ES.

Na  **FIGURA 3** temos uma pintura de *graffiti* feita em protesto para o caso de Araceli. Araceli foi violentada, brutalmente assassinada e teve seu corpo esquartejado em 1973. O caso é muito conhecido no Espírito Santo; embora tenha sido instituído o dia 18 de maio como o Dia Nacional de Combate ao Abuso e à Exploração Sexual de Crianças e Adolescentes em homenagem à memória de Araceli, os nomes dos homens que foram considerados culpados de participação em seu assassinato seguem nomeando algumas das principais avenidas da cidade de Vitória. Isto gerou um grande sentimento de revolta na população, mas que até então não foi capaz de efetivamente mudar o nome dessas vias, pois, apesar da brutalidade do caso, as famílias envolvidas no assassinato eram e são muito influentes. Um *graffiti* como esse permite que tal brutalidade de repercussão nacional não caia no esquecimento.


Já na  **FIGURA 4** temos uma bandeira do Brasil, e onde estaria escrito a frase “ordem e progresso” foi grafitada a frase “ditadura e caos”. Fica evidente nessa imagem a crítica à ausência políticas públicas, a decadência dessas políticas principalmente após o impeachment de Dilma Rousseff da presidência, acentuando ainda mais a pobreza e levando o país novamente ao mapa da fome. Com as alterações das leis trabalhistas somadas com a decadência de políticas sociais, a precarização do emprego foi aumentada. Estes e outros aspectos tornaram a crise social e política mais difíceis de serem enfrentadas diante do enraizamento de pensamentos neoliberais que normalizam a miséria como parte do processo para o enriquecimento (cada vez mais direcionado a setores e grupos específicos da economia).

Em atos de manifestação política organizados podem ser grafitados pela cidade algumas frases que são importantes de pontuar. Na  **FIGURA 5** temos uma foto de um *graffiti* realizado durante um ato de protesto em Vitória, foi feita a inscrição da frase “PODER POPULAR”, que foi realizada durante o ato chamado de “29M”. O ato




 **FIGURA 3.** *Graffiti* em homenagem à Araceli.
Foto: acervo pessoal da autora




 **FIGURA 4.** “ditadura e caos”. Foto: acervo pessoal da autora

aconteceu em 29 de maio de 2021 em diversas cidades brasileiras, em virtude do descaso e demora para a compra de vacinas para o enfrentamento a pandemia do Covid 19. Os protestos pediam um basta ao genocídio ocasionado pela displicência do governo em lidar com a pandemia, manifestantes protestavam então contra o governo, e contra a gestão desastrosa com relação à Covid. A frase grafitada incentiva ações revolucionárias, voltadas a ideias de tomada de poder pelo povo, que diante de um cenário tão desesperador, a persistência o pensamento de que é possível um poder mais justo para todos, é em si um ato revolucionário.


Diante do cenário de violência policial com o qual principalmente a população periférica e preta se vê refém, com a divulgação de casos de assassinato de pessoas negras pela instituição de segurança pública, que revela o racismo estrutural impregnado em diversos setores da sociedade, fazendo constantemente vítimas fatais, inscrições insultando o setor, como na  **FIGURA 6**, torna-se uma das possibilidades de resposta e enfrentamento possível. O racismo institucionalizado, é uma problemática que precisa ser trabalhada não somente a nível estadual ou nacional, mas em diversos locais do mundo. Sendo as raízes do racismo ainda tão difíceis de serem arrancadas da sociedade, é necessário que se tenha atenção plena e constante para que ações não passem despercebidas, e infelizmente não é preciso pesquisar muito para que se encontre diversos casos de violência policial contra pessoas negras. Isso sem mencionar formas “menores” de violência, que podem ser percebidas nas segregações urbanas e processos de exclusão social que afetam diversas minorias, em destaque a população negra.

Todos esses casos, demonstram o *graffiti* usado por motivações políticas, em ações realizadas com intuito de visibilidade e possível enfrentamento em cenários que a população, principalmente a mais pobre, sofre em decorrência de diversas questões sociais, como o descaso, abuso de poder e negligência. Sua potência está em demonstrar que tais situações não estão passando despercebidas, ainda que o embate a elas se dê principalmente no campo simbólico.



 **FIGURA 5.** “poder popular”.
Foto: Acervo pessoal de Matheus Hygino



 **FIGURA 6.** Inscrição em protesto por violência policial. Foto: Acervo pessoal de Matheus Hygino

Conclusão

O estudo apresentado permitiu que pudéssemos aprofundar reflexões sobre o uso do *graffiti* em manifestações políticas, ações de dissidentes que ressoam não somente entre os praticantes de *graffiti*, como também a todos que conseguem enxergar as diferentes realidades e discursos que habitam a cidade. São manifestações, ora pertencentes a movimentos conjuntos e ora realizadas por ação individual, que constituem um modo de enfrentamento às ações políticas que impactam a sociedade como todo, especialmente em seus setores mais frágeis. Nesse momento, o *graffiti* utilizado como ferramenta de protesto, mostra-se um instrumento de luta social ainda que no campo simbólico.

Tais ações demonstram que apesar da violência sofrida, e das constantes ações segregadoras perpetuadas pelo modo neoliberal de governar, ainda resiste o desejo e por melhorias e a energia para buscá-las. O *graffiti* mostra sua potência na luta pelo campo estético, ao se apropriar de espaços e inserir discursos em locais diversos da cidade, grupos sumariamente invisibilizados conseguem com sua ação por meio do *graffiti* se fazerem vistos, e fazer suas questões tomarem protagonismo.

Referências

- AUGUSTO, Tuani Guimarães de Ávila. *Graffiti: um estudo da consolidação da cena da pixação em Vitória*. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo. 2018.
- BISSOLI, Daniela Coutinho; CAVALLAZZI, Rosângela Lunardelli. ST 6 RELAÇÃO ENTRE SUPERFÍCIES HISTÓRICAS E O GRAFFITI: EAST SIDE GALLERY (BERLIM) E JOCKEY CLUB (RIO DE JANEIRO). *Anais ENANPUR*, v. 16, n. 1, 2015.
- GOFFMAN, Ken; JOY, Dan. *Contracultura através dos tempos: do mito de Prometeu à cultura digital*. Ediouro, 2007.
- KAMINSKI, Leon (Ed.). *Contracultura no Brasil, anos 70: circulação, espaços e sociabilidades*. Editora CRV, 2019.
- MASIERO, CLÁUDIA GISELE; SANTA CATARINA, COLÉGIO; SCHRÖDER, JANICE ROBERTA. Os Grafites Do Muro De Berlim Em Imagens Fotográficas-Testemunhos De Uma História. XII Encontro Estadual de História ANPUH/RS. 2014.

OLIVEIRA, Patrícia Daniele Lima de; SILVA, Ana Márcia. Para além do hip hop: juventude, cidadania e movimentos sociais. *Motrivivência* Ano XVI, N° 23, P. 61-80. Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC. 2004.

PINTO, João Alberto da Costa. *França: lutas sociais anticapitalistas no maio de 1968*. Revista Espaço Acadêmico, n. 85, p. 1-5, 2008

Cidades Comestíveis: por uma estética da colaboração

Edible Cities: towards an aesthetics of collaboration

Piatan Lube Moreira¹

A obra Cidade Comestível é um manifesto de criações colaborativas, de ativismo alimentar e da intersecção criativa dos modos de viver nas cidades “contemporâneas”, ações pontuais e itinerantes em 5 cidades capixabas partem de uma primeira experiência com poéticas de intervenção artística e ambiental, urbanas e comunitariamente engajadas: Tabebuias, antes no museu de arte e agora na rua. São pontos de multiplicação e integração ali no dia-a-dia da cidade. Aqui se pode tomar um suco, levar e colher uma fruta, fazer um doce, cartografar uma árvore frutífera, além de receber material informativo com instruções sobre como funciona toda a metodologia e funcionalidade do projeto e como se pode participar e colaborar. Vamos embalando as pessoas nas ondas de cuidado e carinho com a rua, com a árvore com a cidade: plantando, colhendo, protegendo e distribuindo alimentos como parte de uma sociabilidade e de uma identidade para se relacionar com o lugar em que a gente mora, para torná-lo melhor, mais saudável e sustentável. As experiências processuais que se seguem em alguma medida são catalisações artísticas sociais: práticas artísticas que se sustenta em mobilizações comunitárias gestadas pelo campo da arte.

Palavras-chave: Arte Comunitária. Arte Colaborativa. Cidades Comestíveis. Arte Socialmente Engajada. Tabebuias: Cozinha Experimental.

The work Edible City is a manifesto of collaborative creations, food activism and the creative intersection of ways of living in “contemporary” cities, punctual and itinerant actions in 5 cities of the state of Espírito Santo, starting from a first experience with poetics of artistic and environmental intervention, urban and communally engaged: Tabebuias, previously in the art museum and now on the street. They are points of multiplication and integration there in the day-to-day life of the city. Here you can have a juice, take and pick a fruit, make a candy, map a fruit tree, and receive information material with instructions on how the whole methodology and functionality of the project works, and how you can participate and collaborate. We will pack people in waves of care and affection with the street, with the tree, with the city: planting, harvesting, protecting, and distributing food as part of a sociability and an identity to relate to the place where we live, to make it better, healthier, and more sustainable. The procedural experiences that follow are to some extent social artistic catalysts: artistic practices that are sustained by community mobilizations generated by the field of art.

Keywords: Community Art. Collaborative Art. Edible Cities. Socially Engaged Art. Tabebuias: Experimental Kitchen.


¹ Universidade Federal Bahia (UFBA) / Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES)

Processos, desvios e ação


Cidade Comestível é uma assertiva da arte urbana na comunhão colaborativa de ativismo alimentar e na potência criativa da ação nas engrenagens dos modos de se viver nas cidades, ações pontuais e itinerantes em 5 cidades capixabas que profetizam o mapeamento, a coleta e o compartilhamento de frutas nascidas em espaços públicos. O gesto partem de algumas experiências com poéticas de intervenção artística e ambientais, urbanas e comunitariamente engajadas. Ali se pode tomar um suco, levar uma fruta, fazer um doce, colher de uma árvore, além de receber material informativo com instruções sobre como funciona toda a metodologia e funcionalidade do projeto e como se pode participar e colaborar. Vamos envolvendo as pessoas e utilizando ferramentas para que o projeto seja autônomo, que as pessoas continuem plantando, colhendo e distribuindo alimentos como parte de uma sociabilidade e de uma forma de ver o lugar em que a gente mora, para torná-lo melhor, mais saudável e com alimentos gratuitos. Com o passar do tempo o projeto tem alterações bruscas em custos, até mesmo pela desarmonia de inflação entre o período que tal projeto fora aprovado na SECULT-ES 2019 até os dias atuais da sua realização.

Estas intervenções vêm para ajudar a construir uma nova maneira de reconhecer as cidades que vivemos, um espaço aberto para afetos, e, porque não, uma abundância de alimentos. Laranja, Jambo, Graviola, Acerola, Pitanga, Manga, Abacaxi, Carambola, Limão, Jabuticaba, e também milho, inhame, couve, abóbora. Inúmeras cores e perfumes, são variadas as matérias-primas desta intervenção. Todas as árvores frutíferas mapeadas em espaços públicos constroem uma cartografia do autossustentabilidade, com planos de colheita junto aos colaboradores. Do ponto de vista estético, contribui através através dos diálogos e das qualidades plásticas (cor, forma, sabor, textura) de cada parte visível dos seus componentes; a vegetação garante e emoldura ruas e avenidas, contribui para reduzir o efeito agressivo das construções que dominam a paisagem urbana devido à sua capacidade de integrar os vários componentes do sistema.

Quando o alimento nascido na própria cidade é colhido das árvores públicas, agenciado artisticamente a ponto dos seus frutos serem consumidos coletivamente por intermédio de pequenos eventos poéticos configura-se uma estratégia de ação que so funciona colaborativamente. Frutos esses identificados pelo mapeamento cartográfico, já em andamento, como nos organizamos para realizar colheitas, realização de uma das etapas do projeto: colheitas, cozimentos (doce e geleias), sucos e distribuição biopedagógicos a partir das próprias matérias-primas dessa obra, junto das frutas frescas colhidas ali na hora. Não criamos um produto, estimulamos soluções para uma cidade viva, sustentável, sensível e afetiva. Além de identificar e cartografar essas árvores frutíferas, protegendo-as, identificamos locais para o subproduto de plantio de mais árvores frutíferas.

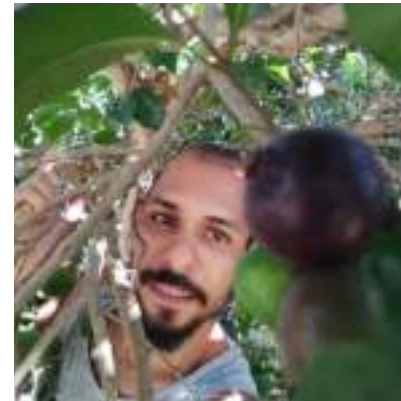
Em *Cidades Comestíveis* o artista quer resistir à vitória do apartheid entre humanos e natureza. Ele quer sobreviver ao cimento restituindo os laços primordiais que nos sustentam como espécie conectada à biosfera. É uma crítica ao caos com a doçura de um doce de goiaba colhida na praça das nossas cidades. Esta é a potência do artista, celebrar a vida na sua sabedoria vegetal. E como toda a celebração, a obra em questão é coletiva. Faz lembrar os momentos de compartilhamento das boas colheitas, das festas em que se reparte a fartura da terra e, em simultâneo, se agradece por seus frutos. As goiabeiras, pitangueiras, nos ensinam sobre a resistência. Brotam entre as frestas da cidade. Crescem, frutificam, se espalham. Afirmam o verde no cinza. Tornam orgânicos os dias de metal e concreto armado. *Cidades Comestíveis* é um processo coletivo e constante. Iniciamos com o mapeamento colaborativo das árvores frutíferas como um convite para que os moradores encontrassem as suas frutas, reencontrassem as suas raízes, olhassem para aquilo que floresce, vira polpa e fenece. Coletamos os frutos e pelo futuro plantio de mudas de árvores frutíferas. E para celebrar tudo isso, o artista convida todos a desfrutarem as cores, sabores e saberes das suas árvores frutíferas nas ruas dos bairros onde interagimos com as cozinhas experimentais e efêmeras.  **FIGURA 1**


Foram criadas 5 ações no município de Viana: os motivos pilares da escolha desse município prioritariamente foram: 1º- Viana foi o primeiro município da grande Vitória 100% vacinado. 2º — A paisagem dos bairros deste município estão na transição do rural para o urbano, ou seja, cidades novas, para nosso mapeamento e engajamento é excepcional achar as árvores frutíferas, identificá-las e protegê-las, já as cidades mais velhas a obra cidade comestível não se torna tão exuberante 3º e último ponto é o pertencente contidamente a comunidade: eu conheço e pertencço a esses bairros do município, dando adesão e potência afetiva as investidas do projeto e parcerias com o poder

Algumas alterações foram decisivas para o êxito do projeto em campo: a primeira era convidar todos os possíveis usuários da obra/intervenção artísticas em todos os processos em todos os seus processos: assim as cozinhas montadas funcionam como elo de ativação dos usuários, após tomar um suco e/ou comer um doce e ainda se servir de uma fruta disponível ali na mandala de frutas colhidas na cidade, ele se tornar um cartógrafo do projeto. E a segunda, e majestosa alteração foi: ir para os lugares que eu tenho chamado de biopedagógicos (na frente das escolas) porque aí numa parceria nascida durante a execução do projeto, fiz visitas nas salas de aulas e apresentei o projeto e eles ao saírem dos seus horários de aula iam para a obra já com as matemáticas sustentáveis e sensíveis do projeto na mente. Assim criamos muitos dispositivos de informações e possibilidades de colaborações.  **FIGURA 2**


Cozinhas temporarias

Montar uma cozinha temporária e experimental no meio de uma praça ou no meio da rua é um grande desafio: primeiro, olhamos atentamente o fluxo humano nas ruas do bairro, depois pensamos no vento e incidência solar no lugar da cozinha: porque ficamos em média 8 horas ali cozinhando com o sol quente, fica mais complicado... logo, após essas constatações e averiguações, outro ponto de extrema importância é o ponto de luz — já que usamos um fogão elétrico (recomendado para todo e qualquer evento público que envolva calor) justamente pela segurança dos artistas e colaboradores como também o público em geral, um liquidificador e ferramentas de





 **FIGURA 1.** Colheita de frutas urbanas.
Fonte: acervo do artista, 2022




 **FIGURA 2.** Colheita de frutas urbanas.
Fonte: acervo do artista, 2022




 **FIGURA 3.** Cozinhas experimentais com as frutas urbanas, 2022 2015
(Fonte: Acervo do artista)


corde para os processamentos das frutas. A fonte de água e de energia normalmente direciona o lugar da obra na comunidade: compartilhar a colheita — após identificar, mapear e colher as frutas criava uma metodologia de multiplicação dos gestos do projeto afim de engajamento coletivo. Montamos cozinhas em praças e convidamos os transeuntes e comunitários de maneiras gerais para comer e conhecer o projeto. Os processamentos das frutas são métodos de aproximação e de compartilhar as farturas colhidas com as pessoas: cria um tempo de arte, de cuidado e de compartilhamento é a obra,  **FIGURA 3, 4.**

Na estratégia elaborada para engajamentos comunitários na construção do projeto Cidades comestíveis é uma instalação com as frutas colhidas, as mandalas de frutas servem como oferta e estratégia de aproximação: uma oferta de frutas para as pessoas se servirem, a fim de que estas sirvam-se à-vontade e possam a partir daí, dessa conexão cuidar, proteger e ativar-se na cartografia afetiva das árvores frutíferas da sua cidade.  **FIGURA 5, 6, 7**




 **FIGURA 4 .** Cozinhas experimentais com as frutas urbanas, 2022. (Fonte: Acervo do artista)




 **FIGURA 5.** Mandalas de frutas com as colheitas urbanas. 2022 (Fonte: Acervo do artista)



 **FIGURA 6, 7.** Compartilhando as frutas com das colheitas urbanas. 2022 (Fonte: Acervo do artista)

Tabebuias: Cozinhas experimentais

Mapeamento, plantio, colheita e cuidado com as árvores frutíferas dos espaços públicos é um gesto de amor e carinho com a natureza que resiste em meio ao caos e o cimento das grandes cidades. O projeto Cozinhas Experimentais foi a primeira experiência poética dessa poética. Criado entre 2013 a 2015 realizou uma série de colheitas, ações e poética na ilha de Vitória-ES, A cozinha foi montada na sala expositiva do museu de arte do ES, e cidades comestíveis nasce com a expansão do aceso a poética agora criando-as nas praças e espaços de circulação do público geral. A memória na relação homem/natureza é proposta numa série de trabalhos que venho gestando e criando a anos, extraíndo uma tensão entre público e privado, entre arte e não arte. Essas fronteiras dinamizam questões que nascem no espaço entre as coisas e questões específicas do conhecimento humano, logo, da sua identidade então ver, escutar, perceber, investigar, agrafar, conversar, coletivizar, politizar, revelar, conhecer, experimentar, significar, integrar, ocupar, plantar, esperar, regar, cuidar, colher e compartilhar... São as matérias de construção desta poética, em nome de uma cartografia mais sensível que se multiplica em cada sabor, em cada copo de suco de uma fruta colhida na cidade.

O mapa colaborativo é uma estratégia contra a fome, contra a privatização dos alimentos, poderosamente construtor de uma metodologia colaborativa e vem construir uma rede de alimentação gratuita em meio ao capitalismo frenético do nosso dia-a-dia. Redefinir a plataforma foi necessário, tivemos já nessa empreitada mais de 500 árvores frutíferas mapeadas. Para tanto, na obra cidades comestíveis, usamos uma plataforma que já está online e reúne experiências de colheitas de frutas de árvores que estão em espaço público pelo mundo inteiro. De uma maneira funcional, a nossa experiência em criação de um website para nossa cartografia ficou muito pesada para os usuários comuns e com custo a longo prazo (segurança, produtores, programadores e moderadores) que não conseguimos manter, e a praticidade na última experiência na exposição “Modos de Usar” em 2015, foi avaliada meticulosamente.  **FIGURA 8, 9**




 **FIGURA 8.** Tabebuias – Exposição Modos de Usar- Museu de Arte do Espírito Santo- 2015 (Fonte: Acervo do artista)



FIGURA 9. Web-site do projeto Tabebuias, com demarcações das árvores frutíferas e seus ícones referentes às espécies das frutas. 2015 (Fonte: Acervo do artista)



FIGURA 10. Web-site do projeto Tabebuias, com demarcações das árvores frutíferas e seus ícones referentes às espécies das frutas, 2015 (Fonte: Acervo do artista)

Nessa primeira experiência afeto cartográfica mais de 500 árvores, ferramenta de construção da matéria-prima essencial da presente obra (frutas públicas) se inviabilizou exatamente no dia da sua primeira apresentação pública. Os aumentativos das cidades comestíveis foi justamente a rua, montar a cozinha no meio fluxo urbano do dia-a-dia, a rua, por não ser um ambiente dominado é fascinante seus ciclos e acontecimentos.. A cozinha colaborativa funciona assim: as frutas são colhidas na cidade partir do mapeamento e levadas para as cozinhas temporárias para serem processadas. Cozinhadas e transformadas em doces, geleias e/ou sucos e no seu compartilhamento e é aí que a obra acontece: colaboração gerando colaboração. **FIGURA 11, 12**


Cartografias afetoativistas

Identifiquei e determinei essa plataforma Falling Fruit, como sendo nossa matriz cartográfica. Segundo seus criadores, 'o aplicativo é uma celebração da negligenciada culinária oferecida pelas ruas da cidade. Ao quantificar este recurso em um mapa, esperamos facilitar as conexões íntimas entre pessoas, alimentos e plantas que crescem e se desenvolvem em nossos bairros'. compartilhamos aos extremos esse modo de operar e cartografar árvores frutíferas públicas. Escolas municipais e

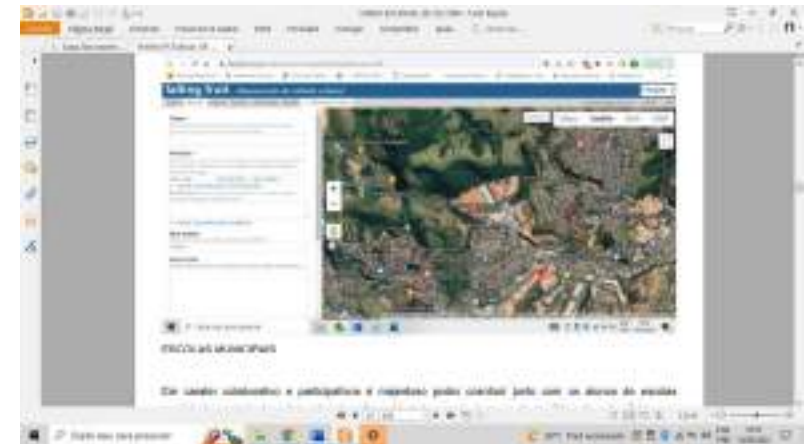



FIGURA 11, 12. 2015. Fonte: acervo do artista, 2015

estaduais, nos grupos específicos IFES (Viana) e UFES – através da disciplina da professora Dr^a Gisele Girard – E partindo dessa experiência multiplicando nossas ações e seus respectivos movimentos como também nas divulgações em mídias específicas e espontâneas tem as explicações de como cartografar e fomos ganhando adptos e multiplicadores para tal ação. Conseguimos cartografar mais de 400 árvores frutíferas em 2 meses, e depois desses dados planejamos as colheitas coletivas urbanas para montarmos as cozinhas espontâneas.

Sob o juízo de caráter poético é majestoso poder construir uma obra coletiva e participativa, inclusiva e como metodos colaborativos onde as pessoas em seus bairros são convidadas a serem os artistas, práticas “biopedagogicos” começam caminhando pelo lugar onde mora e olhando as árvores que dão frutas, após identificar, reconhecendo seus frutos, se são comestíveis ou não, ai após esse processo ela é cartografada na plataforma e identificada genética e tipograficamente, e após sua cartografia ela fica disponível para a comunidade envolvida no projeto com seu protagonismo poético. Estando agora disponíveis nas áreas públicas para colheita. Começamos então um processo delicado e específico, de frutas da estação, estratégias de colheitas e a pré-organização das cozinhas experimentais para seu processamento e distribuição: O compartilhamento com as pessoas que passam na rua e as crianças das escolas, artistas, ativistas e comunitários em geral.  **FIGURA 13, 14**


Sob o juízo de caráter poético é majestoso poder construir uma obra coletiva e participativa, inclusiva e como metodos colaborativos onde as pessoas em seus bairros são convidadas a serem os artistas, práticas “biopedagogicos” começam caminhando pelo lugar onde mora e olhando as árvores que dão frutas, após identificar, reconhecendo seus frutos, se são comestíveis ou não, ai após esse processo ela é cartografada na plataforma e identificada genética e tipograficamente, e após sua cartografia ela fica disponível para a comunidade envolvida no projeto com seu protagonismo poético. Estando agora disponíveis nas áreas públicas para colheita. Começamos então um processo delicado e específico, de frutas da estação, estratégias de colheitas e a pré-organização das cozinhas experimentais para seu processamento



 **FIGURA 13.** Cartografia das frutas após mapeamentos executado por nossas equipes colaborativas: 2022 (Fonte: Acervo do artista)



 **FIGURA 14.** Registro da ação no aplicativo.2022 (Fonte: Acervo do artista)

e distribuição: O compartilhamento com as pessoas que passam na rua e as crianças das escolas, artistas, ativistas e comunitários em geral.  **FIGURA 15, 16**


Considerações e aproximações

Pelos expostos nessa experiência há modos de cooperações diversos no processo de criação e gestão da obra cidade comestíveis e se fazem necessárias em todas as suas etapas potentes metodologias colaborativas: A arte como dispositivo de mobilização comunitária, arte com instrumento de cuidar do território e de compartilhar afetos: pedagogias no campo ampliado se multiplicam abrindo caminhos para a construção de uma obra que não se esgota em si mesma, vai crescendo, multiplicando alimentando e metamorfoseando pelas ruas e pensamentos da Cidade. Um ponto de extrema vitalidade para a pesquisa da arte colaborativa é o papel do artista, que se dilui do seu protagonismo originário e genial para uma posição de escuta e incentivador de criatividade coletivas e a sua condição não é apenas de produtor ou criador de arte, mas também de mobilizador social para um bem maior e comum. Colaboratividade gerando colaboratividade, cuidado gerando cuidado, alimento gerando alimento e arte gerando vida. O artista articula um desejo universal em que com outros artistas e ‘não artistas’ torna a cidade comestível possível de verdade. Todos e todas criam as cidades comestíveis dentro de si, a sua própria maneira, com os seus dados de criatividade, desejo, sensações, histórias e frutas preferidas e compartilhe está com o outro.


Referências

- AZEVEDO, E; PELLED, Y. Socially Engaged Art as a Methodological Strategy. In: Social Science. *International Journal of Contemporary Sociology*, 2015. (In press/ No prelo).
- BEUYS, Joseph. A revolução somos nós. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org.). *Escritos de Artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- BEUYS, Joseph. Joseph Beuys in America. *Energy Plan for the Western Man*. Compiled by Carin Kuoni, 1978.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.



 **FIGURA 15.** Ação ecopedagógica com as escolas municipais; 2022 (Fonte: Acervo do artista)



 **FIGURA 16.** Ação pedagógica com as escolas municipais; 2022 (Fonte: Acervo do artista)

- FINKELPEARL, Tom. *Dialogues in Public Art*. Massachusetts: The MIT Press, 2000.
- FLEW, Terry. *New media: An introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- GANZ, Louise; SILVA, Breno. *Lotes vagos: expansões, ação coletiva de ação urbana experimental*. Belo Horizonte: PMBH, 2011.
- HELGUERA, Pablo; HOFF, Mônica. *Pedagogia no campo expandido*. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do MERCOSUL, 2011.
- KINCELER, José Luiz. *Orocongo saber e o coletivo LAAVA – Uma plataforma de desejos compartilhados*. Florianópolis: ANPAP, 2009.
- KINCELER, José Luiz. *Vinho Saber: arte relacional em sua forma complexa*. In: *Da Pesquisa, Revista da investigação em artes*, v. 2, n. 2. Florianópolis, 2006.
- KINCELER, José Luiz; SILVA, Leonardo Lima da; PEDEMONTE, Francis Albrecht. *Arte Coletiva: o Coletivo LAAVA como uma plataforma de desejos compartilhados*, 2009. Inédito. (Trecho retirado do artigo *Arte Colaborativa: O Coletivo LAAVA*, fornecido pelos autores).
- LADDAGA, Reinado. *Estética de la Emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006.
- MESQUITA, André Luiz. *Insurgências poéticas: arte ativista e ação coletiva (1990-2000)*. 2008. 213f. Dissertação (Mestrado em História Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008.
- OLIVEIRA, Luiz Sérgio de. *O artista, homem do mundo*. Belém: ANPAP, out. 2013.
- RAPOSO, Paulo. *Artevismo: articulando dissidências, criando insurgências*. In: *Cadernos de Arte e Antropologia*, v. 4, n. 2, Salvador: UFBA, 2015.
- SILVA, Gabriela Saenger. *Arte em partilha: práticas artísticas, colaborativas e participativas na arte contemporânea*. 2014. Dissertação. (Mestrado em Artes Visuais). Programa de pós graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2014
- THOMPSON, Nato. *Living as Form*. In: *Socially Engaged Art from 1991-2011*. New York: Cambridge, Creative Times Book, MIT Press, pp. 16-34, 2012.
- TRAVISANI, Tatiana Giovannone. *Redes e cidades em redes*. 2013. 165 f. Tese. (Doutorado em Poesia Visual). Escola de Comunicação e Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

Estudos para cartografias: Praça Tiradentes

Studies for cartographies: Praça Tiradentes

*Raphael de Andrade Couto*¹

O objetivo desse artigo é pensar, a partir de uma performance realizada pelo próprio autor, os diálogos entre espaço urbano, monumentos e ações, além de trazer o debate sobre performance e registro. Dialoga com textos de arquitetura, filosofia e literatura, além de ações e textos de artistas, sobretudo no espaço urbano, numa conversa sobre corpo e cidade.

Palavras-chave: monumentos; performance; Praça dos Girassóis; Praça Tiradentes; vídeo.

.....
1 Colégio Pedro II

The objective of this article is to think, from a performance acted by the author himself, the dialogues between urban space, monuments and actions, in addition to bringing the debate about performance and registration. It has dialogues with texts on architecture, philosophy and literature, as well as actions and texts by artists, especially in urban space, in a conversation about the body and the city.


Keywords: monuments; performance; praça dos Girassóis; Praça Tiradentes; video.

Introdução

O presente texto parte da performance *Estudos para cartografias: Praça Tiradentes* realizada em março de 2019 na praça de mesmo título, no centro do Rio de Janeiro, realizada pelo próprio autor do texto. Considerando a realização anterior da mesma ação na Praça dos Girassóis, na cidade de Palmas/Tocantins, o texto busca, como um escrito de artista, uma conversa sobre os projetos de cidades e as narrativas construídas a partir dos projetos das duas cidades e dos problemas monumentais.

Junto a isso, o eterno dilema sobre performance, registro e documentação se faz presente, sobretudo quando nessa performance o registro é elemento da ação, dialogando, dentro desse problema, com os trabalhos de Richard Long e Robert Smithson, trazendo a cidade, o corpo e o registro como questões poéticas.


Os pés, as praças


Praça Tiradentes, centro do Rio de Janeiro, 30 de março de 2019. No fim de tarde de um sábado de sol, dentro de um festival de performances na Praça Tiradentes², caminho pelo perímetro da praça. Numa conversa entre cidade e performance, a praça se transforma nesse conjunto de ações sobrepostas, atravessando a população que ali frequenta, artistas e o público que foi especificamente assistir ao evento.  **FIGURA 1**


Dentro desse mapeamento entre performance e cidade realizo e filmo uma caminhada nesses limites, entre os sons urbanos e seus fluxos: vozes, música, caminhos, esperas. Aqui acontece um lento processo de diálogo entre corpo e cidade, como num jogo infantil em que se medem os espaços do brincar com o corpo: pés, passos – criando medidas imprecisas e orgânicas numa arquitetura monumental.

.....
² O festival foi uma culminância da residência LAVRA, realizada no Centro de artes Hélio Oiticica, que, entre outras ações, buscou mapear os artistas de performance da cidade do Rio de Janeiro.



 **FIGURA 1.** ESTUDOS PARA CARTOGRAFIAS: PRAÇA TIRADENTES, 2019. – Raphael Couto – video still (Fonte: acervo do autor)


A ação foi criada originalmente durante a residência “Escala 1:1 Ações humanas para espaços monumentais³” na cidade de Palmas/TO, onde faço algumas tentativas dessa caminhada na Praça dos Girassóis, nunca a completando dado o gigantismo da praça (que é a segunda ou terceira maior do mundo) e de toda a cidade: “As largas avenidas, as praças imensas e canteiros espalhados por toda a cidade tornam a escala humana insignificante, principalmente quando comparada a outras cidades com feições mais orgânicas.” (REIS, 2018, p. 114)  **FIGURA 2**

Entre Palmas e Rio de Janeiro trago o debate do monumento: com muitos nomes anteriores, como Largo do Rocio e Praça da Constituição, a Praça Tiradentes tem em seu centro uma estátua equestre de Pedro I, memorando a criação da primeira constituição do país, com o imperador acima de populações indígenas. Uma escala vertical de hierarquia: a carta, o imperador, o país: “Praça indígena, elementos míticos e prédios monumentais constituem o simbólico da praça, onde são reproduzidos eventos heroicos, legendários, míticos.” (REIS, 2018, p.113) Reis aqui comenta a praça de Palmas, mas há uma grande proximidade com a do rio de Janeiro e tantas outras pelo país e mundo: os monumentos nas cidades buscam construir um imaginário, pois este é “parte integrante da legitimação de qualquer regime político.” (CARVALHO citado por REIS, 2018, p.132)  **FIGURA 3**


O poder é vertical, a rua é horizontal. Assim como em Palmas, no Rio de Janeiro os mitos erguidos nas praças não atingem grande parte da população, que ignora os fatos ali narrados. Por muitas vezes, inclusive, tive que conversar com algumas pessoas que, apesar da praça se chamar Tiradentes, a figura ao centro era o Pedro I, mesmo com todas as diferenças de iconografia entre os dois personagens: “Há criatura mais sem miolos que o largo do Rocio? Devia ser respeitável e austero. Lá, Pedro I, trepado num belo cavalo e com um belo gesto, finge dar um grito que nunca deu.” (RIO, 2007, p.24)

.....
3 O nome do projeto vem de uma performance homônima da artista mexicana Elvira Santamaria Torres, e ocorre desde 2016, em diferentes formatos, na cidade de Palmas/TO. <https://coletivoflacio.com.br/>



 **FIGURA 2.** Vista aérea da Praça dos Girassóis, Palmas/TO.
(Fonte: Google Maps) Acesso em 9/10/2022



 **FIGURA 3.** Vista aérea da Praça Tiradentes, Rio de Janeiro/RJ.
(Fonte: Google Maps) Acesso em 9/10/2022

Os *mitos vadios*, como chamou Hélio Oiticica sua derradeira performance, são os mitos da rua, os que de fato marcam uma realidade cidadina para além de sua monumentalidade erguida. “A rua é o aplauso dos medíocres, dos infelizes, dos miseráveis da arte (...) A rua é generosa. O crime, o delírio, a miséria não os denuncia ela.” (RIO, 2007, p. 16) João do Rio nos traz essa dimensão horizontal da rua: para além de narrativas oficiais a rua é o espaço de tudo e todos. Por muitas vezes a própria Praça Tiradentes é associada à criminalidade, pela grande frequência da população em situação de rua ali.

Diferentemente da Praça dos Girassóis, onde o gigantismo do perímetro da praça impediu a conclusão da performance, na Praça Tiradentes o percurso durou cerca de 35 minutos. Na rebarba da praça, ignorando os mitos e alegorias centralizados, a praça conjuga pontos de ônibus, estação de bonde, é ladeada por ruas, museus e bares, conjugando uma rotina habitual de cidade. A calcetaria imperfeita, bueiros, remendos e gambiarras constituem a paisagem extrema da praça, “obstáculos” a serem enfrentados nesse trajeto.


A performance em si se dá na lenta caminhada unindo os pés, um em seguida do outro, com uma contagem numérica de passos, como uma criança a criar um espaço de jogo. “Caminhar não é um esporte. Pôr um pé na frente do outro é uma brincadeira infantil.” (GROS, 2021, p.11) Desviando de pessoas e objetos pelo caminho, adivinhando e inventando os limites da praça, incorporando bocas de lobo, paralelepípedos, bueiros e lixeiras às pedras portuguesas. Importante dizer que não se trata aqui do ato de flunar, perder-se no caminho, da deambulação surrealista ou da deriva situacionista. As diversas manifestações do caminhar na história da arte nos levam a uma subversão do planejamento urbano e, portanto, da racionalidade da cidade burguesa. A caminhada aqui é determinada – apesar de lúdica – desenhada e em diálogo absoluto com o perímetro da praça, direcionando o olhar aos detalhes, para *perder o caminho*. Por isso mesmo a performance se chama “Estudos para cartografias”: não busca um desenho exato ou uma resposta óbvia, mas se comporta

como um experimento, um exercício. Mais que uma subversão, o que se deseja aqui é uma suspensão dessa paisagem. A praça se torna abstração.

As inúmeras praças em uma se manifestam também no som. A contagem dos passos se perde na profusão de sons e silêncios ao longo do trajeto, aparecendo em trechos mais vazios e silenciosos, de forma irregular e desconfiável, como os passos tortos.


Medir a praça em pés, unidade de medida utilizada por diversas civilizações, mantém o corpo como a unidade de diálogo com o mundo. No entanto se constituiu a lenda da unidade de medida inglesa Pé (ft) ser o próprio pé do rei Henrique I, com cerca de 30,48cm. Monumental como toda narrativa do poder, o *pé do artista*, com cerca de 26cm, se coloca aqui como *unidade imprecisa de medida*, mais modesta e humana, a ignorar Henriques e Pedros, a constituir uma cidade de monumentos horizontais.

O gesto, o chão

Em *A Line Made by Walking* de 1967, Richard Long caminha sobre um gramado diversas vezes até que se crie uma linha, uma falha na grama, documentada em fotografia. A ação efêmera e o natural crescimento da grama tornam a ação ineficaz na paisagem, e a imagem da ação é perenizada pela fotografia. “A intervenção de Long é desprovida de todo aporte tecnológico, não perfura profundamente a crosta terrestre, apenas transforma a sua superfície de modo reversível.” (CARERI, 2013, p. 132)  **FIGURA 4**

Uma ação discreta e quase inócua que se torna perene pela imagem técnica. Há de convir que toda fotografia é um recorte, uma montagem, uma escolha, um gesto. Porém a fotografia (e o vídeo ou qualquer outra documentação de uma ação efêmera, como uma narrativa) se coloca aqui como poesia. E, como nos traz Agamben, “o ter lugar do poema (...) está no gesto no qual autor e leitor se põem em jogo no texto e, ao mesmo tempo, infinitamente fogem disso.” (AGAMBEN, 20017, p. 63) O gesto, ação abstrata e muitas vezes desprovida de significado, permite que esse ato inofensivo, essa simplicidade sem efeito aparente, desloque a paisagem e consolide




 **FIGURA 4.** “A LINE MADE BY WALKING” – Richard Long, 1967 (Fonte: richardlong.org – Acesso em 9/10/2022)

esse jogo entre autor e leitor. Seja a linha do gramado como fotografia ou o caminhar num quadrado como vídeo (no caso de Bruce Nauman). Documentar a caminhada, fotografar o rastro, também é um gesto poético.


A documentação ou o registro de uma ação não é uma questão simples, enfrentada há algum tempo por artistas e teóricos. Luiz Cláudio da Costa, ao pensar nesses problemas a partir dos trabalhos de Letícia Parente, defende que os vídeos não se tratam apenas de “meros documentos de algo desaparecido, mas trabalhos que **insistem em espaços poéticos próprios**, cuja autonomia relativa implica sua impropriedade essencial.” (COSTA, 2009, p.29, grifo meu)

Diferentemente das ações de Long, Nauman e Parente, a ação documentada aqui foi feita em espaço urbano e movimentado, inclusive com pessoas aparecendo no vídeo. O gesto de deslocamento foi o de filmar a ação como parte da própria performance, gesto de (con)fusão maior entre performance e registro, com a câmera vibrando junto ao caminhar.

Robert Smithson, em seu ensaio *Monumento às Ruínas de Prassaic* apresenta seis fotografias e um texto de sua viagem ao subúrbio de sua infância, colocando que “as periferias existem sem um passado racional, fora dos ‘grandes acontecimentos da história’”. (SMITHSON em CARERI, 2013, p.148) Ora, em se tratando aqui de duas capitais e de um pensar próximo aos grandes monumentos e aos marcos de uma mitologia a partir desses monumentos, seriam as rebarbas, as periferias e o chão das praças com seus remendos, alterações e marcações do que se quer esconder, algo próximo dos monumentos de Prassaic?  **FIGURA 5**

No vídeo, espaço poético próprio desse *estudo para cartografias*, o que se vê são os *pés do artista* a medir a praça, o chão e seus elementos de calcetaria, concretagem, pessoas a serem desviadas do espaço. Penso então, a partir dessa lógica urbanística de espaços públicos e monumentos verticais, do que se coloca no chão, de como esse chão pode ser visto e dos problemas poéticos e políticos dessas escolhas.



 **FIGURA 5.** “THE FOUNTAIN MONUMENT: BIRDS EYE VIEW” – Robert Smithson, 1967 (Fonte: holtsmithsonfoundation.org Acesso em 9/10/2022)

Na Praça dos Girassóis, toda a praça (com exceção dos espaços para as árvores) é calçada em pedras portuguesas. Seus desenhos são de padrões geométricos utilizados pelas nações indígenas que habitam (habitaram) o que veio a se chamar estado do Tocantins. Problema inicial para a elaboração dessa ação (de olhar para o chão), vejo aqui duas questões: 1 – a dos povos originários se manterem simbolicamente nesta terra, base/pilar da construção de uma sociedade e de uma identidade, nesse caso a de tocaninense, e 2 – a dizimação e expulsão dessas populações de seus territórios para essas construções, e seu enterro e pisoteio em pedras portuguesas, elemento colonial muito presente no país, sobretudo nos espaços de maior ocupação urbana portuguesa.

Na Praça Tiradentes o chão em torno do monumento central é calçado com quatro brasões do império, em torno da estátua equestre, e demais elementos ornamentais ao longo de sua extensão. A ação, porém, permite perceber suas imperfeições, pequenas alterações e ocupações, como as variações de piso, pequenos montes de areia e lixeiras nos postes.

A tensão entre verticalidade e horizontalidade presente em toda a ação também aparece na própria exibição do vídeo, ponto fulcral desse encontro entre autor e público. Ao projetar a imagem, seja numa tv ou numa parede, o chão se torna vertical, os pés “escalam” a parede, a arquitetura se torna praça e vice-versa. Mudar o plano de uma imagem filmada não significa criar uma ilusão ou confusão (recurso amplamente utilizado no cinema comercial), mas a possibilidade de criar planos, e, nesse caso, de erguer esses elementos tal como os monumentos de Prassaic.

Conclusão

Embora atravessado pelo problema urbanístico de planejamento e mais ainda pelo debate dos monumentos a serem erguidos ou removidos, sobretudo nos nossos países ocupados e colonizados, a performance também possui um caráter de *passaio*. Não de uma deriva, mas de um simples caminhar em uma praça. Um caráter lúdico e até um certo humor estão no projeto: “Passear, em primeiro lugar, é desdenhar as

imposições: eu mesmo escolho meu percurso, meu ritmo e minhas representações”. (GROS, 2021, p. 151)

E, sendo esses monumentos uma imposição das narrativas e a rua essa digestão da paisagem, a ignorar ou não esses marcos, o passeio é a criação de um simbolismo próprio, individual e egoísta nas escolhas. Um simbolismo para além das narrativas oficiais do poder, pois, como desabafa Stephen Dedalus, personagem de Ulysses: se somos todos filhos de reis, “ai de nós!” (JOYCE, 2012, p. 134)

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Tradução de Selvino José Alves. São Paulo: Boitempo, 2007.
- CARERI, Francesco. *Walkscapes: o caminhar como prática estética*. Tradução de Frederico Bonaldo. São Paulo: Editora G. Gil, 2013.
- COSTA, Luiz Cláudio da. (org.) *Dispositivos de registro na arte contemporânea*. Rio de Janeiro, Contra Capa Livraria/ Faperj, 2009.
- GROS, Frédéric. *Caminhar, uma filosofia*. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu Editora, 2021.
- JOYCE, James. *Ulysses*. Tradução de Caetano W Galindo. São Paulo: Penguin Classics/ Companhia das Letras, 2012.
- REIS, Patrícia Orfila dos Barros. *Modernidades tardias no cerrado – arquitetura e urbanismo na formação de Palmas*. Florianópolis: Insular, 2018.
- RIO, João do [Paulo Barreto]. *A alma encantadora das ruas*. Belo Horizonte: Crisálida, 2007.

O uso da tecnologia de digitalização e impressão 3D no processo de criação de modelos didáticos tridimensionais

The use of 3D scanning and printing technology in the process of creating three-dimensional didactic models

Rhuan Magalhães¹

José Cirillo²

Marcela Belo³

Este artigo tem como finalidade compartilhar os avanços de uma pesquisa aplicada sobre a utilização da tecnologia de digitalização e impressão 3D no processo de criação de modelos tridimensionais em miniatura de monumentos escultóricos capixabas. Tais protótipos integram o projeto piloto “Kit Experimental Paradidático de Miniaturas 3D”, que visa aprimorar os processos de educação patrimonial no estado, haja vista sua utilização como ferramenta de aprendizagem e comunicação.

Palavras-chave: Arte Pública Capixaba; Monumentos; Tecnologia de Impressão 3D.

This article aims to share the advances of applied research on the use of 3D scanning and printing technology in the process of creating miniature three-dimensional models of sculptural monuments from Espírito Santo. Such prototypes are part of the pilot project “Experimental Paradidactic Kit of 3D Miniatures”, which aims to improve heritage education processes in the state, given its use as a learning and communication tool.

Keywords: Capixaba Public Art; Monuments; 3D Printing Technology.

.....
1 LEENA (UFES)

2 PPGA-LEENA (UFES) / FAPES / CNPQ

3 PPGArtes (UFMG) / CAPES / LEENA (UFES)

Introdução

O presente artigo tem como objetivo compartilhar um recorte temático da pesquisa *Arte Pública Capixaba*, que vem sendo desenvolvida por mais de uma década por pesquisadores ligados ao Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes (LEENA) da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), com financiamento da CAPES, CNPq e da FAPES. Em termos gerais, esta pesquisa-mãe, de cunho qualitativa e quantitativa, aglutina uma série de investigações, exploratórias e filológicas, que visam compreender como o fenômeno da Arte Pública se estrutura no estado do Espírito Santo. O recorte temático aqui apresentado foi desenvolvido entre os anos 2020 a 2021, e buscou desenvolver técnicas para o registro e reprodução 3D de obras localizadas em logradouros públicos do estado do Espírito Santo, tendo em vista sua futura aplicação no campo da Educação Patrimonial.

Podemos destacar que, ainda hoje, a obra pública no Espírito Santo tem como principais expoentes o trabalho de bustos e estatuária de políticos e religiosos, evidenciando uma forte tendência moderna da escultura pública local. Poucas são as obras atuais que dialogam com as tendências mais contemporâneas de intervenção plástica nos logradouros públicos, ou em formas mais dinâmicas de trabalhar a memória das cidades capixabas. Em pesquisas anteriores, sobre os objetos que ocupam as praças e logradouros públicos do Espírito Santo, foi possível perceber que alguns artistas são responsáveis pela maioria dos bustos e estatuárias no estado. Assim, da evidência dos recorrentes nomes levantados, destacamos um dos artistas de maior projeção e representatividade no campo da obra tridimensional aqui desenvolvida: o escultor José Carlos Vilar de Araújo. Este artista atua na cena artística capixaba desde 1972, e também atuou como docente da disciplina Escultura, no Centro de Artes da UFES, de 1976 a 2011. Ao longo de quase meio século de produção no campo da escultura, Vilar realizou diversas exposições individuais e coletivas, participou de cursos e seminários, coordenou semanas de arte, restaurou obras artísticas e executou diversas esculturas, tendo concentrado sua produção nos últimos anos em obras destinadas aos espaços coletivos das cidades capixabas. Diante do contexto de pandemia, e a impossibilidade da realização de algumas ações

presenciais, a abrangência deste estudo foi adaptado para que fossem desenvolvidos os modelos em 3D de duas obras deste artista: o busto de Edygio Antônio Coser (localizado em uma praça homônima na Ilha do Frade, em Vitória-ES) e o Monumento Universitário (localizada no Centro de Artes, do campus de Goiabeiras da UFES).

Os dados coletados permitiram que essas obras fossem analisadas, testadas e prototipadas com tecnologia de digitalização, reprodução e impressão tridimensional. A partir do caso de estudo apresentado buscamos evidenciar como a tecnologia pode ser um forte aliado na criação de novas ferramentas pedagógicas, as quais podem contribuir a fruição de monumentos e esculturas públicas por educandos que possuam algum tipo de deficiência visual, e igualmente pelo público vidente. Acredita-se que este material, impresso em 3D como protótipos, formará um acervo tridimensional em escala reduzida, que permitirá o manuseio, contato e divulgação desse fenômeno artístico e cultural urbano.

Arte Pública e Educação Patrimonial

O estudo dos monumentos ganha corpo no final do século XIX com os estudos de Alois Riegl para o governo austríaco, quando este se vê encarregado de inventariar o acervo escultórico de Viena. Para conseguir levar esse encargo, Riegl necessitou teorizar sobre o que seria monumento e suas categorias. Desde este estudo, vários autores têm se dedicado à investigação sobre a produção de obras que ocupam lugares públicos nas cidades. Assim, um conjunto de obras tradicionais e contemporâneas ocupam a paisagem urbana, resignificando estes espaços como espaços de memória.

Investigar, pensar ou qualquer outra reflexão sobre a Arte Pública, em particular em sua manifestação no espaço não hegemônico do interior do Brasil, parece fazer necessárias duas considerações com relação ao fazer dos artistas: a primeira é que a maioria das obras/encomendas não são de grandes obras que reflitam a contemporaneidade da forma, em sua maioria são monumentos tradicionais. A segunda consideração é que escultores contemporâneos produzem bustos, mesmo

que esses não levem sua assinatura; esses bustos são como uma produção apagada no processo criativo destes artistas que, muitas vezes, procuram esconder essa produção considerada menos importante. Assim, nos parece que pensar a arte pública passa, também, por compreender as relações e modos de aproximação desses projetos artísticos com o conceito de espaço público da expectativa do solicitante quanto à tradicionalidade da produção do artista, com obras não necessariamente originais, mas com um significado particular no domínio público. Em relação à definição do termo Arte Pública o Colóquio Internacional “Quel destin pour l’Art Public?”, organizado pelo Centro do Patrimônio Mundial da UNESCO e pela Comunidade de Cergy-Pontoise em 19 e 20 de Maio de 2011, formula-se assim:

L’Art Public fait référence à des œuvres d’art originales utilisant tout support artistique, pour un emplacement temporaire ou permanent, dans un environnement extérieur ou intérieur. Accessible à tous, il cherche à enrichir la communauté en apportant une signification particulière au domaine public. (UNESCO, 2011).⁴

Com base nessa afirmativa da UNESCO, o nosso grupo de pesquisas no LEENA tem conduzido estudos de obras que estão fora dos espaços tradicionais como galerias e museus, estando em logradouros coletivos, como ruas e praças. Compreendemos que o acesso físico-espacial à Arte Pública não é, necessariamente, sinônimo de acessibilidade. Para que este termo seja utilizado de modo abrangente, fazem-se necessárias aplicações de ações públicas e de diferentes setores da sociedade, que propiciem o acesso à informação. No caso da arte pública, a acessibilidade passa, eminentemente, pela Educação Patrimonial. Nesse contexto, a forma de apresentação dos resultados gerados nesta pesquisa tem sido pensada com o

.....
⁴ A Arte Pública faz referência às obras de arte originais que utilizam todo o tipo de suporte artístico, em instalação temporária ou permanente, num ambiente exterior ou interior. Acessível a todos, a Arte Pública procura enriquecer a comunidade, conferindo um significado particular ao domínio público. (UNESCO, 2011, tradução nossa).

propósito de contribuir para uma disponibilização abrangente e inclusiva de acesso ao conteúdo simbólico dos produtos e bens culturais capixabas.

A fim de elaborar um programa de difusão da Arte Pública Capixaba junto à Educação Básica do estado, e, concomitantemente, contribuir no trabalho de inclusão do tema junto aos portadores de algum grau de deficiência visual, parte do acervo inventariado vem sendo transformado em peças tridimensionais em miniatura, modeladas e impressas por meio da tecnologia 3D. Essas réplicas integram o projeto piloto “*Kit Experimental Paradidático de Miniaturas 3D*”, que é uma estratégia de inclusão e promoção do acesso ao conhecimento aos portadores de necessidades especiais relacionadas à visão.

Acreditamos que, além de transpor as barreiras físicas, será preciso compreender as relações simbólicas e culturais que envolvem essas obras. Esperamos que a elaboração desses artefatos, bem como a sua futura implementação, possa contribuir com o ensino das artes visuais, em especial no tocante às propostas docentes de interfaces lúdicas no atendimento de educandos portadores de deficiência visual.

Percursos metodológicos

A pesquisa que subsidiou esse artigo foi dividida em etapas teóricas e práticas. Inicialmente estudamos a fundamentação teórica e conceitual sobre o tema, e em seguida foi realizada a estruturação metodológica dos processos de digitalização e modelagem 3D das obras selecionadas. Perante à limitação de circulação e de pesquisas *in loco* (decorrentes da pandemia) foi desenvolvido em *home office* um estudo dos métodos mais eficazes para digitalização tridimensional de monumentos públicos de uma maneira que se pudesse fazer individualmente nas localidades. O estudo considerou diversos fatores cruciais para alcançar uma digitalização fidedigna aos objetos, como geometria, textura, intervenções naturais e humanas, tamanho, além de considerar fatores como custo operacional e aptidão técnica necessária para realização do procedimento. Durante esse processo, seguimos procedimentos que permitiram nos aproximar das metas e objetivos desta pesquisa, das quais destacamos:

- 1) A pesquisa de fontes bibliográficas e digitais: essa etapa foi importante para dar suporte teórico e metodológica para os trabalhos realizados, em especial nesses tempos de isolamento social no qual as bibliotecas estão fechadas ou com acesso limitado aos materiais bibliográficos. Por isto, trabalhamos ao máximo com material bibliográfico disponível em bibliotecas virtuais e com arquivos em pdf ou de sites.
- 2) Outro procedimento executado é a fotogrametria das duas obras modeladas. A realização desse procedimento consiste na captura sequencial de fotografias ou vídeos que contemplem todas as facetas do objeto em sua tridimensionalidade.
- 3) Modelagem: Essas fotos e vídeos (fotogrametria) são analisados em computador através do software *Meshroom*, que calcula a geometria usando pontos referenciais convergentes localizados no espaço tridimensional resultante da combinação das imagens.
- 4) Para a captura de imagens, optamos pela obra do artista disponível nos jardins do Centro de Artes e por um busto na praça Egidio coser, na Ilha do Frade, pois o acesso a elas não compromete os procedimentos de biossegurança adotados pela UFES, permitindo que a captura de imagens fosse feita com tranquilidade durante esse período, para tal captura, utilizamos, experimentalmente, um smartphone para a captura das imagens e posteriormente registros fotográficos com equipamento semiprofissional para garantir a qualidade da etapa;
- 5) Apesar da alta fidelidade do objeto 3D criado pelo software utilizado, é necessário um polimento manual para eliminar vértices defeituosos e desnecessários que prejudicam a qualidade final da digitalização, isto no caso da saída para impressão. Essa refinação pode ser realizada em qualquer software de modelagem 3D - neste caso, usamos o Blender pela sua versatilidade e acessibilidade.

Outros processos demonstraram-se cruciais para a execução de um trabalho com excelência. Entre eles, destacou-se a demanda de um guia/cartilha objetivo para o processo de fotogrametria que fosse capaz de demonstrar, de forma sucinta, o procedimento para um pesquisador sem familiaridade com o processo. Atendendo a

esta demanda foi elaborado um manual de procedimentos **FIGURA 1** que organiza, de forma geral, os princípios norteadores para o método de fotogrametria. Esse método consiste na captura sequencial de fotografias, ou vídeos, que contemplam todas as facetas do objeto capturado, em sua tridimensionalidade.

A elaboração desse material teve como objetivo criar uma metodologia que auxiliará o registro e fotogrametria das obras inventariadas pelo projeto. Além disso, fez-se necessária uma normatização para o registro das obras. Para isso foi utilizada uma versão adaptada do método CCO Commons (Cataloging Cultural Objects: A Guide to Describing Cultural Works and Their Image, 2006).

Etapas do processo de criação

Após a tomada dos dados necessários e os arquivos processuais cedidos pelo artista, deu-se início a etapa de fotogrametria e modelagem tridimensional das obras elencadas. O método foi dividido em três processos:

Digitalização



Inicialmente devem-se ponderar os aspectos praticáveis desse processo, tais como: o baixo custo de produção e É fundamental que esse processo seja acessível materialmente e que sua reprodutibilidade seja possível de forma prática. Enquanto a digitalização tridimensional realizada por escâneres a laser é capaz de entregar uma resolução milimetricamente precisa, o alto custo dos equipamentos faz com que sua aplicação seja impossível. Entretanto, concluímos que, para nossos objetivos práticos, esse equipamento torna-se desnecessário. O produto final das digitalizações seriam impressões tridimensionais dos modelos em escalas reduzidas, portanto uma resolução capaz de reproduzir a topologia superficial, apropriada para uma abordagem tátil de pessoas com deficiências visuais, seria suficientemente adequada para o que se esperava alcançar.




Sendo assim, após análise das tecnologias disponíveis que melhor atendessem às demandas, foi concluído que o método mais viável para a digitalização era a




Fotogrametria digital. Fonte: CEDOC - LEENA

fotogrametria. De baixo custo e rápida execução, adequa-se perfeitamente também no aspecto remoto que buscamos para a realização da pesquisa, pois é possível realizar a digitalização com qualquer tipo de câmera digital, incluindo câmeras de celulares. O processo é dependente do software que trabalha com inteligência artificial para fazer a leitura e triangulação dos vértices usando referências cruzadas das imagens. Para isso, usamos o Meshroom, da empresa AliceVision, que possui versão gratuita e de código aberto, atendendo as demandas de acessibilidade - é possível usá-lo sem restrições em qualquer computador que atenda suas necessidades de processamento.


A fim de implementar os procedimentos estipulados no guia de captura de imagens para a fotogrametria digital, foram selecionados dois monumentos do acervo inventariado da cidade de Vitória (ES), ambos do artista plástico José Carlos Vilar: o Monumento ao Universitário, localizado no Centro de Artes da UFES  FIGURA 2 e o busto de Egydio Coser  FIGURA 3, localizado na Ilha do Frade.

Foram realizadas visitas *in loco* para a coleta de fotografias das obras  FIGURA 4. As imagens selecionadas foram tratadas e inseridas em um *software* específico para o processo de modelagem 3D a partir da fotogrametria digital: o *Meshroom* da empresa AliceVision  FIGURA 5. Após a inserção das fotografias nesse programa, é gerada uma malha de vértices do objeto modelado tridimensionalmente, chamado de fotograma  FIGURA 6.


Preparação

Os modelos digitais gerados a partir da fotogrametria apresentam um alto nível de clareza e integridade estrutural, porém, as áreas de justaposição das imagens podem apresentar algumas imperfeições. Devido a tal fato, ele deve passar por uma minuciosa inspeção, equiparando-o às fotografias que foram usadas em sua composição. Esse processo de correção manual dos vértices do modelo digital gerado na fotogrametria. Esse processo é conhecido como retopologia  FIGURA 7, 8. que nada mais é que uma técnica de modelagem que serve para refazer, ou apenas

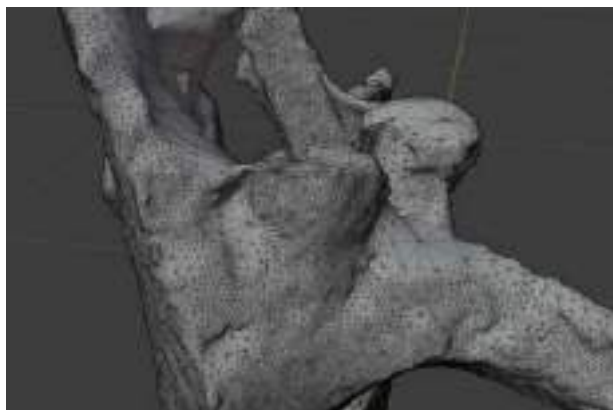


 FIGURAS 2 E 3. Monumento ao Universitário (à esquerda) e Busto de Egydio Coser (à direita). Fonte: CEDOC-LEENA



 FIGURA 4. Fotografias em 360° para inserção no software. Fonte: CEDOC-LEENA

retocar, uma topologia criada anteriormente. Assim, após a criação das malhas, foi utilizado o *software Blender*, programa de criação de objetos 3D.



FIGURAS 5, 6. Meshroom usando fotografias do Monumento Universitário (à esquerda) e malha de vértices gerada pelo Meshroom a partir das referências cruzadas das imagens coletadas (à direita). Fonte: CEDOC-LEENA



FIGURAS 7, 8. Detalhe da Retopologia do Monumento ao Universitário (à esquerda) e detalhe de seu Fotograma (à direita). Fonte: CEDOC - LEENA

Por se tratar de uma representação humana, o busto de Egydio Coser necessitou passar por um refinamento mais apurado dos traços do rosto, para isso, foi utilizada uma ferramenta específica do *Blender*, a “escultura digital” **FIGURA 9, 10.**



FIGURAS 9, 10. Refinamento do fotograma usando modelagem digital. Pode-se perceber o refinamento da modelagem. Fonte: CEDOC - LEENA

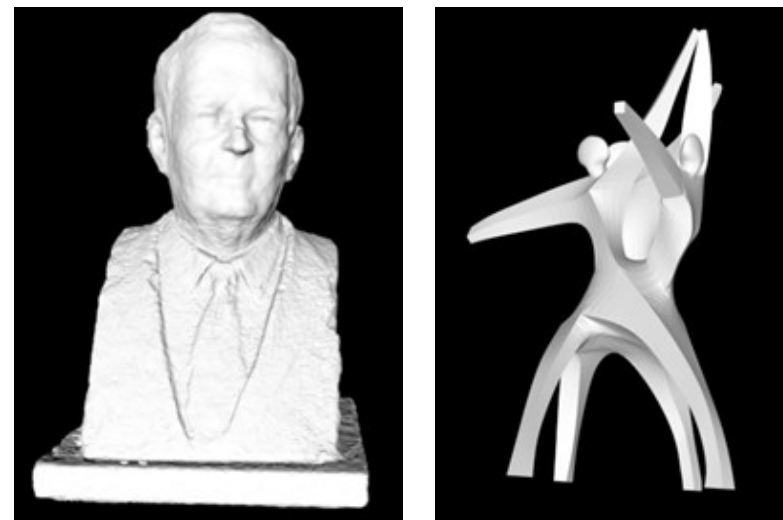
Nas imagens a seguir, pode-se ter uma ideia do resultado final da modelagem 3D, antes de dar sua saída para impressão em 3D: Monumento Universitário **FIGURA 11** e o Busto de Egydio Coser **FIGURA 12**.

Impressão

Com os modelos 3D finalizados foi possível realizar a impressão 3D de peças, em escala reduzida **FIGURA 13, 14**. Foi utilizada a impressora Ender 5, com filamento PLA.

Conclusão

Desde o início do projeto, tivemos como objetivo buscar soluções eficientes e alternativas para um processo que normalmente envolve um custo de produção muito elevado, além de fluxos de trabalho complexos e exigentes de um alto nível de qualificação. Este trabalho atesta que não apenas é possível reduzir os custos do processo, mas também simplificá-lo com pouco prejuízo ao produto final, compensando as limitações com ampla acessibilidade. Encontramos, também, uma possibilidade de autonomia que possibilitou o trabalho de forma remota. São inúmeras as aplicações deste método. Em tempos de ambientes virtuais, é essencial que façamos uso das tecnologias disponíveis.



FIGURAS 11, 12. Resultado final da modelagem 3D do Monumento Universitário e do Busto de Egydio Coser. Fonte: CEDOC-LEENA



FIGURAS 13, 14. Resultado final da impressão 3D do Monumento Universitário e do Busto de Egydio Coser. Fonte: CEDOC-LEENA

Espera-se que o *Kit Experimental Paradidático de Miniaturas 3D* seja utilizado em ambientes escolares e em ações de educação patrimonial. Deste modo, será possível acionar relações de conhecimento e afeto no processo de formação educacional e cultural, assegurando potencial contribuição para que este patrimônio cultural tenha seu futuro resguardado.

Referências

- Harpring Harpring et al. 2006. *Cataloging Cultural Objects: A Guide to Describing Cultural Works and Their Images*. American Library Association, 2006.
- RIEGL, A. *Culto Moderno a los Monumentos*. Madrid: Visor, 1987
- UNESCO, “Colloque international ‘Quel destin pour l’Art Public ?’”, Centre du patrimoine mondial de l’UNESCO e Communauté de Cergy-Pontoise, 2011. Disponível em: <<https://whc.unesco.org/fr/actualites/746/>>. Acesso em: 20 out 2020.

05

História, crítica e curadoria:
desafios contemporâneos para os estudos dos
processos criativos dos cadernos de artistas

O filme e o filme mesmo: a expansão recursiva em que habita o ão de Tunga

The film and the film itself: the recursive expansion in which Tunga's ão inhabits

André Arçari¹

Pedro Moreira²

Este artigo tem como objetivo levantar características presentes no trabalho ão (1981) do artista Tunga, desvelando o que se encontra quando se deambula ao redor de seu túnel infinito. Pelo giro “ad aeternum” buscamos analisar como esta dobra tautológica da visualidade na matéria, presente em ão, pode encontrar seus pares em outras poéticas que se valem desse procedimento recursivo, de uma expansão onde todas as portas nos levam paradoxalmente para dentro, de um lugar sem começo nem fim, onde visualizamos a obra pela travessia na inesgotável circularidade da forma topológica toroidal explorada pelo artista.

Palavras-chave: Tunga; ão; cinematismo; cineinstalação; looping.

This article aims to raise characteristics present in the work ão (1981) by the artist Tunga, revealing what is found when wandering around its infinite tunnel. In an “ad aeternum” whirl we seek to analyze how this tautological fold of visuality in matter, present in ão, can find its peers in other poetics that make use of this recursive procedure, of an expansion where all doors paradoxically take us inside, of a place without beginning or end, where we visualize the work through the crossing in the inexhaustible circularity of the toroidal topological form explored by the artist.

Keywords: Tunga; ão; cinematism; cineinstallation; looping.

.....
1 PPGAV – EBA / Universidade Federal do Rio de Janeiro

2 PPGArtes – EBA / Universidade Federal de Minas Gerais / CAPES

Ad infinitum

Um instante me leva insensivelmente a outro e o tema atemático vai se desenrolando sem plano mas geométrico como as figuras sucessivas num caleidoscópio.

Clarisse Lispector, *Água Viva*

Em *Verifique se o mesmo*, livro de ensaios do artista plástico e escritor Nuno Ramos, temos em sua primeira parte (de um total de duas), uma tese *originalíssima* (como nos fala Veronica Stigger em sua orelha) sobre a cultura brasileira moderna e contemporânea, onde o autor identifica nela certa dificuldade de expansão, de exteriorização, de embate com o mundo, que tem em Tunga “um ponto limite do raciocínio, pois *é o próprio anel que se põe à nossa frente, não como modelo mas como coisa, matéria, esperando por nós, corporificado.*” (RAMOS, 2019, p. 104).

Ão (1981), trabalho realizado por Tunga e apresentado ao público carioca na Galeria Cândido Mendes e por conseguinte na 16^a Bienal de São Paulo³, ambas mostras realizadas no mesmo ano, trata-se de uma proposta que circunscreve com imagem em movimento tanto estrutura quanto narrativa na estratégia do *loop*. O artista dispõe no espaço expositivo a película fílmica em 16mm em forma circular e nos oferece na projeção uma imagem em contínuo percurso de uma secção do túnel dois irmãos no Rio de Janeiro (atualmente Zuzu Angel), como se estivéssemos caminhando pelo interior de um toro⁴, confluindo essas duas experiências, visual e escultórica, com uma de ordem sonora, a infinita voz de Frank Sinatra cantando elegantemente as palavras *Night and Day, Day and Night*⁵, num ambiente sem saídas

3 Bienal que por sua vez é vista como uma edição histórica sob direção artística de Walter Zanini.

4 O toro ou toróide trata-se espaço geométrico topológico tridimensional produto de dois círculos. Para a geometria euclidiana o toro é o sólido absoluto. Tunga explorou esta forma também produzindo esculturas múltiplas dimensões durante o período.

5 A canção *Night and Day* foi escrita e performada originalmente por Cole Porter em 1943 e regravada por Sinatra cinco vezes diferentes, primeiro em 1942, e culminando com uma versão disco de 1977, incluindo Joe Beck. Cotejando as versões, acredito que a àquela apropriada e manipulada por Tunga seja a versão presente no álbum *Sinatra and Strings* (1962).


possíveis. Uma viagem sem fim para o interior de um interior de um interior... numa *mise en abyme*.

Nuno Ramos lembra-nos do *exercício-modelo* encarnado por Lygia Clark com sua tesoura quase infinita a cortar uma fita de Möbius meio mole, feita de papel, onde o espectador é reconvocado à *participe* para desdobrá-la a uma segunda fita dentro da primeira, e uma terceira fita dentro da segunda dentro da primeira (e assim sucessivamente), até seu esgotamento, expandindo-se não para uma auto-referencialidade modern(ist)a mas sim para um ensimesmamento auto-reflexivo, para um abrir de portas para as salas daquela *Biblioteca de Babel* que nos apresenta Borges em suas *Ficções*, em um movimento de retorno dos infindáveis conjuntos de suas salas hexagonais e seus abismos circunferenciados por suas balaustradas. É Nuno Ramos ainda que nos aponta na poética processual de Tunga esses sistemas plurais de acasos, de uma *bagunça* e não uma *desordem* (como queria o próprio Tunga) em situações aparentemente desconexas entre si, que se interligam pela dispersão e a narrativa, projetando “a progressiva constituição de *sistemas variados do mesmo*”. Em suma, isto poderia ser associado a frase que dá título ao primeiro subcapítulo da introdução da publicação de Ramos: “Eu tenho medo do Mesmo” (RAMOS, 2019, p. 7), escrito assim *Mesmo*, com letra maiúscula.

Em portas que se abrem paradoxalmente para dentro, talvez seja esse medo que habita no *Mesmo* e estende a projeção da produção de Tunga à psicologia, às formas do inconsciente (não só aqui, mas em diversos outros trabalhos subjacentes e adjacentes), capazes de tecer relações com poéticas do surrealismo e também do jogo com a sexualidade. Outrossim, esse gesto de incisão inicial da tesoura no *papel-fita-de-möbius* (começa-se por onde se corta, corta-se por onde começa) que desdobramos aqui nossa reflexão *ad infinitum* sobre transformar em linguagem escrita algo de uma outra ordem, mas mantendo-nos equivalentes a uma entrada possível, continuamente provisória, nunca definitiva, onde o olho inicia a leitura por onde se sentir mais atraído. Daí parece valioso destacarmos este gesto: incluir nesta introdução algo que aponte que estamos a escrever esta introdução para que,


quando lida, seja compreendida que a introdução também aborda a si mesmo. Direto no dentro, dobra-se assim a linguagem, a palavra pela palavra mesma (ao introduzir a introdução), onde podemos tocar o *Ão*, alargando na razão e na sensibilidade esta produção de arte enquanto produção de conhecimento. Mas como aqui não pretendemos escrever um texto sobre o ato de escrever o texto em si mesmo, ou como não estamos a abordar uma introdução sobre introduções, como quis Borges (igualmente preso pela obsessão labiríntica) em seu livro de escritos sobre prólogos; *Prólogos, com um prólogo de prólogos*.

Mundos para dentro de mundos

É Jorge Luis Borges, portanto, o escritor cego, que nos faz ver para dentro, com seu olhar revertido à interioridade. Mas antes de falar de Borges, lembramos brevemente daquela experiência do artista italiano Giuseppe Penone em seu ver interior, o ver cego proposto enquanto projeto de *Rovesciare i propri occhi* (1970). Obcecado pela paisagem natural, Penone produz uma lente de contato espelhada que, quando usada, o cegava para o mundo. Ativou tal trabalho de diferentes formas, *e.g.*, como quando realizou um autorretrato usando sua lente-espelho em espaço neutro, replicando sua imagem ao expô-la repetidas vezes em uma linha horizontal numa sequência fotográfica em preto e branco, ou como quando posicionou-se frente à uma paisagem de grande diversidade arbórea, localizada próximo a uma estrada, e registrou uma série fotográfica — e isto é o que nos interessa mais em Penone que se elencará no ver para a abismal interioridade borgiana —, iniciando com plano aberto e encerrando-se em um *close-up*, onde víamos que o externo arbóreo projetava-se nas lentes espelhadas de seu olho, um olhar circular que por sua vez reverberava a célebre frase que guiou a obsessão cezariana: “A paisagem habita em mim, eu sou sua consciência”, — materializada nas infinitas pinturas da janela de seu ateliê, a montanha Sainte-Victoire.  **FIGURA 1**


Eis então que cego para o mundo (como o universo quis Borges) Penone tinha o exterior refletido em seu olho, vendo apenas para dentro, caminhando para a viagem interior que parece-nos culminar na circularidade vil de Tunga e seu *Ão*. Aliás, *Ão*



 **FIGURA 1.** Tunga – *Ão*, 1981. Filme 16mm e instalação de som / Direção de fotografia e câmera: Murillo Salles. Edição de som: Rodolfo Caesar / Música: Frank Sinatra cantando “Night and Day”. Coleção Instituto Tunga / Fotografia: André Arçari

fala-se como se vê, circularmente em dois movimentos com a boca. Abre-se, fecha-se, Abre-se, fecha-se (e assim sucessivamente, mas lembrando que a boca nunca cerra nem abre em sua totalidade). *Ão* (se repetir não se finda). De retorno à Borges, precisamente em seu livro *Ficções*, temos uma reunião de contos do qual destacamos *A Biblioteca de Babel*. Nesse escrito o argentino nos apresenta um mundo infinito sem exterior possível, iniciando seu texto com o seguinte parágrafo:


O universo (que outros chamam a Biblioteca) compõe-se de um número indefinido, e talvez infinito, de galerias hexagonais, com vastos poços de ventilação no centro, cercados por balaustradas baixíssimas. De qualquer hexágono, veem-se os andares inferiores e superiores: interminavelmente. (BORGES, 1974, p. 465, tradução nossa).

Caminham aqui duas coisas que podemos elencar em relação a poética de Tunga: o gesto infinito do universo — a Biblioteca e seus habitantes, os imperfeitos bibliotecários — e o medo do mesmo, aqui interpretado como o medo da balaustrada de baixa estatura. Se nesse mundo cada galeria é igual a todas as outras galerias, as balaustradas se repetem *ad aeternum* e o medo do *Mesmo* é mesmo: o risco iminente de cair no abismo de profundidade abissal dessa barra de proteção. O olhar direcionado para a cima ou para baixo da balaustrada tem em seu conteúdo o gesto infinito da queda. “Morto, não faltarão mãos piedosas que me joguem pela balaustrada; minha sepultura será o ar insondável; meu corpo cairá demoradamente e se corromperá e dissolverá no vento gerado pela queda, que é infinita.” (BORGES, 1974, p. 465, tradução nossa).  **FIGURA 2**

Estéticas cinematográficas de recursividade

Se em Borges o medo é o do movimento da queda, no gesto recursivo frente aos aparatos tecnológicos de base que nos oferece Nam June Paik, quase não se há movimento senão o da passagem do tempo. Explico: a exploração de Paik sobre o problema do tempo e suas referências na cultura oriental do zen-budismo desvelará



 **FIGURA 2.** Tunga – *Ão*, 1981. Filme 16mm e instalação de som / Direção de fotografia e câmera: Murillo Salles. Edição de som: Rodolfo Caesar / Música: Frank Sinatra cantando “Night and Day”. Coleção Instituto Tunga / Fotografia: André Arçari

o infinito em produções como, *e.g.*, *Zen for Film* (1965)⁶ e *TV-Buddha* (1976)⁷. Na primeira, o artista nos oferece um *filme zen*, uma tira transparente de 16mm que, quando projetada, reflete os elementos constitutivos da projeção, ou melhor dizendo, do próprio ato de projetar. De sua relação com a arquitetura, os sons plásticos da película atravessando o projetor, seu motor de força, sua correia em gesto circular, enfim, seu dispositivo tecnológico de base. Já em sua televisão budista, uma pequena escultura búdica em posição de meditação reflete sobre sua própria posição meditativa. O trabalho é montado tendo como ponto central a lógica do circuito fechado de tv, onde uma câmera ao vivo aponta para a imagem do mestre zen, que por sua vez está direcionada para uma pequena televisão, que por sua vez exhibe a imagem que está sendo continuamente transmitida no tempo atual. Sobre o tempo irreal, Barbara London pontua:

Para o espectador estudando Buda no monitor, claramente não há diferença perceptível. Como a filosofia budista ensina, o tempo é uma ilusão; filósofos ocidentais (de William James até Albert Einstein) expressam ideias similares quando eles dizem que o tempo é uma construção humana. (LONDON, 2020, p. 58, tradução nossa).

Sabemos que os anos de 1960-70 são períodos de grande valia para pensarmos no gesto experimental marcado no cerne das proposições artísticas em âmbito global, e aqui, nos parece, há algo marcadamente histórico nesse grifo fílmico circular que parece estar próximo do *Ão*. No jogo visual de Paik, tanto o filme (imagem de matriz analógica) quanto o vídeo (imagem de matriz digital) podem ser entendidos não como situações que se encerram na imaterialidade da imagem em movimento, mas que se mantêm latente na própria matéria em que foram produzidos, enquanto em Borges, é a forma escrita que vibra como labirinto. Junto a ela, o ensimesmamento

.....
⁶ Múltiplo produzido juntamente com Georges Maciunas para o Grupo Fluxus composto de uma pequena caixa de plástico contendo um rolo de filme transparente que quando projetado revelava a luz e o som do próprio projetor.

⁷ A obra propõe um efeito recursivo usando uma câmera de monitoramento interno, uma tv e uma estátua de Sidarta Gautama que continuamente se projetam um no outro.

de sua Babel escrita fundamentará a habitação de sua linguagem, seu campo estético e visual.

Pensar o vídeo também seria pensar seu aparato. Para Dubois, esta problemática inicial de opostos devia ser reconsiderada para que o vídeo fosse assimilado como *uma forma que pensa*:

Considerada uma oposição irreduzível, aquela porém nem é, a bem da verdade, uma oposição. Pelo contrário. Eu diria que para “pensar o vídeo” (como estado e não como objeto), convém não somente pensar junto a imagem e o dispositivo como também, e mais precisamente, pensar a imagem como dispositivo e o dispositivo como imagem. (DUBOIS, 2004, p. 101).

Tais oposições que acompanharam o vídeo em sua fase inicial e perduraram por décadas seguintes seriam então, de acordo com o autor, uma forma reducionista de entender seus problemas constitutivos. Na atualidade, as formas da imagem em movimento estariam mais próximas de um hibridismo, rompendo com as buscas ontológicas modernistas. Em seu artigo *O “estado-vídeo”: uma forma que pensa*, o autor pontua como se dava esta “famosa oposição que, desde o início, estrutura histórica e teoricamente o campo do vídeo” (DUBOIS, 2004, p. 100), a partir de um olhar direcionado em

uma divisão de tarefas e dos efeitos, dos valores e suas funções: a oposição entre, de um lado, a imagem (e o domínio das “obras de uma única banda”, como se diz, aquelas que precisam de apenas um monitor ou uma tela — segundo se crê) e, de outro, o dispositivo (o domínio das “instalações”, destas cenografias em geral cheias de telas, um tanto vastas e complexas, que implicam o espectador em múltiplas relações – físicas, perceptivas, ativas etc. — com configurações de espaço e de tempo que valem e significam tanto ou mais por elas mesmas quanto pelas imagens que nela aparecem). (DUBOIS, 2004, pp. 100-101).

Dubois é contrário esta visão divisionista (e nós também), pois colocaria trabalhos *single-channel* fora do aberto de possibilidades que estariam quando pareados ao lado dos *dispositivos*. Pensando a imagem em movimento expandida, cines e vídeoinstalações como as de Tunga, Paik e de seus contemporâneos que usam um único canal de transmissão estariam fora das possibilidades de refletir sobre o dispositivo? Mesmo quando não estão no centro das atenções, o aparato comporia peça fundamental para o entendimento da imagem, seu significado, sua forma, sua materialidade e o modo como se apresenta espacialmente.

Do ver expandido entre filme-vídeo podemos pensar também na hipótese escrita pelo autor francês Philippe Alain-Michaud de que *filme* não se confunde com *cinema*. Em seu livro *Filme: por uma teoria expandida do cinema*, Michaud contestará a forma histórica do espetáculo ao qual o dispositivo cinematográfico veio a se estabelecer, tornando-se forma hegemônica no decurso do século passado. Segundo o autor, tal modelo não configura sua real extensão. Ela conta apenas parte de uma história onde o aparato da projeção desaparecerá para dar vez a imagem. Sua materialidade precisou *ser esquecida*, por assim dizer, para dar vez a imagem projetada, ao passo de que é justamente o aparato que a constitui como um elemento de aparição. Nesse sentido, o pensamento de Michaud nos interessa pois ele analisará como esse *elemento desaparecido* retornará para o jogo de cena imagético, e a noção de filme enquanto dispositivo de espetáculo é reconfigurado enquanto forma do pensar.

Se o dispositivo da projeção pública em que ele veio a se configurar, no começo do século XX, manteve-se desde então como horizonte de sua história, essa é uma história local, que convém reconsiderar a partir de suas bordas — suas origens, seus empregos vanguardistas e experimentais, a maneira pela qual ele se comunica e permuta suas propriedades com as outras artes, ou pela qual se constitui como forma discursiva.
(MICHAUD, 2014, p. 11)

Assim, tanto em Tunga quanto em Paik, a aparelhagem técnica de base também implicará em suas *múltiplas relações*. O procedimento recursivo elencado nos

trabalhos em questão revelam um saber visual que está diretamente inteligado aos dispositivos que os sustentam. Aqui, dispositivos não são meras máquinas tecnológicas senão agenciamentos de um certo saber, uma forma de organização de pensamento, um modelo que baseia-se na *Linguagem*. Um filme que fala do gesto fílmico, uma literatura que se sustenta pela própria literatura. Daí é válido destacarmos a pontuação de Michaud de que precisamos reconsiderar, num horizonte de eventos amplificado, nossas convenções sobre a história da imagem em movimento por seu lado experimental para então “[...] dar à experiência cinematográfica sua real extensão.” (MICHAUD, 2014, p. 11).

Referências

- BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas 1923-1972*. Emecé Editores: Buenos Aires. 1974.
- DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rocco Digital: Rio de Janeiro, 2019, n.p.
- LONDON. Barbara. *Video /Art: The First Fifty Years*. Londres; Nova York: Phaidon Press, 2020.
- MICHAUD, Philippe-Alain. *Filme: Por Uma Teoria Expandida Do Cinema*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.
- RAMOS, Nuno. *Verifique se o mesmo*. São Paulo: Todavia, 2019.

A criação de Robert Jasper Grootveld: dos papéis as ruas

The creation of Robert Jasper Grootveld: from the paper to the streets

Léa Araujo¹

Angela Grando²

O presente texto traz algumas pontuações sobre a criação de Robert Jasper Grootveld, lançando luz sobre sua persona em sua intencional dubiedade de artista interventor e contraventor. Nessa lógica, discutimos alguns de seus happenings, realizados na primeira metade dos anos 1960, na cidade de Amsterdam, assim como discorreremos sobre seus escritos, fotografias e materiais catalogados na construção de seu diário pessoal.

Palavras-chave: Arte contemporânea; diário; happening; Grootveld; Scrapbook


The present text brings some points about the creation of Robert Jasper Grootveld, shedding light on his persona and his intentional dubiousness as an intervening and contravening artist. In this logic, we discuss some of his happenings, carried out in the first half of the 1960s, in the city of Amsterdam, as well as we discuss his writings, photographs and materials catalogued in the construction of his personal diary.


Keywords: Contemporary art; diaries; happening; Grootveld; Scrapbook

.....
1 Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG / Bolsista CNPQ

2 Universidade Federal do Espírito Santo -UFES / Programa de Pós-graduação em Artes / Bolsista Produtividade em Pesquisa – FAPES


Introdução

Num notável 13 de junho de 1964, ocorreu o primeiro *happening* de Robert Jasper Grootveld: foi realizado a céu aberto, à meia noite, na cidade de Amsterdam. Como anunciado em panfleto  FIGURA 1, Grootveld tanto informa ao leitor a data e local do *happenings* como provoca as autoridades locais ao escrever logo abaixo de seu nome que: “precisa passar mais 12 dias sentado por escrever a palavra câncer em propagandas de cigarro.” Nesta “mensagem”, Grootveld lança luz sobre uma ação realizada por ele anteriormente, o que acarretou em sua detenção pelas autoridades locais.

Em consequência de diversas ações desde a década de 1950, Grootveld já era uma figura conhecida pelos jornais, transeuntes e policiais de Amsterdam. Nesse sentido e dizendo-o brevemente, a “mensagem” do referido panfleto, evidência as intervenções desse mesmo artista com a letra K. Grootveld nas propagandas de cigarros e automóveis que tomavam conta dos muros da cidade. Numa lógica paradoxal, Grootveld se apropriou dos males da sociedade, segundo o anarquista Domela Nieuwenhuis, e adicionou alguns outros como, *Kanker* (câncer), que já apareciam em suas intervenções nas propagandas  FIGURA 2, e outros como *Kerkhof*, nome da primeira companhia de tabaco holandesa, que provinha do sobrenome familiar dos proprietários mas, coincidentemente, significa também cemitério em holandês. As iniciais incluíam também *Koning* (rei) e *KLM*, a companhia aérea holandesa. Além dos cinco K's maléficis que Grootveld cresceu ouvindo de seu pai, que vinham a ser *Kerk*, *Kapitaal*, *Kroeg*, *Kazerne*, *Krommenie*, que significam respectivamente, igreja, capitalismo, bar, caserna e uma fábrica holandesa “famosa” por utilizar trabalho infantil (GUARNAACIA, 2010, p.43; KEMPTON, 2007, p.18). Essa sequência de ações provocou a detenção de Grootveld. Mas, de fato, ele se aproveitou dos holofotes dos jornalistas e, na prisão, além de se dedicar à criação de próximas intervenções, obteve que as letras K continuassem a aparecer nos muros e propagandas da cidade.

Mesmo que Grootveld tenha sido responsável por iniciar tais intervenções, não poderia ser considerado o autor delas enquanto detido, tornando o trabalho da



 FIGURA 1. HAPPENING: em torno da escultura *Lieverdje. Spui*. (Consumidores viciados do “amanhã”) – Novas profecias – sábado 13 de junho 12 horas noite. Também uma ótima oportunidade de prender Robert Jasper Grootveld (que precisa de passar mais 12 dias sentado por escrever a palavra câncer em propagandas de cigarro). (Fonte: Jan Pen).

polícia quase impossível, visto que uma grande parcela dos jovens holandeses estavam reproduzindo a ação incessantemente. Após sua soltura e com a comprovação de que suas ideias e convicções eram compartilhadas por outros, ele intensificou as provocações e realizou intervenção em uma espécie de galpão abandonado e denominado *K kerk*³. Grootveld passou, desde então, a se dedicar integralmente à realização de *happenings* e a seu título auto adquirido de “mágico” ou “xamã” antifumo.

O “templo” ganhou muita notoriedade da mídia, e, em seu último *happening* ali realizado Grootveld gritou: “Este é um momento histórico! Lembrem-se de Van der Lubbe!” Em seguida, ateou fogo em uma pilha de jornais encharcados de gasolina. Levou um tempo até os participantes perceberem a dimensão do problema criado e saírem do local. Após sua destruição, Grootveld foi acusado de incêndio doloso e respondeu em liberdade condicional, alegando que seu “ritual saiu de controle”.

Ruas


Se Amsterdam era considerado por Grootveld como o “centro mágico da terra” como afirma Guarnaccia (2010, p.52), então, a praça *Spui* localizada no coração da cidade funcionava para ele como “um ímã místico à qual ninguém poderia escapar”. Na praça se encontrava uma estátua, criada pelo escultor Carel Kneulman, denominada *Lieverdje*, sob a justificativa de ser uma homenagem à juventude de Amsterdam e ao seu coração puro. *Lieverdje* pode ser traduzido como queridinho, mas para Grootveld, seu significado era outro. A estátua fora financiada por uma fábrica de cigarros, como informado na placa gravada em bronze em seu pedestal. Ou seja, um símbolo para durar para eternidade, segundo Grootveld, que indagava “O que é isso além de figura do consumo viciado do amanhã?” (REBELSE STAD, 2015). Logo a estátua havia se tornado seu próximo alvo, sob afirmativas que, unidos, deveriam construir



FIGURA 2. Robert Jasper Grootveld realiza intervenção em propaganda de cigarro, 1961. (Fonte: Ben van Meerendonk/AHF, coleção IISG).

³ Igreja K, também conhecida por nomenclaturas como templo antifumo ou igreja da dependência consciente da nicotina (GUARNACCIA, 2010, p.46).

um círculo mágico em volta dela, que segurasse o espalhamento para fora, sendo o *happening* o conceito central dessa mística.

Os *happenings* ao ar livre não eram tão dissemelhantes dos realizados na *Kerk*. Grootveld repetia “Imagem! Imagem!”, além de tossir, seguida de frases como “um fumante satisfeito é um tranquilo animal de abate”. Sábado após sábado, Grootveld atraía um número cada vez maior de participantes  **FIGURA 3**, com jogos, absurdos, danças e encerrando com uma fogueira ao redor da estátua, acreditando que esse processo criativo seria capaz de desenvolver uma consciência coletiva (2010, p.56).


A pesquisadora Janna Schoenberger (2007, p.177), ao tratar dos *happenings* realizados na praça *Spui*, enfatiza o caráter lúdico de seu funcionamento como estratégia para repensar a sociedade. A autora destaca os nomes de Constant, antigo integrante do grupo CoBrA e Grootveld como representantes do conceitualismo lúdico, a partir do conceito de *Homo Ludens*, título do livro publicado no ano de 1938, pelo historiador e linguista holandês Johan Huizinga. Em sua obra, Huizinga trata o jogo como uma realidade originária. Em todo caso, tanto em sua arte quanto em sua persona pública, pode-se aproximar a produção de Grootveld do eixo conceitual do lúdico de Huizinga. Assim como Grootveld pretende retomar o que há de mais primitivo no ser humano, Huizinga (1999, p.6) aponta o jogo⁴ como uma das noções mais primitivas nas sociedades, antes mesmo da própria cultura, por se tratar de uma noção compartilhada entre o animal e o homem, ultrapassando os limites da realidade física.

No conceitualismo lúdico, seguindo as reflexões de Schoenberger (2017, p.249), o absurdo e os aspectos críticos do jogo recebem a maior atenção e se tornam o eixo para a compreensão do processo artístico. Em grande medida, essas peculiaridades discernem diferenças em relação aos processos de alguns artistas conceituais que,

.....

⁴ Para Huizinga, o jogo [*play* em inglês] é uma atividade e nesta não há uma demanda por alguma materialidade envolvida. O jogo se opõe ao trabalho, que é instrumentalizado com a finalidade de compensação material para subsistência. O lúdico foi concebido com uma tentativa de escape mercadológico, livre de qualquer troca comercial.




 **FIGURA 3.** Jovens ao redor da estátua *Lieverdje* em *happening* na praça *Spui*. (Fonte: Arquivo Nacional).

esses, se concentram na linguagem como ferramenta fundamental. Ao aplicar tal conceito à Grootveld, a autora observa que:

A linguagem serve para explicar o objeto de zombaria, ou contexto social e político, ao invés de ser um elemento fundamental, dispositivo ou um gesto anti visual. Desta forma, o conceitualismo lúdico usa a linguagem como ferramenta de paródia à cultura dominante. Acima de tudo, distinguida por uma obliqua crítica da cultura dominante, a partir de uma posição marginal. (SCHOENBERGER, 2017, p. 250, em livre tradução.)

Os *happenings* à meia noite de sábado perduraram até setembro de 1966, mesmo com chuva, neve e interferência policial. As aparições policiais tornaram-se cada mais comuns na vida de Grootveld e dos demais integrantes do Provos⁵, que vinha tomando forma simultaneamente, no âmbito desses primeiros *happenings*. Kempton (2007, p.19) sugere que Grootveld, apesar de não ter instruções formais, tinha pleno entendimento do que era um *happening* e os considerava “eventos que aconteciam num vácuo de tempo, em um tempo de vazios” e para ele, “do caos tudo poderia emergir.”

Carl Kneulman, o referido escultor da estátua *Lieverdje*, expressou sua insatisfação ao ver sua obra “assar” sábado após sábado, e afirmou que não compreendia a motivação da raiva dos jovens, visto que Amsterdam possuía uma estátua de significado muito mais sinistro, em homenagem a Johannes van Heutz  FIGURA 4.

A homenagem ao general Johannes van Heutz, passou então a ser outro alvo de Grootveld. Van Heutz havia sido um militar declarado pela coroa como governador geral das Índias Orientais Holandesas e considerado o herói pacificador da Sumatra. Tal fato, lhe rendeu um monumento que foi criado pelo arquiteto Gijsbert Friedhoff em parceria com o escultor Friets Van Hall. Esse monumento foi inaugurado em 1935 pela rainha Guilhermina, que compareceu presencialmente mesmo sob

.....
5 O Provos holandês foi um movimento ligado à contracultura, com intuito de provocar e questionar a sociedade vigente através de ações lúdicas e não violentas. Ver mais em: <<https://artes.ufes.br/pt-br/pos-graduacao/PPGA/detalhes-da-tese?id=15390>> Último acesso em: Set. 2022.

protestos dos partidos socialista e comunista. Em outras palavras, tratava-se de um monumento para celebrar o colonialismo, homenageando um general responsável por ordenar ações cujo resultado foi a destruição de diversas comunidades e aldeias da Indonésia, diretamente ligado ao assassinato de mais de três mil pessoas.

O memorial foi escolhido para realização de alguns *happenings*, sendo o primeiro deles a procissão silenciosa organizada por Grootveld, na qual coletou água do espelho d'água que circunda a estátua para distribuir como “água de colônia”. A repressão policial no local não foi muito diferente das ocorridas em torno da estátua *Lieverdje*.

Papéis

Após a criação da terminologia “conceitualismo lúdico” por Schoenberger, devidamente explorado em sua tese de 2017, essa mesma pesquisadora publicou em parceria com o *Rijkmuseum*, instituição que havia recentemente adquirido os diários de Grootveld, o livro *Waiting for the witch doctor: Robert Jasper Grootveld's scrapbook and the dutch counterculture*, no ano de 2020. Os diários de Grootveld, ou como tratado na referida publicação pelo termo *scrapbook*, se trata de uma espécie de fichário com páginas repletas de fotos, recortes de jornal, focados na atuação artística de Grootveld. A mais, Schoenberger aponta que todo esse material recebeu um “processo consciente de curadoria” do próprio artista. Esse tipo de fichário denominado *multimap* se tornou muito popular na Holanda durante a primeira metade da década de 1970. O que, junto com afirmações de Duivenvoorden, o biógrafo de Grootveld, levaram a crer que foi montado nesse período, mesmo que grande parte dos recortes e fotografias sejam datadas entre 1955 e 1963. (2020, p.27).

A maior parte do acervo dedicado a Grootveld é encontrado no Instituto Internacional de História Social de Amsterdam, porém a parte presente no *scrapbook* adquire enormes proporções por serem coletadas e montadas pelo próprio Grootveld. Desta forma, dialogam com o conceito de caderno de artista, cujo desdobramento pode ocorrer das mais diversas formas. As fotografias



FIGURA 4. Auke Boerma (esquerda) intervindo no memorial Van Heutsz, foto de Cor Jaring, 1965. (Fonte: arquivo nacional).

escolhidas e posicionadas pelo mesmo, o representavam em diversos momentos de sua atuação, sua relação com *crossdressing*, fantasias diversas, a construção e suas experimentações em seus barcos, diversas performances e fotoperformances, a criação da *k kerk* e sua repercussão midiática. (2020, p.27).

Outro aspecto abordado por Schoenberger, são as montagens e reverberações. Pois, algumas das performances e *happenings* ali apresentados são pouco conhecidas, porém, é notável sua ressonância em trabalhos posteriores. Ocasionalmente, algumas fotografias apresentam a montagem de suas performances, muitas delas repetidas e originárias de uma mesma data ou evento, porém, a autora nota que nessas fotografias, a tonalidade é diferente, assim como as dimensões e a ênfase em algum dos elementos ali posicionados. A singularidade artística da composição e montagem não é refletida de maneira geral, deste modo, em uma primeira visualização, o *scrapbook* parece ter sido montado ao acaso, algumas fotos impressas de maneira irregular, fora de foco, com bordas irregulares.

Artigos de jornais sobre Grootveld também são amplamente presentes, o que reforçam a hipótese da curadoria do próprio, e talvez uma mensagem que transpareça pela escolha do mesmo. Páginas também foram dedicadas a citações e longas frases de autorias diversas, incluindo próprias, trechos de poesias holandesas e trechos em Suaíli. Outro ponto importante mencionado pela autora é o fato do *scrapbook* **não ter sido devidamente guardado e conservado**, percebeu-se que algumas das páginas estão fora de ordem e outras foram perdidas, como na sequência onde Grootveld performava versos de seu poema predileto.

Assim como um projeto curatorial, o *scrapbook* direciona o leitor para certa temática e recorte, ou seja, é visto ali o que Grootveld gostaria que fosse visto, o que pode se distanciar da característica de exposição da subjetividade pressuposta sob o formato tradicional de um diário, e se aproxima do livro de artista, porém pouco se sabe sobre a intencionalidade de Grootveld. A partir desta reflexão, é notável que os recortes dos periódicos anexados ao *scrapbook* mencionam Grootveld como artista,

exemplificado, em um artigo escrito por Simon Vinkenoog sobre a fachada da *k* *kerk* (2020, p.83), ou sua participação em uma exposição no ano de 1962 (2020, p.78). Schoenberger (2020, p.77) dedica um capítulo para explorar a marginalidade de Grootveld, um dos pontos notados pela autora é a dualidade que Grootveld se refere a um mesmo evento de maneiras distintas, onde, por vezes, se aproxima de conceitos e intencionalidades artísticas e em outras as nega completamente.

A semelhança entre a curadoria do diário e suas criações, para além das temáticas, são que, ambos só deixam ser visto o que ele deseja. A criação do personagem, escondido através de maquiagem, fantasias, *crossdressing*, mas que ainda leva seu nome, com raras exceções como Miep Acetona, criada para importunar donos de tabacarias locais derramando vidros de acetona nos ambientes. Mas que, de certa forma, escondem o personagem real na mesma medida que o expõe, pois de fato, todos os elementos básicos da obra de Grotveld aparecem desde de o início dos recortes de seu *scrapbook* e **são uma** consequência de fatos vivenciados pelo artista desde de seu **âmbito** familiar, profissões, empregos, relações e viagens experienciadas pelo mesmo. Mas que, se transformaram a cada contato com o ambiente ocupado, e a cada contato com o outro.

Conclusão

A criação de Grootveld, presente no título do texto, não se direciona em sentido estrito a inventividade, mas a composição de sua persona, que seria vista, transpassada e modificada pelo olhar do outro, sejam participantes dos *happenings*, transeuntes, ou pesquisadores que se debruçaram sobre seu trabalho em vida e postumamente.

Sua ambivalência esteve presente tanto em suas respostas, quanto na demonstração através de fotografias, presentes em seu *scrapbook*, onde são apresentados cenários semelhantes sob pontos de vista distintos. Grootveld borrou o limiar entre a autoria, intencionalidade e intervenção no momento em que optou conscientemente pelo *happening* e pelas ruas de Amsterdam, ou na construção de suas memórias, nas quais

não é sabido o que foi editado por ele, ou por ações externas. Para além das temáticas abordadas, que instigavam a reação e a participação do público, peça elementar para que a referida criação se tornasse completa e perpetuamente aberta.

Referências

- DUIVENVOORDEN, Eric *Magier Van een Nieuwe Tijd: Her Leven Van Robert Jasper Grootveld*. 1edº Amsterdam: De Arbeiderspers, 2009.
- GUARNACCIA, Matteo. *Provos: Amsterdam e o Nascimento da Contracultura*. Tradução Leila de Souza Mendes. 2º ed. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2010.
- HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens* São Paulo: Perspectiva, 2004
- KEMPTON, Richard *Provo: Amsterdam's Anarchist Revolt* 1ºed. Autonomedia, 2007.
- SCHOENBERG, Janna. *Ludic Conceptualism: Art and Play in the Netherlands, 1959 to 1975*. City University of New York, 2017. Disponível em: <https://academicworks.cuny.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2785&context=gc_etds> Acesso em: Set. 2022.
- *Waiting for the Witch Doctor: Robert Jasper Grootveld's Scrapbook and the Dutch Counterculture*, Amsterdam, Rijksmuseum Studies in History Vol.2, 2020.
- , Grando, A., & Araujo, L. (2021). O Conceitualismo Lúdico de Bas Jan Ader: Performando a Identidade Transicional. *Revista Farol*, 17(24), 205–2017. Disponível em: <<https://doi.org/10.47456/rf.v17i24.36570>> Acesso em: Set. 2022.
- REBELSE Stad: Provo in Amsterdam. Direção: Willy Lindwer. Holanda. Amstelfilm, 2015.

OPAVIVARÁ!: Modos de vida na arte contemporânea

OPAVIVARÁ!: Ways of life in contemporary art.

Livia Fernandes Campos¹

Angela Maria Grando Bezerra²

OPAVIVARÁ! é um coletivo de arte do Rio de Janeiro que desde 2005 realiza ações em espaços públicos e instituições culturais. A partir de suas propostas, o coletivo frequentemente evidencia conflitos sociais e políticos, sem aparentemente apresentar um projeto artístico duradouro, um modo de arte refém de uma ideologia universal. Suas ações provocam outros modos de se vivenciar os espaços e realidades locais, e intencionam propor vias alternativas de interação entre indivíduos e deles com o espaço urbano. Neste artigo investigaremos como suas propostas se estruturam e, para tal, lançaremos mão de eixos teorizados por Nicolas Bourriaud e Jacques Rancière, entre outros.

Palavras-chave: Prática Relacional; Arte contemporânea; OPAVIVARÁ!; Espaço urbano.

OPAVIVARÁ! is an art collective from Rio de Janeiro that since 2005 has been carrying out actions in public spaces and cultural institutions. Based on your proposals, OPAVIVARÁ! often shows social and political conflicts, without apparently wanting to present a lasting artistic project, an art mode hostage to a universal ideology. Their actions seem to propose alternative ways of interaction between individuals and between them and the urban space. In this article we will investigate how their proposals are structured, and, for that, we will use ideas based on the work of Nicolas Bourriaud and Jacques Rancière, among others authors.

Keywords: Contemporary art; OPAVIVARY!; Urban space.

1 PPGA / Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Livia Fernandes Campos, graduada em Artes Plásticas pela Universidade Federal do Espírito Santo e mestranda no Programa de Pós-graduação em Artes na mesma instituição.

2 PPGA / Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) / FAPES. Angela Grando, Professora Titular da Universidade Federal do Espírito Santo, Programa de Pós-graduação em Artes, Bolsista Produtividade em Pesquisa – FAPES.

OPAVIVARÁ! é um coletivo de arte do Rio de Janeiro que desde 2005 realiza ações em espaços públicos e instituições culturais. O Coletivo apresenta suas ações como propostas de interações humanas, que tornam-se possíveis a partir de dispositivos relacionais elaborados pelo grupo³. De certo modo, a arte contemporânea ocupa um lugar aonde não há especificidade de meio que caracterize as produções artísticas recentes, e talvez isso seja o que elas tem de melhor (BOURRIAUD, 2011, p.140)⁴, pois desse modo cada trabalho seria avaliado a partir das subjetividades que produz.

O grupo frequentemente evidencia conflitos sociais e políticos, sem aparentemente apresentar um projeto artístico duradouro, um modo de arte refém de uma ideologia universal, mas provocando subjetivamente outros modos de se vivenciar os espaços e realidades locais. Parece propor vias alternativas de interação entre indivíduos e deles com o espaço urbano, usando o mundo para criar novas narrativas possíveis de se viver (BOURRIAUD, 2009, p.51)⁵. Os significados gerados por esse tipo de trabalho artístico só se revelam conforme as pessoas que participam das ações empregam esses sentidos.

Nicolas Bourriaud, no livro *Estética Relacional* (2009)⁶, elaborou o conceito da arte relacional, que, segundo ele, estaria baseada na esfera das relações humanas. Este aspecto seria para os artistas contemporâneos o ponto de partida e de chegada em suas obras (BOURRIAUD, 2009, p.61, 62). Sobre as práticas observadas a partir dos anos 1990, o autor afirma que se o projeto moderno das vanguardas do século XX pretendia anunciar um mundo futuro, hoje elas apresentariam modelos de universos possíveis (BOURRIAUD, 2009, p.6)

.....
3 OPAVIVARÁ!, disponível em <http://opavivara.com.br/sobre--about/> . Acesso em 26 de Julho de 2015.

4 BOURRIAUD, Nicolas. *Radicante*. Martins Editora Livraria Ltda, São Paulo, 2011.

5 BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-Produção – Como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. Editora Martins Fontes, 2009, Trad. Denise Bottmann. Disponível em https://www.academia.edu/37004505/Est%C3%A9tica_Relacional, Acesso em: 07.08.2022.

6 BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. Editora Martins Fontes, São Paulo, 2009. Trad. Denise Bottmann.

Desde sua criação, o coletivo atuaria dentro de um contexto urbano construído por interesses que, muitas vezes, não seriam públicos e suas ações problematizariam a experiência do sujeito na cidade (ANJOS, 2013, p.2)⁷. Discutir criticamente o espaço urbano e as atitudes cotidianas daqueles que circulam pela cidade, questionar as estruturas de poder, tanto da arte, quanto da sociedade (OPAVIVARÁ!, 2010, p. 2), estimular interações que não sejam mediadas por aparelhos tecnológicos ou por interesses com fins lucrativos, são temas aos quais coletivos de arte frequentemente estariam engajados na contemporaneidade.

Nesse cenário, a arte viria como uma possibilidade de reinvenção, construindo novas possibilidades de vivência no espaço urbano, criando vias possíveis para nos sentirmos pertencentes aos lugares. O OPAVIVARÁ! se posiciona como um coletivo que nasceu paralelamente a uma grande disseminação da internet e da virtualização das relações humanas (2019)⁸. Nessas formas, coexistem na contemporaneidade aspectos como a desterritorialização e a necessidade de pertencimento, a necessidade de desaceleração do tempo com a vontade de se comunicar e se movimentar rapidamente e sem obstáculos, sentimentos e noções opostas de tempo e espaço que compõem a complexidade do pensar e viver na contemporaneidade, que se alastram por várias dimensões da vida.

De modo geral, os coletivos de arte tendem a ampliar essas discussões a partir de propostas que sugerem contra fluxos dessas consequências em nossos cotidianos. No caso específico do OPAVIVARÁ!, isso fica evidente na ação “Rede Social”, quando o grupo costura várias redes de balanço convidando as pessoas ao descanso, ao mesmo tempo que os convida a estar lado a lado com desconhecidos e viver um momento de partilha. Nesse sentido, o Coletivo propõe um deslocamento de um tempo acelerado

.....
⁷ ANJOS, Moacir dos. Três coisas que eu acho que sei sobre o OPAVIVARÁ! In: Revista Performatus, 6. ed., Ano 1, nº 6, 2013. Disponível em: <[http://performatus.net/wpcontent/uploads/2013/08/OPAVIVAR%C3%81-%C2%AB Performatus.pdf](http://performatus.net/wpcontent/uploads/2013/08/OPAVIVAR%C3%81-%C2%AB%20Performatus.pdf)>. Acesso em: 24 de abril de 2016.

⁸ Disponível em:<<http://opavivara.com.br/p/o-prazer-e-nosso/o-prazer-e-nosso>>. Acesso em 11 de Agosto de 2022.

para o ócio, a contemplação de qualquer coisa, a conversa fiada com a pessoa deitada na rede ao lado, a troca de uma receita, o descanso, que pelas regras convencionais é reservado para o fim do dia em um ambiente particular.

Sobre a ação intitulada “Pulacerca”, realizada em 2009, o coletivo afirma que seria uma tentativa de anular temporariamente a grade que rodeava a Praça Tiradentes, no Rio de Janeiro. O grupo questiona os limites que esta grade impõe aos indivíduos que ali circulam diariamente, posicionando sobre ela 8 pares de escadas que permitiam a passagem da rua para a praça, e vice-versa, funcionando como “um convite a uma pequena transgressão: atravessar a praça por uma via alternativa àquela colocada pelo poder público” (CAMPE, 2013, p.3)⁹. Ao desmanchar essa barreira, o Coletivo se posicionaria criticamente diante do poder público e tentaria desafiar discursos de poder presentes no cotidiano das cidades (2013, p.4). Colocando as escadas sobre a grade o OPAVIVARÁ! não resolve nenhuma questão, mas aparentemente incita reflexões sobre o modo de uso daquele espaço, modo esse controlado e definido por um interesse hegemônico.

Quando o OPAVIVARÁ! esteve em Vitória, no Espírito Santo, tivemos a oportunidade de vivenciar a ação intitulada “Cozinha Coletiva” (2016), durante o evento “Reconecta”. A ação foi realizada em vários pontos da cidade, dando abertura para a participação de um público amplo. Todos eram convidados a participar da forma que achassem melhor, lavando louças, cozinhando, limpando a mesa. A ação estaria aberta a todo tipo de situação, podendo ser atravessada por aspectos antagônicos presentes na realidade daquele espaço. Durante a ação que ocorreu na Praça Costa Pereira, presenciamos situações inquietantes como uma briga entre dois moradores de rua que estavam sentados na mesa de alimentos; ou quando um dos partícipes, que estava embriagado, quebrou um dos pratos daquela atividade. A ação estaria

⁹ CAMPE, Milena de Carvalho. “OPAVIVARÁ! Ao vivo!”: entrecruzamentos entre arte e vida na Praça Tiradentes. Trabalho apresentado no DT7 – Comunicação, Espaço e Cidadania do XVIII Congresso de Ciências da Comunicação da Região Sudeste, Bauru, São Paulo, realizado de 3 a 5 de Julho de 2013.

vulnerável a qualquer tipo imprevisto, mas existia um certo nível de interferência dos integrantes do grupo, como quando orientavam os partícipes a lavarem as mãos.

Em “Cozinha Coletiva” o OPAVIVARÁ! traz para o lugar público urbano uma experiência convencionalmente privada, sentar-se à mesa e comer. Os objetos ali usados, alimentos e utensílios, são familiares ao público, mas tudo se reúne em uma proposta estranha a todos. O grupo cria uma fissura no tempo acelerado da cidade, convidando os passantes ao convívio, à pausa, ao debate sobre os direitos de uso dos espaços públicos, ao coletivo. Seria um convite para reinventar o modo de existência dentro daquela realidade. A proposta artística seria aqui a própria ação, a reinvenção do cotidiano.

Utilizar novamente a ideia do plural é para a cultura contemporânea, que resulta da modernidade, a possibilidade de inventar modos de estar juntos [...] já não é a emancipação dos indivíduos o que se revela como mais urgente, se não a emancipação da comunicação humana, da dimensão relacional da existência (BOURRIAUD *apud* NOVAES, 2015, p. 133)¹⁰

Na segunda metade do século XX, a aproximação entre arte vida se intensificou, e a linha que separava uma coisa da outra se estreitou cada vez mais. “O tempo vivido e o tempo de criação se sobrepõe um ao outro” (BOURRIAUD, 2011, p.37)¹¹. Intencionalmente performatizar a vida cotidiana é uma forma de arte capaz de elevar o sujeito partícipe a uma certa consciência de si mesmo em um contexto que, apesar de moldado pelo artista, apresenta abertura para ações espontâneas, e esse tipo de arte pode ser considerada uma possibilidade de ato ético, moral e político (KAPROW

¹⁰ CIRILLO, José; KINCELER, José Luiz; OLIVEIRA, Luiz Sérgio de et al. OUTRO PONTO DE VISTA – Práticas colaborativas na arte contemporânea. Editora PROEX-UFES, Vitória, 2015.

¹¹ BOURRIAUD, Nicolas. Formas de vida, A arte moderna e a invenção de si. Editora Martins Fontes, São Paulo, 2011.

apud SNEED, 2011. p.170)¹². Nos interessa investigar em qual regime da arte as ações do coletivo OPAVIVARÁ! podem ser compreendidos quando pensados a partir dos conceitos de estética e política. Nosso objetivo aqui não é responder a essa questão mas desenvolver uma reflexão.

Jacques Rancière (2009, p.29) identifica três grandes regimes da arte na tradição ocidental: o regime ético, o regime poético ou representativo e o regime estético. No regime ético a arte teria um papel quase pedagógico, pois apresentaria um projeto que prevê uma eficácia, constituído por valores e modos de ser, que educariam as partes e definiriam um *ethos* para certa comunidade.

O segundo regime, o poético ou representativo, baseia-se na ideia de *mímese*, num campo normativo da estética que irá dizer o que é arte e o que não é. Essas normas delimitam as maneiras de se fazer arte e de apreciá-las. No período clássico esse regime será o que conhecemos como belas artes, que dita o que é permitido fazer, como fazer e como apreciar (RANCIÈRE, 2009, p.31). Nesse regime, a arte funcionava como um projeto político de dominação, no sentido em que ditava como cada pessoa deveria agir, hierarquizava os temas, os papéis, mostrava qual lugar ocupam as mulheres, a feminilidade, os ícones das guerras, etc. Em qual momento a arte passa de um projeto político de dominação para um projeto político democrático, aonde as partes antes excluídas do comum ganham voz? Para Rancière (2009, p.19), esse processo começa a acontecer quando a literatura romântica retrata o qualquer, o anônimo, não mais os heróis. Neste momento em que a igualdade dos temas acaba com a hierarquia da representação, começa a relação entre estética e política.

O regime estético, por sua vez, é compreendido por Rancière como o regime capaz de criar uma partilha do sensível, pois desobriga a arte de normas e regras específicas, bem como da hierarquia de temas presente no regime representativo supracitado.

.....
¹² SNEED, Gillian. Dos Happenings ao Diálogo: Legado de Allan Kaprow nas Práticas Artísticas “Relacionais” Contemporâneas. Revista Poiésis, n 18, p.169-187, Dezembro de 2011.

Neste regime não haveria diferença nos modos de fazer arte e nos modos de fazer do mundo, o que entrega singularidade à obra arte, pois ela não precisa representar normas dadas à priori, modelos pré-concebidos do que se entende como arte, mas também dificulta distinguir a estética da vida. Esse paradoxo define o regime estético, no qual todos os temas são dignos, não existem normas representativas. Para Rancière (2009, p.15), o regime estético seria político porque possibilita trazer à luz o qualquer, dar voz àquela parte que antes não era considerada na partilha do sensível, no comum.

Neste sentido, quando o OPAVIVARÁ! dignifica todo tipo de tema, os objetos ordinários do cotidiano em seus trabalhos, os anônimos urbanos reunidos em volta de alimentos, entendemos que eles tocam nessa sensibilidade colocada pelo regime estético, embora Rancière dirija críticas às formas de arte relacionais apresentadas por Nicolas Bourriaud quando aponta que tais trabalhos se aproximam muito mais do regime ético da arte que do estético (Eboli, 2016, p.220). Não seria possível haver uma coexistência desses regimes?

Para Rancière, as práticas relacionais ou colaborativas se aproximam mais do regime ético que do regime estético pois objetivam, por vezes, que sua arte seja eficaz, que resolva um problema. Essa premissa negaria o dissenso, que o autor defende como sendo a condição primeira para que tenhamos uma estética política, uma partilha do sensível. Quando se fala da partilha do sensível se fala de dissenso e visibilidade, o que é visível, quem compreende, quem pode anunciar, qual é o discurso.

Quando o OPAVIVARÁ! leva para o espaço urbano os alimentos, os utensílios para prepará-los, a toalha, os talheres, eles estão misturando aspectos da vida íntima com um espaço aonde esses aspectos são invisíveis. É também um convite para que as pessoas resignifiquem o uso desse espaço, que a priori é articulado pelo poder que Rancière chama de “polícia”. Essa polícia seria responsável por gerir e manter as condições de vida na cidade, que regula e define quem terá visibilidade e quem permanecerá na sombra (Eboli, 2016, p.226). A política está do lado do dissenso

enquanto a polícia do lado do consenso. Por qual desses dois caminhos passam as ações do OPAVIVARÁ!?

A atividade política é a que desloca um corpo do lugar que lhe era designado ou muda a destinação de um lugar; ela faz ver o que não cabia ser visto, faz ouvir um discurso ali onde só tinha lugar o barulho, faz ouvir como discurso o que só era ouvido como barulho. (RANCIÈRE, 1996, p.42)

Em 2021, o grupo realizou uma ação que chamou de “Bem Comum”. A intervenção pública¹³, como definiu o coletivo, consistiu em dois carrinhos que carregavam oito bebedouros com galões de água potável, que seria distribuída pelas ruas a quem tivesse sede. O grupo percorreu o trajeto de antigas fontes públicas desativas no centro do Rio de Janeiro, dialogando com a crise hídrica mundial e com o debate do direito à água potável (OPAVIVARÁ!, 2021). Ainda, o grupo pretendia fazer uma crítica à privatização da CEDAE, companhia estadual de abastecimento de água e tratamento de esgoto. Vestindo os galões com letras grandes impressas em tecido, os artistas deixaram o título da ação bem visível, exibindo-o como uma faixa de protesto (OPAVIVARÁ!, 2021)¹⁴.

Ao estenderem uma faixa ao lado dos bebedouros com a frase impressa “Você tem sede de quê?” o Coletivo convida o público a expor, ou no mínimo refletir, sobre suas necessidades, incômodos, vontades, desejos, que ultrapassam o tema principal da ação “Bem Comum”, reforçando o teor crítico da obra. Aqui fica clara a intenção do Coletivo de resolver um problema num espaço público, ouvir quem não é ouvido, mas sem apresentar um projeto duradouro. Sua ação é pontual e efêmera, com início, meio e fim. De acordo com Rancière, o aspecto pedagógico de veicular uma mensagem é o que colocaria uma prática artística no regime ético (Eboli, 2016,

.....
¹³ OPAVIVARÁ!. < <http://opavivara.com.br/p/bem-comum-contrapartida-aldir-blanc/bem-comum-contrapartida-aldir-blanc>>. Acesso em 11 de Agosto de 2021.

¹⁴ Ibid, 2021.

p.221). O problema disso estaria no fato de que este regime não pressupõe um espectador emancipado, mas um espectador à espera de um saber, numa relação hierarquizada aonde a arte ocuparia um papel pedagógico.

Precisamos investigar como práticas artísticas de coletivos de arte lidam com questões que atravessam a esfera pública apresentadas até aqui, quais seriam suas propostas diante de uma hegemonia dominante, principalmente no que se refere à cidade? Por hora, finalizamos nossa reflexão entendendo que a arte do coletivo OPAVIVARÁ! passa por mais de um regime, encosta na ética, na moral, na política, nos prazeres cotidianos, nos deslocamentos do privado e do público, e vale daqui para frente olhar de forma mais aproximada para suas ações, visando uma análise mais específica no que tange as relações sensíveis que delas poderiam surgir.

Referências

- ANJOS, Moacir dos. Três coisas que eu acho que sei sobre o OPAVIVARÁ! In: *Revista Performatus*, 6. ed., Ano 1, nº 6, 2013. Disponível em: < <http://performatus.net/wp-content/uploads/2013/08/OPAVIVAR%C3%81-%C2%AB%20Performatus.pdf>>. Acesso em: 24 de abril de 2016.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Radicante*. Martins Editora Livraria Ltda, São Paulo, 2011.
- _____, Nicolas. *Pós-Produção – Como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. Editora Martins Fontes, 2009, Trad. Denise Bottmann. Disponível em https://www.academia.edu/37004505/Est%C3%A9tica_Relacional, Acesso em: 07.08.2022.
- _____, Nicolas. *Estética Relacional*. Editora Martins Fontes, São Paulo, 2009. Trad. Denise Bottmann.
- _____, Nicolas. *Formas de vida, A arte moderna e a invenção de si*. Editora Martins Fontes, São Paulo, 2011.
- CAMPE, Milena de Carvalho. “OPAVIVARÁ! Ao Vivo!”: *entrecruzamentos entre arte e vida na Praça Tiradentes*. Trabalho apresentado no DT7 – Comunicação, Espaço e Cidadania do XVIII Congresso de Ciências da Comunicação da Região Sudeste, Bauru, SP, realizado de 3 a 5 de julho de 2013. Disponível em: <http://portalintercom.org.br/anais/sudeste2013/resumos/R38-1317-1.pdf>>. Acesso em: 24 de abril de 2016.

- CAMPBELL, Brígida. *Arte para uma cidade sensível*. Editora Invisíveis Produções, São Paulo, 2015.
- CIRILLO, José; KINCELER, José Luiz; OLIVEIRA, Luiz Sérgio de et al. *Outro ponto de vista: práticas colaborativas na arte contemporânea*. Espírito Santo, PROEX UFES, 2015.
- EBOLI, Pedro Caetano. *Como o coletivo Opavivará! pode ajudar Rancière e Bourriaud a fazerem as pazes*. Revista Poiésis, n 28, p.219-235, Dezembro de 2016.
- OPAIVARÁ!. *Sobre – About*. Disponível em <http://opavivara.com.br/sobre--about/> . Acesso em 26 de Julho de 2015.
- , *Pulacerca*. Disponível em: <<http://opavivara.com.br/p/pc/pulacerca>>. Acesso em: 24 de Abril de 2016.
- , *Bem Comum* <<http://opavivara.com.br/p/bem-comum-contrapartida-aldir-blanc/bem-comum-contrapartida-aldir-blanc>>. Acesso em 11 de Agosto de 2021.
- , *Rede Social*. Disponível em:< <http://opavivara.com.br/p/rede-social/rede-social>>. Acesso em 11 de Agosto de 2022.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.
- SNEED, Gillian. *Dos Happenings ao Diálogo: Legado de Allan Kaprow nas Práticas Artísticas “Relacionais” Contemporâneas*. Revista Poiésis, n 18, p.169-187, Dezembro de 2011.

Cadernos, livros, processos e uma proposta experimental sobre as formas de (apresent)ação

Notebooks, books, processes, and an experimental proposal about (presentation and) action forms

*Paula Almozara*¹

O artigo apresenta uma reflexão sobre processos poéticos que utilizam cadernos e livros e que se estabelecem nas relações programáticas e sistêmicas, não apenas como fases operacionais e processuais de estudo no desenvolvimento de projetos artísticos, mas como instaurações finais da produção. Para isso parte-se de experiências pessoais e autorais com inserção de estudos de caso, em uma narrativa que enfatiza os desafios enfrentados e os que estão colocadas atualmente para a produção artística.

Palavras-chave: cadernos; processos; poética; reprodutibilidade; sistema das artes

.....
1 Pontifícia Universidade Católica de Campinas / Universidade do Porto Faculdade de Belas Artes, i2ADS / Fapesp – BPE 2021/13582-4 / CNPq – Bolsa Produtividade em Pesquisa – nível 2

The article is a reflection of the poetic processes that use notebooks and books and are established in programmatic and systemic relationships, not only as operational and procedural phases of study for artistic projects, but seen as final establishments of production. For this, personal experiences were presented, authorial and case studies are part of this narrative that emphasizes the challenges faced and those that are currently posed for artistic production.

Keywords: notebooks; processes; poetics; reproducibility; art system

Introdução

Começo rememorando uma situação vivida como artista na década de 1980, quando intuitivamente comecei a realizar minha produção com base no que chamava, na época, de “cadernos de desenho”, os quais considerava como trabalhos finais e não apenas estudos ou esboços preparatórios. Isso gerou diversos questionamentos por parte de colegas e professores que insistiam e enumeravam diversos “problemas” sobre a realização do trabalho em tal formato, como: não apropriado para ser exposto, complexidade da montagem expositiva e dificuldade para as pessoas acessarem a produção. Tratava-se de uma época no Brasil em que certas categorias tradicionais ainda pairavam sobre um hegemônico e limitado circuito artístico e no qual as tecnologias e o acesso aos recursos audiovisuais e a questão da reprodutibilidade não tinham grande apelo como linguagens da arte e tecnicamente ainda eram inacessíveis aos jovens artistas. Alterado o contexto para as primeiras décadas do século XXI, temos uma situação muito mais favorável, na qual se observa uma aceitação pelo circuito da arte de categorias menos estanques para a produção artística, favorecendo com isso uma forte presença e a (re)valorização da produção de cadernos, livros de artistas, fotolivros etc., considerando sua possibilidade amovível, de reprodutibilidade e de conexão inevitável com outros meios e processos. Tais questões são elementos de interesse para que possamos pensar nas possibilidades de estabelecer a produção artística “nesses novos tempos”.

Os cadernos de esboços, anotações e processos estão presentes de modo geral no desenvolvimento da produção dos/as artistas ao longo da história e são considerados elementos fundamentais de pensamento e tomada de notas, ideias, esquemas etc. por meio dos quais, em momentos críticos do processo de operacionalização de um trabalho, colaboram efetivamente para o direcionamento e/ou articulação de novas possibilidades e tomadas de decisões na instauração da obra.

Como forma de registro mnemônico, os cadernos, também se constituem naturalmente como um arquivo e constroem-se assim como um conjunto formal

para acessar informações e dados que podem ser utilizados em ocasiões diversas para a retomada, avaliação ou para a realização de novos trabalhos.

No processo de produção podemos inferir que as ideias podem ser extremamente voláteis e o tempo dedicado a certas operações favorece o esquecimento de sequências projetuais e/ou pensamentos em detrimento de outras possibilidades que se sobrepõe em questão de instantes. Essa volatilidade representa algo de interessante nessa articulação do pensamento, pois corresponde às necessidades prementes de um vir a ser que se move inexoravelmente pelos contatos materiais e técnicos nos quais as formas de ação e a intuição muitas vezes vão se sobrepondo rapidamente.

Corroborando para a premissa sobre as anotações podemos referenciar o livro “Images des pensées” (2011) organizado por Marie-Haude Caraës e Nicole Marchand-Zanartu no qual, logo no início, fica evidente a potência construtiva das formas de pensamento que se estruturam pelas imagens realizadas em cadernos e na construção de ideias:

Num caderno, num rascunho, na margem de uma carta, num guardanapo de papel, aqui estão desenhos esboçados, diagramas desajeitados ou traçados meticulosos, que transmitem o essencial: um pensamento em vias de nascer, um pensamento que já contém todo um universo espiritual [...] essas “imagens do pensamento” testemunham uma reflexão em andamento, uma palavra ainda não formulada, mas intensamente presente. Estas imagens são pura expressão de um trabalho interior, não foram concebidas para serem publicadas. Mas observá-las [...] é penetrar profundamente no que é, talvez, a origem do pensamento. (CARAËS; MARCHAND-ZANARTU, 2011, s.p. [tradução nossa]) ¹

A partir de Salles (1998) também podemos afirmar que os cadernos de artista, são documentos de processo:

[...] portanto, registros materiais do processo criador. São retratos temporais de uma gênese que agem como índices do percurso criativo. Estamos conscientes de que não temos acesso direto ao fenômeno mental que os registros materializam, mas estes podem ser considerados a forma física através da qual esse fenômeno se manifesta. Não temos, portanto, o processo de criação em mãos, mas apenas alguns índices desse processo. São vestígios vistos como testemunho material de uma criação em processo. (SALLES, 1998, p. 15)

Assim, observa-se que a organização material e visual de notas e pensamentos foi ao longo da história se delineando a partir de certos arranjos sistemáticos e, nesse contexto, há algumas particularidades que nos ajudam a entender uma rede complexa de interesses que efetiva um grande trânsito de informações por meio da prática dos artistas em colecionarem desenhos e objetos de outros artistas e numerosos elementos que poderiam ser pensados como pertencentes aos “gabinetes de curiosidades”, e que funcionavam como uma verdadeira fonte de consulta para o aprofundamento do conceito das obras cuja temática necessitasse de abordagens históricas, de costumes, de simbologias, etc. esse tipo de sistema de organização, segundo Tolnay (1943) era um verdadeiro repositório de exemplos e modelos para os artistas.

No entanto, no que concerne a arte contemporânea podemos ir muito além disso e pensar que o regime de comunicação (CAUQUELIN, 2005) que determina as questões programáticas impele que um sistema classificatório tradicional, como o que determina as categorias e gêneros artísticos, pode muito bem ser usado ele próprio não como uma mera sistematização ou organização da produção, mas como dispositivo operatório.

.....
2 *Sur un cahier, sur un brouillon, en marge d'une lettre, sur une nappe en papier, voici des dessins esquissés, des schémas maladroits ou des tracés minutieux, qui tous traduisent l'essentiel: une pensée en train de naître, un surgissement qui contient déjà tout un univers spirituel [...] ces 'images de pensée' témoignant d'une réflexion en marche, d'une parole encore informulée mais intensément présente. Ces images, pure expression d'un travail intérieur, n'ont pas été conçues pour être publiées. Les observer [...], c'est pénétrer au cœur de ce qui est, peut-être, l'origine de la pensée. (CARAËS; MARCHAND-ZANARTU, 2011, s.p.)*

A complexidade da questão se evidencia por essa ideia de gênero e categoria advinda de uma tradição consolidada por um sistema pautado pelas Belas Artes que de certo modo procurava comunicar e criar uma valoração extrínseca da obra para que esta pudesse circular entre etapas e agentes do sistema.


É também preciso ressaltar que os propósitos classificatórios³ pretendem ser uma estratégia de entendimento sobre a produção, mas que enfatiza as separações entre linguagens, como forma de estudo, comunicação e/ou arquivamento, o que permite aprofundar certas questões sobre a produção pautada pela sua historicidade, materialidade etc., e reelacionadas por uma história ocidental dos meios da arte, que se reflete em implicações e complicações que irão aparecer quando esses esquemas pretendem delimitar a produção contemporânea a partir de situações estanques e valorações entre os meios.


Para os artistas, de modo geral, essa questão não é necessariamente algo impeditivo ou reducionista, visto que se trata de recurso extrínseco a produção artística, no entanto, é possível se valer dessa ideia para criar camadas de significados para a produção. Como, por exemplo, no caso de artistas que emulam um trabalho que se apresenta em cadernos de campo, e que afinal são disponibilizados ao público, não apenas como registros de processo, mas como elementos que resgatam uma narrativa visual da experiência vivida construída, por exemplo e objetivamente, em cadernos para enfatizar a questão poética que se estabelece pelo processo que deve ser exposto.



Nesse contexto, no qual um elemento tradicionalmente reservado ao uso privado é estendido propositalmente para criar rupturas que se aproveitam dos significados historicizados é que são estabelecidos contraposições e deslocamentos da lógica de entendimento de cadernos e/ou esboços que passam a integrar a ideia de um

.....
³ Ou seja, se isto ou aquilo materialmente trata de uma pintura, escultura, livro de artista, gravura, desenho, esboço, etc.; ou tematicamente trata de um gênero histórico, de uma paisagem, de retrato, de uma natureza morta etc

processo a ser destinado ao público, não mais como apêndice, ou mera curiosidade, mas como instauração.


Assim, podemos citar o trabalho do artista brasileiro Glayson Arcanjo (1975-) que implica em uma ressignificação de sua vivência em espaços urbanos degradados ao criar uma caixa contentora de objetos, cadernos de desenho, fotografias  **FIGURA 1**, que se transforma em uma espécie de microcosmo de sua proposta de “Arquivos da Destruição” (ALMOZARA, 2017).

Glayson se vale do desenho de observação para a realização desse trabalho que amplifica a noção sobre o desenho, em especial pela ênfase na ação de desenhar como uma elaboração performática, na qual paradoxal e intuitivamente o artista evoca uma acepção clássica de desenho como um elemento de “circunscrição” e “delineamento de orla” (ALBERTI, 1999), mas considera, essa ação de circunscrever e delinear bidimensional de composição das coisas no espaço, a partir do posicionamento de seu corpo no espaço e desse corpo traduzindo a experiência física “do” e “no” lugar pelo desenho  **FIGURA 2**.


O artista também faz uma referencia a ideia de coleta e de arquivo, ao capturar os vestígios de sua passagem pelos espaços urbanos, compondo uma coleção de fragmentos que pode remeter as formas de construção de memória pela organização de pequenos elementos recolhidos e inseridos, ou que impelem novos trabalhos, como os da  **FIGURA 1**, a partir desses materiais encontrados nas casas em demolição; especialmente como no trabalho da  **FIGURA 2** no qual os desenhos realizados no espaço foram produzidos em um caderno encontrado em um desses espaços.

O desenho se torna assim uma ação amplificada pelo percurso e pelo performar “a partir” e “pelo” ato de recolha imagética e de fragmentos que se transformam eles mesmos em circunscrição e delineamento de uma narrativa visual sobre a experiência de ser impactado, de ver e acompanhar a destruição e o processo de gentrificação urbana.



 **FIGURA 1.** Exposição Des_Arquivos, Glayson Arcanjo (Caixa objeto 2017-2018, dimensões variadas). Fonte: Acervo da Artista. Acesso em: http://www.muna.ufu.br/_expositores/expositor-glayson.html



 **FIGURA 2.** Caderno em ruínas, Glayson Arcanjo (Caderno, dimensões aproximadas de 30 cm x 21 cm x 0,8 cm). Fonte: Acervo da Artista.

Outras experiências de (apresent)ação

Partindo dessa proposta de uma ação em desenho que se transforma e é transformada pela ação de capturar fragmentos mnemônicos e disponibilizá-los de modo que seja possível perceber esse delineamento do acontecido, temos uma expansão da ideia tradicional de composição e em consequência a do desenho como estruturador de imagens que passa a ser orientado para uma projeção da experiência. Assim, o caderno antes voltado a intimidade e propenso a um papel documental longe dos olhos curiosos, se transforma em um potente meio, em função das camadas de história e significado que vão sendo sobrepostas e conferidos a ele e nos quais os valores intrínsecos (e não mais extrínsecos), ou seja, seus valores como objeto complexo e historicizado, validam as experimentações e superam as questões classificatórias, que agora fazem parte do sentido e não apenas da validação do objeto.


Um outro exemplo a ser observado sobre essas questões encontra-se na obra do artista mexicano Sebastián Romo (1973-). Em 2009 o artista realizou a exposição “La voluntad de la cosas” no Museo Carrillo Gil, na qual apresentou seus cadernos de desenho em uma grande instalação, cuja premissa consolidava a possibilidade de se pensar uma exposição como um lugar de produção tão potente como o atelier e, assim a presença dos cadernos torna esses elementos carregados de uma dupla função, a primeira como testemunho de processos vivenciados pelo artista, coisa que é da essência de sua historicidade, mas também como obra em si mesma e planteada como estruturas narrativas, disponibilizadas pelo artista em aparatos expositivos que por sua vez também exerciam uma dupla função: eram ao mesmo tempo recursos e estruturas para a organização de exposição dos cadernos, mas simultaneamente e acima de tudo, eram estruturas instalativas, poder-se-ia dizer escultóricas, que permitiam enveredar pelas narrativas visuais presentes nos cadernos que se conectavam e eram amplificados por outros recursos audiovisuais e reprodutivos 

FIGURA 3, 4.



FIGURA 3. “La voluntad de las cosas” (2009), Sebastián Romo (Frame de vídeo com a vista da exposição no Museo de Arte Carrillo Gil). Fonte: Canal Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, <https://youtu.be/Mb1UYVKYpRw>



FIGURA 4. Sebastián Romo – Archivo Abierto, 2020 (Frame de vídeo com a vista da exposição “La voluntad de las cosas”, 2009, no Museo de Arte Carrillo Gil). Fonte: Canal Arte Abierto: <https://youtu.be/DCHI6IIIdA8>

Objeto complexo

O caderno como objeto apresenta uma complexidade indelével e por isso consegue criar relações dialógicas com outros dispositivos, exercendo e ressaltando sua historicidade, conferindo nesse trânsito outras camadas que passam a fazer parte de sua potente estrutura sígnica.

Também é interessante ressaltar que como elemento material, sua existência está fortemente ligada a constituição do livro, na forma que hoje conhecemos. E assim, temos na própria origem do termo “caderno”⁴ quase que a descrição física do objeto identificado imediatamente em nossa memória condicionando essa descrição a forma como as folhas são dobradas na estrutura sequencial de construção das páginas. Por isso mesmo os cadernos de artista podem oferecer conexão “para” e “na” ideia de livro de artista que padece em certos aspectos do mesmo problema classificatório e de gênero que o caderno.

Aqui consideramos expor a ideia de que ao artista não cabe impor uma classificação extemporânea sobre sua produção, pois essa situação classificatória, caso o artista a tome para si, serve ou deveria servir, para uma elaboração poética, no sentido de criar camadas conceituais que tem o poder de ligar, contextualizar, contrapor, romper, ressaltar ou ferir de morte uma sistematização de gêneros que se refere mais ao sistema de mercado, a guarda ou arquivamento.

Os desafios impostos ao artista nesse contexto são inerentes aos regimes de produção na arte contemporânea que implica estarmos atentos as necessidades poéticas, operacionais e instaurativas, como afirma Anne Cauquelin (2005): “As obras de arte veem-se, então, não somente confrontadas com a estrutura da comunicação do mercado – no qual os artistas, a despeito de não controlarem as regras, podem, no entanto, gerir o uso e nutrir seu trabalho [...]” (CAUQUELIN, 2005, p. 164).

4 “visto no latim medieval como quaternus, sobre o latim quaterni, proveniente de quater, entendido como quatro vezes” (VESCHI, 2020, s.p.)

Conclusão

Em síntese podemos considerar e perceber o caderno fora de sua esfera privada, como um agente de circulação que pode ser ao mesmo tempo contentor-precursor de uma exposição amovível, instalativa e/ou performática que deriva de uma proposta intencional do artista na qual este legitima o espaço expositivo também como um lugar de produção.

Retomando a experiência com a qual iniciei esse texto, em que passados mais de três décadas, a vontade manifesta na época em conectar os cadernos a outros interesses, que giravam também em torno das questões da gravura, do livro, de possibilidades outras de apresentar o trabalho, parece hoje estar livre de obstáculos considerando que temos uma estrutura mais receptiva aos processos que se afastavam de um sistema classificatório enraizado no duopólio pintura-escultura, em especial pela forma como o artista reprograma as questões do sistema para gerar implicações conceituais que amplificam as possibilidades de acesso ao trabalho.

Referências

- ALBERTI, Leon Baptista. *Da Pintura*. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.
- ALMOZARA, Paula. “Arquivos da Destruição’: experiências e invenções sobre a paisagem a partir da obra de Glayson Arcanjo”. *Revista Estúdio, artistas sobre outras obras*. ISSN 1647-6158 e-ISSN 1647-7316. 8, (19), julho-setembro, 2017. 18-25.
- CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea, uma introdução*. São Paulo: Martins, 2005.
- CARAËS, Marie-Haude; MARCHAND-ZANARTU, Nicole. *Images des pensées*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2011.
- SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado, processo de criação artística*. 1ª. ed. São Paulo: Fapesp, Annablume, 1998.
- TOLNAY, Charles de. *History and technique of old master drawings, a handbook*. New York: H. Bittner and Company, 1943.
- VESCHI, Benjamin. *Etimologia, origem do conceito*. Site, 2020. Acesso em: 29/setembro/2022. Disponível em: <https://etimologia.com.br/caderno/>

066

Aproximação virtual:

*arte e tecnologia da informação e comunicação –
estratégias, desafios e mediação artístico-cultural*

Entre processamentos e transduções, diferentes paisagens: poéticas sonoras do FM ao streaming, ao podcast e às paisagens físicas e digitais

*Between processings and transductions, different landscapes:
sound poetics from FM to streaming, podcast and physical and digital landscapes*

Camila dos Santos¹

Andreia Machado Oliveira²

Este texto aborda experimentos sônicos feitos a partir de programa de rádio em emissora FM, em processos de criação que se desdobram desde a composição de um produto comunicacional a um evento artístico. Passando, simultaneamente, pela transmissão streaming e os podcasts. Os arquivos emergentes resultam na elaboração de paisagens sonoras físicas e digitais. Em outras palavras, esses processamentos transdutivos acarretam diferentes maneiras de compartilhamento do som e de diversas escutas.

Palavras-chave: Arte Sonora; Radiodifusão; Transdução; Paisagem Sonora.

This text is about sonic experiments made from a radio program on a FM station, in creative processes that unfold from the composition of a communicational product to an artistic event. Simultaneously passing through streaming and podcasts. The emerging archives result in the elaboration of physical and digital soundscapes. In other words, these transductive processings entail different ways of sharing sound and different listening.

Keywords: Sound Art; Broadcasting; Transduction; Soundscape.

¹ Doutoranda no PPGART-UFSM / CAPES

² Docente no PPGART-UFSM

Introdução

Este texto discorre sobre pesquisa em andamento de doutorado em artes visuais – ênfase em poéticas – que aborda experimentações sônicas realizadas em programa de rádio sobre arte sonora em emissora FM de longo alcance. A partir do programa, cujo nome é Ultra Sonoro³ e acontece na rádio UniFM 107.9, no município de Santa Maria, estado do Rio Grande do Sul, interior do Brasil, são realizados processos de criação que se desdobram desde a composição de um produto comunicacional a um evento que é, ao mesmo tempo, de caráter artístico e científico. Há, em um primeiro momento, a elaboração de paisagens e um desenho sonoros que começam no rádio, tanto em som *stereo* como binaural, com uma série de características próprias para transmissão FM, tal como diferentes métodos para sua criação, seja pela captação analógica do som à espacialização com uso de inteligência artificial. Passando, simultaneamente, pelo processamento do objeto programa de rádio FM para transmissão via *streaming*, que oferece uma experiência imersiva diferenciada, sobretudo com o uso de fones de ouvido e por preservar melhor as diferentes frequências sonoras. E, ainda, a edição de *podcasts*. Os arquivos de som emergentes desse processo de transdução poética como um todo culminam com a feitura de paisagens sonoras físicas e digitais, dentro e fora de computadores. Em outras palavras, a pesquisa aqui discutida sofre transduções tanto no sentido físico/científico – com as variadas transformações das massas sonoras, segundo as mudanças de transmissão, de acordo com os respectivos meios – quanto no sentido poético, entre imagem e som e *online* e *offline*.

Entre processamentos e transduções, diferentes paisagens: poéticas sonoras do FM ao streaming, ao podcast e às paisagens físicas e digitais

Na presente pesquisa de doutorado da qual este artigo trata, um dos conceitos operatórios centrais tanto para a poética quanto para seu caráter científico refere-

.....
³ Para ouvir os podcasts do programa, ter acesso ao sítio: <https://www.mixcloud.com/ultrasonoro/>. Para ter acesso a informações sobre a produção do Ultra Sonoro e seus desdobramentos, vide: <https://www.instagram.com/ultrasonorofm/>

se ao termo transdução. Esta palavra tem um entendimento relativamente amplo e transita entre diversas áreas do conhecimento e de pesquisa: na física, por exemplo, transdução significa transformação de uma energia em outra de natureza diferente; enquanto que, na biologia, diz respeito à transferência de carga genética de um ser para outro, entre diferentes corpos orgânicos. No campo da engenharia acústica e práticas mediadas por recursos eletroacústicos, a palavra pode ser utilizada para compreender as tecnologias de registro, processamento e reprodução de som. Já nos debates de arte e tecnologia, o filósofo francês Gilbert Simondon (1924-1989) propõe uma compreensão mais ampla e integrativa, que envolve os caracteres operados entre o físico, o biológico, o mental e o social. Adentrando o pensamento simondoniano sobre a Modernidade, que gera críticas acerca do uso e abordagem das tecnologias, sua obra busca problematizar a técnica enquanto parte integrante da cultura, com uma filosofia da técnica e teoria dos processos de individuação. Ou, escrevendo de outra maneira, a tecnologia como parte orgânica de uma filosofia do devir, não enquanto uma mera dicotomia técnico-cultural.

A cultura está desequilibrada porque reconhece certos objetos, como o objeto estético, e lhe confere direito de cidadania no mundo das significações, enquanto rejeita outros objetos, e em particular os objetos técnicos, no mundo sem estrutura do que não possui significações, mas apenas um uso, uma função útil. (SIMONDON, 2007, p. 32).

A técnica, então, é um ato e modifica os meios e a evolução. E a cultura, por sua vez, apresenta-se enquanto técnica de sobrevivência e instrumento de conservação. O gesto técnico é um gesto cultural, ou seja, aí reside um questionamento ao dualismo entre cultura e tecnologia. Dessa maneira, Simondon, ao pensar sobre o modo de existência dos objetos técnicos, problematiza a oposição entre cultura e técnica, homem e máquina, onde não haveria o porquê de um objeto técnico ser uma entidade exterior ao sentido do estético e uma tentativa humana de dominar as máquinas. Assim, a ontogenética simondoniana é o pensamento pelo qual a operação tecnológica, também em nível físico-químico, une matéria, energia e

informação, ou uma transdução, sem uma substância *a priori*, mas sim a interação das relações que se geram em determinado meio, indivíduo e conjunto.

Nós entendemos por transdução uma operação física, biológica, mental, social, pela qual uma atividade se propaga ponto a ponto no interior de um domínio, fundando tal propagação sobre a estruturação de um domínio de lugar em lugar: cada região da estrutura constituída serve à região seguinte como princípio de constituição, de maneira que uma modificação se estende assim progressivamente ao mesmo tempo que essa operação estruturante. (SIMONDON, 2005, p. 27).

Com tal definição aqui delimitada, a transdução que opera nesta pesquisa poética aborda tanto o programa radiofônico, que também é um produto comunicacional, detentor de transduções técnicas – seja através da transmissão FM, passando pelo *streaming* e desdobrando-se em paisagens e arquivos sonoros digitais – quanto as transduções de massas sonoras que se encontram na formalização poética dessas diferenças de meios e sinais e como se apresentam semanticamente. Uma transmissão em rádio FM, por exemplo, é dotada de uma série de transduções físicas, do transmissor ao receptor radiofônico operantes, além do próprio ato de comunicação. E, entre a propagação de ondas eletromagnéticas no espaço terrestre até a sua conversão em energia elétrica e, conseqüentemente, a transformação em evento sonoro, uma sequência de operações acontece. E, seguindo adiante mais ainda, quando se trata de uma transmissão radiofônica híbrida, que acontece em FM e via *streaming*, o processamento também é outro. Contudo, em geral, trata-se de uma sucessão de transduções, de energias que se transmutam e de variadas formas que se apresentam poeticamente.

Com o programa de rádio Ultra Sonoro, as transduções subvertem o nível elementar das tecnologias de telecomunicação. Quando um programa radiofônico é elaborado, existe um conjunto de elementos e sucessões de etapas os quais um interfere sobre o outro. Desde uma escolha editorial, conteúdo temático, narrativa sônica até o desenho e a paisagem sonoras que daí se constituem. Eis que, aí, dá-se um

encadeamento de fatores, os quais, em uma sequência de desdobramentos a partir de uma transmissão radiofônica em frequência modulada de longa distância, pode haver uma variedade de pontos de vista. Ou, melhor falando, pontos de escuta, de relação com a pessoa ouvinte com as tecnologias de reprodução de áudio e imagem à sua disposição e as noções concretas e subjetivas de espaço.

Além disso, os produtos sonoros e visuais que são transmitidos/multiplicados dizem tanto respeito às variadas possibilidades de escuta quanto a mediação desses mananciais tecnológicos e suas influências sobre as pessoas usuárias dessas tecnologias. No Ultra Sonoro, juntamente com o já conhecido repertório sígnico de uma rádio FM, existe a ocupação do espaço radiofônico com sonoridades que não são tão usuais para uma emissora comercial, como o uso de ruídos, os elementos não-musicais (no sentido clássico e usualmente conhecidos) e os silêncios. Ademais, com a experimentação de áudios captados em microfones *ambisonics*, de quatro cápsulas que, ao sofrerem processamento por intermédio de *software* de inteligência artificial gera-se o som binaural – aquele que causa uma impressão de imersão sonora em 360° com uso de fones de ouvido – acontece a abertura para outras transduções de escuta, comunicação e relação com a tecnologia e o espaço.

Ao longo das dobras que a poética do Ultra Sonoro produz, a transmissão *streaming* da massa sonora do programa traz outras camadas de som que uma rádio FM contempla de outras maneiras. Uma emissora como a UniFM 107.9 possui compressores de áudio, que determinam os níveis de sons graves e agudos em uma transmissão. No *streaming*, não existe a ação dos compressores tal qual na transmissão analógica de ondas eletromagnéticas para a antena transmissora da rádio. Ou seja, ao se ouvir as realizações do projeto na plataforma digital da rádio, ou via aplicativos disponíveis para telefones inteligentes, há uma amplitude mais variável de frequências. E, ainda, uma capacidade de experimentar mais densamente os áudios binaurais – o que não significa que em FM isso não possa acontecer, porém em outra medida.

Quanto aos arquivos de *podcast*, são deles que se extraem fragmentos de som, tanto produzidos autoralmente quanto obtidos de arquivos livres de direitos autorais, para a composição de paisagens sonoras. Tal massa sonora pode ser produzida de diferentes fontes, captada e gravada por variados dispositivos e configurada e reconfigurada por múltiplos *softwares*, consoles, parafernalia que produzem sons ou ruídos. E, quando há uma recepção dessa massa para a composição de uma paisagem sonora digital, outras transduções acontecem, tais como para ambientes construídos em metaverso, realidade virtual e realidade aumentada, como nas plataformas *online* de código aberto Sansar⁴ e Mozilla Hubs⁵. O mesmo pode ser referido às paisagens físicas, visto que os ambientes físicos também têm as suas próprias características formativas e de imersão.

Todas essas transduções, tomadas em conjunto e em processos desdobrados, dizem respeito às diferentes conjunturas radiofônicas tanto de produção quanto de emissão de som, as quais parecem ser significativas para um país como o Brasil, cujo contexto tecnológico, econômico, cultural e social forma uma miscelânea de diferentes fazeres e fruições de audições e escutas. Ou, ainda, diversas cosmotécnicas que daqui são representativas. Tomando as palavras do filósofo chinês Yuk Hui, a respeito de cosmotécnica “(...) é a unificação do cosmos e a moral por meio de atividades técnicas, pertençam estas ao âmbito dos ofícios ou da arte.” (HUI, 2020, p. 56-57).

Ao se problematizar a cosmotécnica nesta pesquisa, ainda mais em relação com a cosmopolítica, as questões que se levantam versam, sob o coração do tempo da arte contemporânea, a respeito das peculiaridades e dos desafios das radiofonias que coexistem, contaminam-se e fazem emergir outras existências poéticas, comunicacionais e tecnológicas. Essas, interceptadas por questões históricas,

.....
⁴ Para conhecer alguns desdobramentos de som em ambisonic na plataforma Sansar: <https://atlas.sansar.com/experiences/labinter-4345/sala-will> e <https://atlas.sansar.com/experiences/vermelho-5143/baluart>. Ou, através de captura audiovisual: <https://youtu.be/a0huY875JU4>

⁵ Aqui, um exemplo de ocupação de espaço em metaverso para compartilhamentos poéticos: <https://hubs.mozilla.com/Thqkx2z/zonas-de-aco-es-comunicacionais-em-arte-e-tecnologia-zacat>

problemas estruturais e fortemente enraizados, mas também o meio de onde se ressignifica o estado das coisas, através do qual o entendimento artístico subverte a ordem e mistura de tudo um pouco, entre passado, presente e futuro.

Conclusão

Esta pesquisa de doutorado, que envolve, ao mesmo tempo, transduções em nível físico e poético, em constante formação de dobras sobre si mesma e deslizamentos, fricções e fusões de fronteiras técnicas e culturais, é uma entre muitas manifestações artísticas que dialogam com uma conjuntura histórica e tecnológica concreta no Brasil. Em relação a outras realidades, por exemplo, esse país abriga uma riqueza desafiadora de diferentes possibilidades de comunicação radiofônica – em outros países, sequer mais existem antenas FM, quem dirá AM – onde, não raramente, pessoas consumidoras de áudio lançam mão de mais de uma plataforma de reprodução, quando não várias ao mesmo tempo. Por isso a justificativa do uso do termo transdução, com o fim de entender essas interferências entre dispositivos, práticas, transmissões e lugares os quais a arte sonora, arte tão recente em comparação a outras manifestações artísticas, e ainda tão aberta, pode ocupar, problematizar e questionar. Inserindo-se, assim, em uma sociedade que, desde os últimos escritos de Gilbert Simondon, nos idos dos anos 1980, multiplicou significativamente seus processos de criação de objetos, sentidos e arte.

Referências

- HUI, Yuk. *Fragmentar el futuro: ensayos sobre tecnodiversidad*. Traducción de Tadeo Lima. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2020.
- KAHN, Douglas. *Earth Sound Earth Signal: Energies and Earth Magnitude in the Arts*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2013.
- SIMONDON, Gilbert. *L'invention dans les techniques: cours et conférences*. Paris: Seuil, 2005.
- SIMONDON, Gilbert. *El modo de existencia de los objetos técnicos*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2007.

O sistema da arte no Brasil e as exposições virtuais: um levantamento de práticas do pré- e pós-pandemia de Covid-19

Art system in Brazil and virtual exhibitions: a survey on pre- and post-Covid-19 pandemic practices

*Daniel Hora*¹

*Ananda Carvalho*²

*Sabrina Ruela Ribeiro*³

*Samara Carvalho Coelho*⁴

*Thaíssa Dilly*⁵

Com a pandemia de Covid-19, o sistema da arte intensificou suas atividades no ambiente virtual. Este artigo busca refletir sobre esse processo, com base em uma análise sobre a exploração das tecnologias de informação e comunicação no Brasil. O estudo se fundamenta em contribuições da teoria da arte, estudos da mídia e da curadoria. São examinados dados de exposições virtuais realizadas em 2019, 2020 e 2021. O artigo propõe uma reflexão acerca dos desafios desse contexto.

Palavras-chave: virtualidade; exposições; arte contemporânea; curadoria.

With the Covid-19 pandemic, the art system intensified its activities in the virtual environment. This article seeks to reflect on this process, based on an analysis of the exploitation of information and communication technologies in Brazil. The study draws on contributions from art theory, media and curatorial studies. Three samples of virtual exhibitions held in 2019, 2020 and 2021 are examined. The article proposes a reflection on the challenges of this context.

Keywords: virtuality; exhibitions; contemporary art; art curating.

.....
1 PPGA/Universidade Federal do Espírito Santo / Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Espírito Santo

2 Universidade Federal do Espírito Santo

3 Universidade Federal do Espírito Santo / Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica / Ufes

4 Universidade Federal do Espírito Santo

5 Universidade Federal do Espírito Santo

Introdução

Este trabalho trata dos recentes impactos das tecnologias de informação e comunicação sobre o sistema da arte no Brasil. Coloca em foco a expansão das práticas curatoriais e expositivas experimentadas no ambiente virtual, em resposta às condições adversas de restrição à visitação presencial nas instituições culturais a partir da pandemia de COVID-19. Nesse período, o setor artístico e demais áreas culturais e econômicas foram impactadas pela necessidade de transferir (ou intensificar) suas atividades na internet. Para subsidiar as reflexões sobre esse processo, apresentamos aqui o levantamento e análise de dados de exposições virtuais realizadas entre 2019 e 2021. Como fundamentação teórica, recorreremos a teorias sobre arte e mídia, virtualidade e curadoria, a fim de contextualizar as discussões decorrentes do fenômeno observado.

Como problema de pesquisa, indicamos que a pandemia pode ser compreendida como um ponto de inflexão de um longo processo histórico de expansão dos meios de apresentação e recepção da arte. A rede mundial de computadores contribui para aprofundar o regime comunicacional que o caracteriza desde meados do século XX (CAUQUELIN, 2005), alargando o seu alcance imaterial sobretudo com as produções da chamada net arte. No recorte temporal mais recente, a conectividade ubíqua e o hibridismo entre o virtual e os objetos concretos correlacionam a constituição poética e crítico-curatorial das obras de arte, inclusive de natureza física, com a fruição estética que envolve o público na performatividade dos intercâmbios telemáticos.

A virtualidade das exposições amplia os meios e as lógicas dos lugares de instauração da arte – o que inclui o contexto de sua realização e instalação para a fruição sensorial e participativa, frequentemente, executada como pós-produção (BULHÕES, 2011; STEYERL, 2013; BEIGUELMAN, 2013). O movimento resulta da mútua ampliação dos pontos de origem da arte (estúdio, oficina, laboratório) e de sua recepção (museu, galeria, lugar específico, bienais, galerias, mercado). Efetua-se assim o seu extravasamento para além das alternativas vislumbradas pelas

vanguardas e exploradas pelas práticas de intermídia associadas ao conceitualismo (PRADO, 2003; ASCOTT, 1990).

Para abordagem empírica, consideramos a seguir três conjuntos de exposições virtuais realizadas por instituições brasileiras, 14 delas em 2019, 26 em 2020 e 40 em 2021. Para o levantamento, procuramos encontrar conteúdos com as expressões “exposição virtual” e “exposição on-line” por meio de buscas livres na internet. Consultamos também páginas remanescentes das agendas culturais em sites de galerias, museus e publicações como Canal Contemporâneo e as revistas SeLecT e DASartes. Utilizamos ainda o serviço de rastreamento CrowdTangle para recuperar postagens públicas no Instagram.

A partir dos registros encontrados, construímos via formulário Google uma planilha com títulos das mostras identificadas, artistas, obras, curadores, textos curatoriais, instituições realizadoras, períodos, linguagens artísticas e recursos técnicos empregados. Embora parciais, os dados categorizados podem ser vistos como sintomas do uso de ambientes virtuais no triênio abordado. A partir de sua análise, o problema inicial da pesquisa se manifesta pertinente, ensejando o futuro aprofundamento da abordagem por meio de estudos de casos.

Antecedentes experimentais


Um circuito específico de arte digital no Brasil (GASPARETTO, 2014) começa a emergir em torno de uma variedade de iniciativas motivadas pela disponibilidade financeira e a atenção despertada pelo acesso à internet e aos dispositivos computacionais de uso pessoal e móvel. Destacam-se nesse momento duas iniciativas sediadas em São Paulo, apresentadas em recortes itinerantes e esporádicos em outros estados do país: as edições da mostra Emoção Art.ficial, entre 2002 e 2012, organizadas pelo Itaú Cultural, e o Festival Internacional de Linguagem Eletrônica, o FILE, com edições anuais que ocorrem desde o ano 2000.

No entanto, o circuito específico da arte digital no Brasil perde impulso com a gradual naturalização dos meios digitais nos hábitos cotidianos. Esse movimento coincide com o período marcado pela disseminação dos dispositivos móveis, sobretudo os smartphones. Desde então, a arte concebida com foco nas mídias digitais passa a se integrar a processos híbridos alargados pela crescente digitalização de objetos e manifestações culturais em materialidades diversas, como a pintura, fotografia, instalações e intervenções urbanas. Com isso, ganham terreno noções mais fluidas indicadas por adjetivos como pós-digital, pós-virtual ou pós-internet (CRAMER, 2014; BEIGUELMAN, 2013; MCHUGH, 2011; QUARANTA, 2013).

Conforme levantamento desta pesquisa, a amostra de 14 exposições virtuais realizadas no Brasil em 2019 indica alguns aspectos da atuação de museus e galerias no contexto descrito acima, antes da irrupção da crise sanitária da COVID-19. Os casos levantados demonstram a disponibilização on-line de conjuntos parciais das coleções e da produção dos artistas. São diversas as linguagens artísticas, mas a fotografia se destaca em 8 das 14 mostras. Não só porque sustenta uma linguagem própria, mas também porque é recurso de representação ou de composição junto a outras vertentes, como a tipografia, animação, vídeo, imagens panorâmicas em 360 graus, realidade virtual e ambientes imersivos.

A realização de exposições virtuais em 2019 parece atrelada a uma procura por inovação e diferenciação. Isso ocorre em meio aos riscos da perda de controle sobre a autenticidade, da reprodução não autorizada e dos efeitos deletérios da obsolescência tecnológica sobre a documentação das ações. Os artistas, curadores e instituições envolvidas estariam, por assim dizer, ousando romper com as paredes da galeria e levando a arte para o público amplo das redes sociais. Observa-se este procedimento apesar das exposições on-line representarem apenas um percentual de seu acervo ou servirem como atrativo para visita presencial.

Entre os exemplos mais destacados figuram as exposições virtuais da Galeria Zipper, sediada em São Paulo, que expõe obras fotográficas em suas salas físicas e as

disponibiliza em seu site  **FIGURA 1**. A versão digital contribui para o alargamento do espaço expositivo. Ao mesmo tempo, amplia o alcance de público. A interface no site da galeria oferece navegação simples, com imagens ordenadas por data e acesso a diferentes exposições.


Por sua vez, algumas instituições não dispuseram suas exposições em sites dedicados, optando por utilizar as plataformas de mídias sociais, com destaque para o Instagram. Nesse formato, são expostas imagens de coleções tradicionais ou contemporâneas. Isso inclui o caso das instalações interativas da bienal de arte digital *The Wrong*, apresentadas no SESC Avenida Paulista, em São Paulo, e veiculadas no Instagram da instituição anfitriã. Assim, as exposições em mídias sociais visam atrair o público para a visita presencial, servindo ainda ao marketing da instituição expositora (DE OLIVEIRA, 2020).



A prática curatorial pode ser constatada nas mostras virtuais, mesmo que sua realização constitua uma ação secundária ou paralela em certos casos de 2019, ainda sem o investimento técnico e financeiro em efeitos ostensivos de imersão ou interatividade que surgem em 2020. Apesar disso, as exibições na rede envolvem também critérios de seleção e de descrição de obras, bem como o cuidado com o design de “expografia” e outros aspectos técnicos relevantes para a fruição de um público geograficamente disperso.

Iniciativas a partir da pandemia

A pandemia de COVID-19 impôs a diversas instituições a adoção de medidas para contornar o impacto do isolamento social no âmbito cultural. Em um período de crise sanitária, museus e galerias aderiram aos meios virtuais para manter a circulação de obras, mesmo assumindo que tal estratégia não substituiria integralmente a experiência que o espectador adquire em uma exposição presencial. Embora muitas práticas não tenham sido inovadoras em termos expositivos e curatoriais, nota-se nelas a preocupação com a sustentação do relacionamento com o público.




 **FIGURA 1.** A exposição *O Absurdo e a Graça*, individual de Flávia Junqueira, em simulação do espaço físico da Galeria Zipper na plataforma Matterport. (Fonte: <https://matterport.com/discover/space/AXfc6saCyW2>)

Segundo os dados da amostra de 26 exposições virtuais levantados nesta pesquisa, predominam em 2020 as ações das galerias privadas sediadas em São Paulo. O resultado provavelmente reflete a maior disponibilidade para investimento financeiro para realização e divulgação das mostras, visando a manutenção de suas atividades comerciais. Em salas simuladas em modelagem 3D (*viewing rooms*,  FIGURA 2), algumas vezes desenvolvidas e hospedadas por empresas especializadas em interfaces digitais, o público pôde realizar visitas (tours) virtuais, observando imagens de obras físicas com referências espaciais para a compreensão de suas dimensões. Por outro lado, outro recurso mais simples foi a publicação de imagens das obras físicas em páginas web institucionais ou em perfis de mídias sociais, no formato de galerias de imagens  FIGURA 3 ou sequências de postagens (*feeds*).


A maioria das exposições virtuais de 2020 não exibem obras baseadas diretamente em linguagens digitais. Como em 2019, mantém-se a adaptação de trabalhos analógicos para a fruição on-line, ao lado das linguagens de fotografia e vídeo. No entanto, faltam informações importantes em algumas exposições, em que o visitante sequer encontra legendas informativas ou paredes para ter ideia da dimensão as obras. Para completar, devemos lembrar que o acesso à internet não é experimentado nas mesmas condições por todo o público. Interferem fatores como a qualidade de transmissão da rede utilizada em cada caso, bem como o grau de informação e a frequência de contato com as instituições existentes no sistema da arte.

A atuação de curadores foi identificada em 22 das 26 exposições virtuais da amostragem de 2020. Isso demonstra a preocupação das instituições com a seleção criteriosa e o cuidado com a disposição das obras. Ter um profissional adequado para conduzir todos os processos que envolvem uma exposição de arte, contribui para melhorar a experiência do público e, conseqüentemente, aumenta o reconhecimento do artista e da instituição.




 FIGURA 2. Exposição *Lindo Sonho Delirante*, individual de Dani Tranches, em simulação do espaço físico da Galeria Estação na plataforma Matterport (Fonte: <https://my.matterport.com/show/?m=5naeTfkFLEK>)




 FIGURA 3. Exposição *Tempos Vãos?*, coletiva de Angela Fernandes, Nelson Baskerville e Victor Grizzo, apresentada em página web da Galeria Tribo (Fonte: <https://www.galeriatribo.com/tempos-vaos>)


Reverberações a partir de 2021

Esta pesquisa recolheu dados de 40 exposições virtuais realizadas no Brasil em 2021. Persiste nessa amostra o predomínio das instituições privadas na organização dos eventos. Desta vez, destacam-se sete eventos organizados pela Galeria Binária, sediada no Rio de Janeiro, e especializada em curadoria digital  **FIGURA 4**. As exposições virtuais dessa galeria comercial foram promovidas, exclusivamente, por meio de endereço eletrônico e redes sociais da instituição. Dentre as linguagens apresentadas pelos artistas, destacam-se o uso de composições gráficas, animações, multimídia e programas interativos.

Quanto aos museus e centros culturais brasileiros públicos ou mantidos por fundações sem fins lucrativos, devemos considerar que grande parte não estava tecnicamente preparada para a migração digital das exposições motivada pela pandemia de COVID-19. Essa constatação corresponde aos resultados da TIC Cultura, pesquisa do Comitê Gestor da Internet no Brasil, conduzida entre fevereiro e agosto de 2020 pelo Centro Regional de Estudos para o Desenvolvimento da Sociedade da Informação – Cetic.br (2020). Ainda que a digitalização de acervos tenha sido realizada por boa parte dos museus do país (68%), o acesso do público a esses materiais se dava majoritariamente na própria instituição (30%), e não remotamente por meios digitais, como em plataformas ou redes sociais (15%), site da instituição (13%) ou, ainda, repositórios de acervos digitais (12%).

Os espaços expositivos virtuais variavam de simples sites, com fotos das obras e detalhes básicos em texto (artista, título, data, etc.), até algumas produções de alto investimento técnico, com conteúdo editorial e recursos tecnológicos de realidade aumentada. Muitas exposições virtuais analisadas podem ser consideradas como extensões on-line de galerias e museus físicos ou locais totalmente fictícios criados por profissionais de web design. Apesar da quantidade reduzida, algumas exposições virtuais se propuseram a transpor o físico para o espaço digital. Em destaque está a mostra Brazucas NFT Exhibition At Cryptovoxels  **FIGURA 5**, classificada pelos



 **FIGURA 4.** Exposição virtual Diálogos, no site da Galeria Binária (Fonte: <https://binaria.art.br/exposicao/dialogos/>)

organizadores (OPENSEA, 2022) como a, então, maior exposição brasileira de NFT (tokens não fungíveis) no metaverso.

Muitas instituições desenvolveram um ambiente virtual específico para a apresentação das exposições na internet (33%). Embora, a maioria tenha utilizado o Instagram (51%), plataforma gratuita e de fácil acesso, como principal recurso expográfico. Isso poderia ser reflexo da falta de conhecimento técnico ou poucos recursos financeiros para desenvolvimento de espaços virtuais próprios para o mercado artístico-cultural. Outra possibilidade é o argumento de que as mídias sociais possuem um grande alcance com o público em geral. Apesar disso, instituições que utilizaram outros recursos, como a maquete virtual (17%) para a expografia on-line, também tiveram expressivo percentual.

Considerações

As adaptações ocorridas na esfera artística sob impulso da pandemia da COVID-19 serviram como elementos catalisadores para diversas instituições enxergarem o ambiente on-line como uma possibilidade de extensão do ambiente físico. Em 2019, a organização de exposições on-line estava atrelada à experimentação, diante do baixo investimento ou falta de infraestrutura para esse formato por parte da maioria das instituições. Em 2020, torna-se imperativo ocupar o ciberespaço para que se mantenha a circulação da arte, sobretudo no caso de galerias e outros agentes do mercado. Em 2021, termos tecnológicos como metaverso, NFTs (tokens não fungíveis), *blockchain* e WEB3 se disseminam na economia, enquanto algumas instituições reabrem suas portas para a visita presencial, mas mantêm algumas mostras virtuais como extensões de sua programação. Embora muitos eventos que migraram para o ambiente on-line no período de isolamento retornaram para o presencial, o espaço on-line deixou registrado sua importância principalmente no que se refere a barreira física que pode ser rompida no ciberespaço.

O potencial inclusivo também se manifesta nas exposições virtuais, com possíveis oportunidades para artistas ou obras mais diversificadas. Conforme Priscila Arantes



FIGURA 5. Exposição Brazucas NFT Exhibition na plataforma Cryptovoxels. (Fonte: <https://www.voxels.com/play?coords=NE@6582W,89S,4.5F>)

(2011, p. 2562) avalia com alguns anos de antecedência, “[...] talvez seja esta a tarefa do curador: criar estratégias e mecanismos que possibilitem a narrativa de outras histórias para além das ditas oficiais possibilitando, assim, a incorporação de novas vozes à história da arte.” A partir disso, levantam-se questões sobre os graus de manutenção, transformação e reflexividade das práticas curatoriais habituais, decorrentes da conjunção mais ou menos evidenciada entre as intencionalidades sociais e as codificações inerentes às mídias eletrônicas, em suas cooperações sistêmicas.

Referências

- ARANTES, Priscila. Curadoria, arte contemporânea e novos circuitos. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES DE ARTES PLÁSTICAS, 20., 2011, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro, ANPAP, 2011. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2011/html/chtca.html>. Acesso em: 15 Set. 2021.
- ASCOTT, Roy. Is There Love in the Telematic Embrace? *Art Journal*, v. 49, n. 3, p. 241, 1990. DOI: <https://doi.org/10.2307/777114>.
- BEIGUELMAN, Giselle. Arte pós-virtual: criação e agenciamento no tempo da internet das coisas e da próxima natureza. In: PESSOA, Fernando (Org.). *CYBER-ARTE-CULTURA*. Vitória: Museu Vale, 2013, p. 146–176.
- BULHÕES, Maria Amélia. *Web arte e poéticas do território*. Porto Alegre: Zouk, 2011.
- CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins, 2005.
- CETIC.BR, Centro Regional de Estudos para o Desenvolvimento da Sociedade da Informação. *Pesquisa sobre o uso das tecnologias de informação e comunicação nos equipamentos culturais brasileiros – TIC Cultura 2020*. [2020] Disponível em: <https://cetic.br/pt/tics/cultura/2020/geral/>. Acesso em: 23 fev. 2022.
- CRAMER, Florian. What is “post-digital”? *APRJA*, Aarhus, v. 3, n. 1, p. 11–24, 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.7146/aprja.v3i1.116068>. Acesso em: 09 Out. 2022.
- DE OLIVEIRA, Emerson Dionísio G. Museu no Instagram: arte, exposição e a visibilidade de práticas museológicas. *Museologia & Interdisciplinaridade*, v. 9, n. Especial, p. 103–131, 9 dez. 2020. DOI: <https://doi.org/10.26512/museologia.v9iEspecial.31740>.
- GASPARETTO, Débora Aita. *O “curto-circuito” da arte digital no Brasil*. Santa Maria: edição da

autora, 2014.

MCHUGH, Gene. *Post Internet*. Brescia: Link Editions, 2011.

PRADO, Gilberto. *Arte telemática: dos intercâmbios pontuais aos ambientes virtuais multiusuários*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

QUARANTA, Domenico. *Beyond New Media Art*. Brescia: LINK Editions, 2013.

STEYERL, Hito. Too Much World: Is the Internet Dead? *e-flux journal*, New York, n. 49, Nov 2013. Disponível em: <https://www.e-flux.com/journal/49/> Acesso em: 25 abr. 2021.

Interações online: aprendizagem e práticas criativas de forma remota

Online interactions: learning and creative practices remotely

Felipe Pessin Manzoli¹

Moacyr Teixeira Garcia Neto²

Fábio Pestana Calazans³

Reflete-se sobre o ensino e criação compartilhada via internet, a partir do processo criativo de “De todos os cantos do meu confinamento”, que dialoga com as linguagens da música, imagem e poesia construídas de forma colaborativa. Pretendemos identificar e compreender as limitações e os pontos positivos do ensino remoto no campo da criação e do ensino de instrumentos musicais. O estudo se desenvolve com apoio bibliográfico e empírico, com suporte no grupo de pesquisa “Música e Tecnologia: Estratégias para o Ensino Remoto Aplicado à Performance Musical” e em textos sobre práticas criativas e seus conceitos, dialogando com pesquisas sobre o ensino remoto. Concluímos que ainda existem problemas a serem solucionados para o ensino remoto de instrumentos musicais, mas já existem recursos e metodologias que contribuem para minimizar as deficiências desta prática.

Palavras-chave: Ensino Remoto; poéticas audiovisuais; ensino de música; Práticas Criativas, Música e Tecnologia.

.....
1 Faculdade de Música do Espírito Santo / FAPES

2 Faculdade de Música do Espírito Santo / FAPES

3 Faculdade de Música do Espírito Santo / FAPES

This research aims to reflect on the possibilities of teaching and shared creation through the internet, taking as an example the creative process of the work “From all corners of my confinement”, which dialogues with the languages of music, image and poetry constructed collaboratively in an online course. We intend to identify and understand the limitations and positive aspects of teaching carried out remotely in different contexts: the field of creating and teaching musical instruments. As a result, we realize that there are still problems to be solved so that the teaching of musical instruments remotely happens effectively, but there are already resources and methodologies that contribute to minimize the deficiencies of this practice.

Keywords: Remote Teaching; Audiovisual poetics; Music Teaching; Creative Practices, Music and Technology.

Introdução

Neste artigo, pretende-se refletir criticamente a respeito do ensino de violão de forma remota, considerando de um lado, as possibilidades existentes voltadas para as práticas criativas e do outro, o ensino de instrumentos musicais. Para isso, utilizaremos como ponto de partida uma peça audiovisual “*De todos os cantos do meu confinamento*”⁴, que é uma obra criada de forma coletiva e colaborativa, por meio dos recursos tecnológicos de videochamada. Além disso, foram utilizadas também, ferramentas via *moodle* como o Ambiente Virtual de Aprendizagem (AVA) da instituição (Universidade Federal do Espírito Santo – UFES). Nossos questionamentos a respeito do ensino de música de forma remota surgiram durante reuniões realizadas dentro do grupo de pesquisa “Música e Tecnologia: Estratégias para o Ensino Remoto Aplicado à Performance Musical”, vinculado à Faculdade de Música do Espírito Santo (FAMES). A primeira problemática encontrada foi a seguinte: *quais as principais dificuldades percebidas no ensino de música de forma remota? E no campo da criatividade, podemos perceber desafios?* Impulsionados por tais questionamentos, estabelecemos uma linha de raciocínio baseada na experiência em sala, por meio do relato do compositor/aluno, referências bibliográficas voltadas para o ensino remoto de música e textos que estudam processos criativos.

A partir das premissas estabelecidas, estruturamos a pesquisa da seguinte forma:

- (1) em um primeiro momento, questionamos sobre as possibilidades criativas e de ensino observadas na troca de ideias durante a matéria de “Laboratório”;
- (2) descrevemos limitações tecnológicas para o ensino, aprendizagem e criação compartilhada no campo da música, como também, discutimos criticamente; e por fim, (3) sugerimos aparatos tecnológicos que podem facilitar tanto o ensino de música, quanto às práticas criativas compartilhadas. Por meio desta estrutura e apoiados em conceitos e textos significativos para o campo de estudos do ensino

.....
⁴ A peça foi criada pelo compositor e pesquisador Felipe Pessin Manzoli, de forma colaborativa com a turma de mestrado “Laboratório em Interartes I”, sobre a orientação do professor Alexandre Siqueira Freitas no ano de 2021, durante um período pandêmico e de isolamento social causado pela COVID-19. Disponível em: Acessado: 06.10.2022.

de instrumentos de forma remota, assim como os estudos sobre a criatividade, pretendemos estabelecer parâmetros suficientes para chegar a conclusões iniciais a respeito deste tema.

Considerando a ampla utilização de recursos tecnológicos para o ensino e o trabalho com práticas criativas durante o momento da pandemia do COVID – 19, entendemos a temática abordada como relevante, já que durante o período de isolamento social, o ensino passou a ser, na maioria das vezes suplantado por recursos tecnológicos. Compreendemos também, que esta pesquisa dialoga com a temática do seminário, na medida em que neste momento pós-pandêmico percebemos que os recursos tecnológicos nos proporcionam uma nova forma de “vivermos juntos” virtualmente, mas separados fisicamente.

Possibilidades criativas: notas sobre a criação colaborativa de uma obra de forma remota

Neste tópico pretendemos descrever de forma crítica o processo de criação de uma obra audiovisual e poética, levando em conta as ferramentas tecnológicas utilizadas, bem como os procedimentos estabelecidos de forma coletiva. A obra se chama “*De todos os cantos do meu confinamento*” e tem um caráter crítico tanto em relação a questões políticas, quanto às necessidades sanitárias do momento da criação. A peça foi criada em um momento muito particular da pandemia em que a quantidade de mortes diárias por COVID-19 no Brasil eram no mínimo preocupantes. Foi possível perceber neste momento uma série de oscilações nas quantidades de infecções pelo vírus, que ficaram conhecidas como as “ondas da COVID-19”. Com o objetivo de representar esta oscilação angustiante, o compositor da peça produziu um arpejo em *looping* (se repete da mesma forma durante uma certa quantidade de tempo). Para manter o interesse na peça apesar da utilização repetitiva da música, o compositor utilizou vários recursos:

- A) Mudanças de timbres causadas pelo distanciamento do microfone do violão, levando o som a ser captado de vários locais do quarto escolhido para gravar.

- B) uma melodia em terças, uma sessão percussiva ao violão e harmônicos artificiais.
- C) Uso de recursos imagéticos, como filtros de cores que remetem a uma sensação relacionada ao timbre captado pelo microfone.
- D) Uma poesia que dialoga com cada timbre e recurso utilizado.
- E) Uso de dois vídeos condensados em uma só tela por sessão da música.

Em um primeiro momento, o estudante/compositor da peça levou para a sala de aula virtual apenas o arpejo repetitivo para ouvir as contribuições dos colegas. Durante a aula várias ideias surgiram, como a possibilidade de produção de um vídeo e utilizar alguma referência imagética, o uso do diálogo com outras vertentes artísticas, como por exemplo, as artes visuais, bem como sugestões sobre como manter o interesse na música. Os questionamentos inicialmente foram destinados à monotonia que a música representava. Tais ideias foram expressas por meio de videochamada em uma aula online *síncrona*. Posteriormente, realizamos também discussões tanto sobre processos criativos quanto sobre as obras iniciadas por meio da ferramenta *moodle*. Nesta etapa, utilizamos o formato que ficou conhecido por *assíncrono*. Este recurso se mostrou eficiente durante a realização da disciplina, já que os alunos podiam contribuir com experiências e críticas. Porém, cada modo tem sua particularidade: o formato síncrono exige uma resposta imediata, sem uma reflexão prolongada, enquanto a interação de forma assíncrona pode acontecer após a reflexão sobre o assunto. De acordo com Marcelo Cabeda, existem padrões que acontecem na comunicação que podem ser usados para refletir a respeito das interações online. Ele parte de três padrões comuns: troca de turnos, sobreposição e reparos (MARCUSCKI, 1991, *apud* CABEDA, 2005, p. 3-4). Tais possibilidades podem ser percebidas no ensino de forma remota, considerando atividades síncronas e assíncronas. No caso dos fóruns, amplamente utilizados também no período da pandemia de COVID-19 durante as aulas de forma remota, temos ainda a atemporalidade da transmissão das mensagens. O aluno pode pensar para responder e, dependendo do momento, até fazer pesquisas na internet antes de responder um questionamento do professor. Esta prática é consideravelmente distinta da aula realizada de forma presencial, bem como das aulas síncronas, que exigem um imediatismo nas respostas. De acordo com

a pesquisa realizada por Sousa (2011), o uso de plataformas como o *moodle* se mostra bastante eficiente para o ensino, apesar de que ainda existem vários recursos que ou que são desconhecidos pelo professor, ou pelo aluno.

O professor e pesquisador Daniel Gohn (2013) menciona três cenários presentes na aprendizagem de instrumentos à distância: aprendizagens autodirigidas, híbridas ou reguladas por cursos programados. No nosso caso, uma opção interessante parece ser uma mesclagem entre a aprendizagem autodirigida e a existência de um curso programado. Um recurso interessante desenvolvido e testado na Universidade de São Carlos é o uso de audiobooks, apresentados por Glauber Santiago⁵. Estes parecem ser recursos interessantes em termos de ensino de forma remota

Para iniciar as discussões a respeito do impacto que a utilização de ferramentas tecnológicas (nas videochamadas) para o trabalho com práticas criativas, recorreremos a referências ligadas ao campo de estudos sobre a criatividade. Pretendemos apoiar conceitos vindos de dois campos de estudos: a ideia de Redes de Criação de Cecília Almeida Salles (2006) e a Teoria da Formatividade de Luigi Pareyson (1993). No primeiro caso, Salles desenvolve um conceito baseado na noção de “Redes de Criação”, considerando que o ato criativo é permeado por uma série de nós interligados, dinâmicos e flexíveis. Para chegar neste conceito a autora utiliza a ideia de *inacabamento*⁶. O que percebemos no processo criativo realizado na aula foi uma relação interativa entre os sujeitos presentes na aula, colaborando para a continuação de um processo inacabado. De acordo com Salles: “*Os elementos de interação são os picos ou nós da rede, ligados entre si: um conjunto instável e definido em um espaço de*

5 Cf.: SANTIAGO, 2013

6 Para mais informações a respeito do inacabamento apresentado por Salles, consultar o texto *Gesto inacabado* (SALLES, 1998) onde a autora desenvolve os conceitos de inacabamento e acabamento no processo artístico. Outra menção importante a respeito do inacabamento é a seguinte: *Estamos falando do inacabamento intrínseco a todos os processos, em outras palavras, o inacabamento que olha para todos os objetos de nosso interesse – seja um romance, uma peça publicitária, uma escultura, um artigo científico ou jornalístico – como uma possível versão daquilo que pode vir a ser ainda modificado.* (SALLES, 2006, posição 214, Edição Kindle)

três dimensões” (SALLES, 2006, posição 282, Edição Kindle). Consideramos que cada colega da turma contribui para a criação da peça levantada, como um nó da Rede de Criação⁷. Salles desenvolve ainda mais o conceito mencionado:

[...] o conceito de rede, que parece ser indispensável para abranger características marcantes dos processos de criação, tais como: simultaneidade de ações, ausência de hierarquia, não linearidade e intenso estabelecimento de nexos. Este conceito reforça a conectividade e a proliferação de conexões, associadas ao desenvolvimento do pensamento em criação e ao modo como os artistas se relacionam com seu entorno. Contudo, não podemos deixar de mencionar a força da imagem da rede da criação artística que nos incita a explorá-la. (SALLES, 2006, posição 175 Edição Kindle)

No caso, percebemos que a interação entre o compositor e os colegas durante a produção da peça estudada acontece de uma forma orgânica entre os envolvidos na disciplina. Esta rede foi tecida tanto de forma síncrona quanto assíncrona, suplantada por possíveis intervenções refletidas ou não. O professor atuou, neste caso como um mediador, e não como um agente detentor de todo o saber. A construção das ideias se deu de fato de forma colaborativa.

Consideramos ainda os princípios conceituais de Pareyson desenvolvidos na Teoria da Formatividade, sobretudo a ideia de que o artista, enquanto faz, inventa o modo de fazer da obra⁸. Além disso, é possível perceber uma relação do processo mencionado com as noções apresentadas a respeito da materialidade do processo artístico descrito pelo autor. A matéria, neste caso, pode ser entendida como os próprios meios utilizados para a realização das interações: a plataforma de videochamadas, o fórum, a exposição de outros trabalhos artísticos, dentre outros. O autor apresenta ainda a ideia de *forma formante* e *forma formada*, para fazer referência ao processo

7 Esta reflexão tem respaldo na fala de Salles: *A interatividade é, portanto, uma das propriedades da rede indispensável para falarmos dos modos de desenvolvimento de um pensamento em criação.* (SALLES, 2006, posição, 737, Edição Kindle)

8 Cf.: PAREYSON, 1993, p. 59.

pelo qual o artista perpassa para levar a obra a termo (finaliza-la). Consideramos que os meios tecnológicos contribuem para a realização das *tentativas*, também mencionadas por Pareyson para chegar ao “êxito” e levar a obra “a termo”.

Tomando esta discussão como ponto de partida, consideramos que: (1) o processo de construção coletiva que aconteceu em sala de aula nos remete aos conceitos de Pareyson, na medida em que a lei da obra foi sendo construída e tecida no decorrer das aulas; (2) tem-se neste caso, *insights (spuntos)* coletivos, que são aceitos ou refutados pelo compositor da obra, que neste caso atua como um organizador e juiz das ideias estabelecidas; (3) as mediações tecnológicas atuam como o meio pelo qual a comunicação se dá, por isso, os *insights* são condicionados pela lógica operativa do meio. Com isso, podemos dizer que no processo criativo da obra os recursos tecnológicos, apesar de influenciarem na transmissão da mensagem, foram utilizadas como ferramentas que serviram às poéticas e possuem aspectos positivos.

Limitações tecnológicas e desafios para o ensino, aprendizagem de instrumentos musicais à distância

Baseados nos avanços obtidos no grupo de pesquisa “Música e Tecnologia: Estratégias para o Ensino Remoto Aplicado à Performance Musical” discutiremos neste tópico alguns desafios observados no que diz respeito ao ensino de instrumentos de forma remota. Focamos principalmente no ensino de violão, haja vista que o trabalho com os outros instrumentos ultrapassa os limites metodológicos do artigo proposto. A respeito do ensino de instrumentos musicais à distância o professor e pesquisador Daniel Gohn apresenta uma primeira questão: a necessidade de cuidado com o que o aluno toca ao seu instrumento para não gerar tensão excessiva e conseqüentemente, lesões:

A melhor forma de lidar com esta situação a distância é havendo contato visual entre o aluno e o professor. Será que a dor é resultante de um posicionamento corporal inadequado para o exercício? Será que o aluno apresenta características especiais que o impedem de praticar nas mesmas condições de seus colegas? Para chegar a conclusões

seguras, é preciso observar o estudante durante a sua prática, o que dificilmente pode ser verbalizado. (GOHN, 2013, p. 110, Edição Kindle).

Partindo deste apontamento inicial de Gohn, apresentamos a seguir os primeiros avanços de atividades empíricas a respeito do ensino de instrumentos musicais em geral, considerando de um lado limites tecnológicos, que podem ser superados no futuro e outros físicos, que são mais complexos de serem resolvidos. Os resultados a seguir foram baseados unicamente em experiências realizadas dentro de ambiente de estúdio, com testes tanto para o professor quanto para o aluno. Separamos em uma tabela as principais questões observadas:

Limitações do ensino de instrumentos musicais de forma remota	
<i>Limitações Tecnológicas</i>	<i>Limitações físicas</i>
Velocidade de banda larga de internet do professor ou do aluno insuficiente para a realização da aula	Impossibilidade de tocar/pegar na mão do aluno para mostrar a melhor posição
Mau posicionamento da câmera do aluno	Não é possível tocar junto com alunos, o que é essencial principalmente no contexto da música popular
Diferentes equipamentos utilizados dependendo do instrumento que se ensina.	Diferenças entre as formas de ensino e aprendizagem de acordo com o gênero musical estudado
Falta treinamento para professores e alunos sobre como usar as ferramentas tecnológicas disponíveis para o ensino online.	

Considerando os aspectos gerais apresentados, pretende-se agora focar no ensino um instrumento em particular: o violão. Buscamos descrever as particularidades do ensino de violão, levando em conta a organologia, a forma de se tocar, o posicionamento em relação ao corpo e as principais formas de captação de som de acordo com os equipamentos disponíveis na atualidade. Apresentaremos agora particularidades do ensino de instrumentos musicais em geral:

Ensino de violão de forma remota:

- ▶ O professor precisa de um treinamento especializado sobre como utilizar os equipamentos de gravação e de transmissão de som, bem como no que diz

respeito à imagem. Normalmente se utilizam atividades no formato síncrono e assíncrono.

- ▶ O didata deve criar um curso pensado no sistema de ensino à distância, com suas particularidades. Aproveitar o planejamento de uma aula criada para o sistema presencial pode se tornar algo um tanto comprometedor para o resultado da disciplina.
- ▶ No caso do ensino de instrumentos musicais, é essencial a presença de equipamentos condizentes com a proposta, tais como *webcams* de qualidade e microfones específicos para a captação do instrumento e da voz. Além disso, são bem-vindos equipamentos extras como mesa ou placa de som, que facilitam o controle dos volumes durante a aula.
- ▶ Utilização de algum ambiente de aprendizagem virtual (AVA) seja ele relacionado ao *moodle* ou outro tipo de plataforma que servirá como ponto de apoio para as atividades.

Aprendizagem de violão de forma online:

- ▶ O aluno muitas vezes tem uma banda larga de internet insuficiente para que se tenha uma videochamada sem falhas e quedas de sinal.
- ▶ O estudante precisa de um treinamento prévio a respeito de posicionamento de câmera, equipamentos necessários e particularidades de cada plataforma para o melhor aproveitamento das aulas.

Além dos pontos destacados, vale ressaltar que até mesmo para o ensino de violão, existem particularidades no ensino de cada gênero musical. No caso do violão clássico, por exemplo, como o apoio se dá na partitura e raramente professor e aluno precisam tocar juntos (pelo menos no caso de peças solo de violão) o processo de ensino acontece de forma facilitada. Isso já não acontece no caso de se ter uma disciplina que trabalhe com prática de conjunto ou música de câmara. Neste caso, a impossibilidade de se tocar junto, torna inviável a execução de peças musicais em um

sentido tradicional e o professor acaba tendo que optar pela gravação e edição das partes no formato de vídeo.


Já no contexto do ensino de violão popular, o professor enfrenta a discussão já demarcada da impossibilidade de se tocar junto com o aluno, o que é algo essencial para a aprendizagem de aspectos criativos, como a improvisação. Neste caso, o trabalho com bases gravadas, ou com aspectos aurais, tais como o processo de “tirar música de ouvido” aparece como uma saída interessante para contornar o problema. Além da improvisação, a aprendizagem de levadas, melodias e outros aspectos ligados ao ritmo também são dificultadas pelo fato de que o professor e aluno, na maioria das vezes não conseguem uma videochamada sem um atraso em relação ao sinal.


Técnicas e tecnologias disponíveis para o ensino de violão no formato online

Deste tópico pretendemos apresentar tecnologias e técnicas que podem ser utilizadas para o ensino de violão de forma remota, considerando os equipamentos que temos disponíveis na atualidade. Apresentamos a seguir uma série de equipamentos que se mostraram relevantes nos testes realizados dentro de estúdio. Separamos cada recurso de acordo com sua funcionalidade, se é interessante para o professor ou ao aluno, bem como observações e a indicação se cada equipamento foi considerado essencial ou opcional para o ensino de instrumentos musicais.

Equipamentos	Funcionalidades	Aluno / Professor	Observações	Essencial / opcional
Webcam	Captação da imagem do aluno/ professor	Ambos	O uso de mais de uma webcam na chamada facilita a aprendizagem, com pelo menos uma móvel, principalmente para o professor	Essencial
Placa de som / Mesa de som	Conversão do som analógico para digital e vice e versa	Ambos	O uso da placa de som não é necessário quando o aluno faz aulas pelo celular	Essencial
Microfones	Captação e transformação do som	Professor	Para o violão, consideramos interessante a opção de utilização de um microfone condensador. Para a voz, um microfone dinâmico	Opcional para o aluno (pode usar o celular como microfone)


Computador	Gestão das atividades e tarefas realizadas online. Execução das aulas.	Professor	Para o professor, o computador precisa ter um poder de processamento no mínimo mediano, já que ele pode utilizar recursos que demandam alto processamento	Essencial (para o professor)
Hub USB	Aumento no número de portas USB	Professor	Como o professor vai precisar utilizar vários equipamentos que se conectam ao computador por meio de USB, um Hub pode contribuir para que seja possível ligá-los	Opcional
Fone de ouvido	Reprodução do som	Ambos	Os fones supra-auriculares e abertos são interessantes para a utilização nas aulas	Opcional (Ambos podem usar caixas de som como alternativa)
Iluminação	Regulagem da quantidade de luz que chega à webcam	Ambos	A iluminação não se mostrou algo extremamente essencial no local testado	Opcional para ambos
Play Alongs	Aprendizagem de forma assíncrona	Aluno	<i>Play Alongs</i> são interessantes para que o aluno consiga treinar sozinho.	Essencial

Em uma sessão de testes com equipamentos dentro de um estúdio percebemos que alguns recursos são muito consideráveis para que a interação entre professor e aluno seja fluida. Um exemplo perceptível é a utilização do recurso multicâmeras, testado também com alunos durante o período da pandemia. Este recurso pode variar um pouco dependendo do instrumento utilizado. No caso do violão, consideramos interessante a possibilidade de uma câmera fixa em uma região frontal, com um ângulo de abertura de pelo menos 90° no ângulo de captação. Além desta câmera, uma outra móvel que pode ser utilizada para visualizar regiões do instrumento e aproximar, por exemplo, da mão do professor (vide  FIGURA 1).

Além disso, é indispensável que pelo menos o professor tenha um *setup* de equipamentos de captação, transformação analógico/digital, fones de ouvido, dentre outras. Na figura abaixo apresentamos um *setup* montado, com as opções de utilização tanto de fone de ouvido, quanto das caixas de som, dois monitores, *webcam*, placa de áudio, a opção da mesa de som e o microfone.  FIGURA 2

Percebemos que a utilização de uma mesa de som ou placa de áudio se mostraram muito eficientes, pois o professor pode controlar tanto o som que envia para o aluno quanto o que escuta. Se o som do aluno estiver muito baixo, por exemplo, o professor pode manipular e aumentar o som que chega do aluno. Além disso, ao



 FIGURA 1. Imagem de uma utilização da “webcam móvel” em uma videochamada. (Fonte: acervo do grupo de pesquisa)

transmitir algum áudio para o aluno ouvir, têm-se o recurso de aumentar o volume do som enviado.

Considerações finais

Neste trabalho, identificamos e discutimos criticamente a respeito de dois tipos de práticas de ensino: uma delas voltada para as práticas criativas e outra para o instrumento musical violão. Considerando as particularidades de cada uma, percebemos que o uso da modalidade de ensino de forma remota pode ser facilitado ou dificultado pelas mediações tecnológicas utilizadas.

No caso do trabalho com práticas criativas, como percebemos no exemplo mencionado, as intervenções na maioria das vezes acontecem de forma construtiva para a criação musical e a mensagem é transmitida pela mídia, apesar de interferir no processo artístico. Já no em relação ao ensino de violão de forma remota, percebe-se barreiras tecnológicas ainda não superadas e que podem ser mitigadas pelo uso de estratégias encontradas de maneira empírica.

Referências

- CABEDA, M. O chat-fórum: uma ideia de uso híbrido, síncrono e assíncrono, através de uma única ferramenta normalmente assíncrona, o fórum virtual. In: *CONGRESSO INTERNACIONAL DE EDUCAÇÃO A DISTÂNCIA*, 12., 2005. Florianópolis: Associação Brasileira de Educação a Distância, 2005. Disponível em: Acesso em: 01 out. 2022.
- GOHN, Daniel Marcondes. *Educação musical a distância* [livro eletrônico] : abordagens e experiências. 1ª ed. – São Paulo: Cortez, 2013.
- MANZOLI, Felipe P. *De Todos os Cantos do Meu Confinamento*. (Obra audiovisual). Divulgação: 08 de maio de 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dpo44AFhURE> acessado: 29.04.2022.
- MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Análise da Conversação*. 2a edição, São Paulo: Ática, 1991.
- PAREYSON, Luigi. *Estética: Teoria da formatividade*. tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993. ISBN 85.326.1034-X
- SALLES, Cecília A. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo, Annablume, 1998.



FIGURA 2. Central de equipamentos do professor: placa de áudio/ mesa de som, hub com 7 entradas, webcam sobre o monitor, microfone condensador e fone de ouvido. (Fonte: Acervo grupo de pesquisa)

----- . *Redes da criação: a construção da obra de arte*. Editora Horizonte. Edição do Kindle. 2006

SANTIAGO, Glauber (org.). *Uso de recursos tecnológicos no Ensino Musical*. São Carlos.

EDUFSCar. 2017. ISBN: 978-85-7600-462-2

SOUSA, RP., MIOTA, FMCS., and CARVALHO, ABG., orgs. *Tecnologias digitais na educação* [online]. Campina Grande: EDUEPB, 2011. ISBN 978-85-7879-124-7. Available from SciELO Books <<http://books.scielo.org>>.

SIX DEGREES OF FREEDOM: Para uma Realidade Alterada

SIX DEGREES OF FREEDOM: Towards an Altered Reality

João Victor Coser¹

Cláudia Maria França da Silva²

O presente artigo apresenta o processo de criação de um OPPELT (objetos para performances em experimentações Low-Tech). À vista disso, em associação com os óculos de realidade aumentada, que sugerem uma realidade expandida, os OPPELT exploram caminhos outros: construir [coisas] para habitarem o mundo e que alterem a nossa percepção da realidade. Analisarem o primeiro protótipo SIX DEGREES OF FREEDOM. Para uma Realidade Alterada, bem como as referências poéticas e finalidades do objeto.

Palavras-chave: processo de criação; OPPELT; Tecnologia Low-Tech; intersubjetividade

.....
1 Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Artes / Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

2 PPGA / Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

This article presents the process of creating an OPPELT (objects for performances in Low-Tech trials). In view of this, in association with augmented reality glasses, which suggest an expanded reality, OPPELT explores other paths: building [things] to inhabit the world and altering our perception of reality. Analyze the first SIX DEGREES OF FREEDOM prototype. to an Altered Reality, as well as the poetic references and purposes of the object.

Keywords: Creation process; OPPELT; Low-Tech Technology; Intersubjectivity;

Introdução

O corpo do espectador, na arte contemporânea, vem sendo articulado em diferentes formatos e modos de experimentar a obra de arte. Anunciado e resgatado por artistas que idealizavam cenários para experimentar e evidenciar o público, o corpo do espectador foi posto à prova. Questionado pela obra de arte – que fragmenta mais do que responde – conduzido a uma relação com o espaço circundante, requerido para compor estruturas, colaborar com projetos de arte e intimado a interagir com as novas mídias – o corpo do espectador participa e “habita” espaços imersivos e utópicos, arquitetados por artistas.

Tendo isso em vista, devemos considerar que, para sentir os corpos – minimamente o corpo do espectador e o corpo do artista, é preciso evidenciar rupturas e anseios que desencadearam a transição do moderno para o contemporâneo, no campo das artes e da cultura. “Com a explosão das vanguardas nas primeiras décadas do século, a obra de arte passou a ser tudo e qualquer coisa” (BRITO, 2006, p.202) – assim Ronaldo Brito salienta e reforça as transformações das quais transitaria a arte. É importante, outrossim, pontuar as ideias de artistas que precederam as ideologias vanguardistas. Na passagem de seu texto “O ato criador”, Marcel Duchamp revela que na intersubjetividade do artista e do espectador deve haver algo na recepção da obra que seja comparável à “forma de uma osmose estética que ocorre através da matéria inerte: cor, plano, mármore.” (DUCHAMP, 1987, p.73). Com o auxílio das novas ferramentas e aparatos tecnológicos, artistas buscavam a participação do público, e o viam como elemento e componente importante da obra de arte. Júlio Plaza (2000) aponta sobre isso, ao estudar a recepção em arte dada por sua abertura polissêmica, indicando que uma terceira fase na abertura da obra, mais próxima ao nosso contexto, se dá pela mediação de interfaces técnicas. Interfaces aqui são compreendidas, a partir de Luís Carlos Paternostro como “entidades que se interpõem entre dois ou mais dispositivos ou agentes, regulando sua interação” (PATERNOSTRO *apud* DUARTE, 2000, p.10). Desse modo, tanto o mármore indicado por Duchamp, quanto uma tela de computador são assim compreendidas. Diversos artistas têm se apropriado, desse modo, de meios tecnológicos para compor

estratégias e situações performativas do corpo do espectador, que deixa de ser espectador/observador e se torna efetivamente um acionador/ativador do objeto estético da arte. A concepção do espectador enquanto participante, colaborador e navegador nas artes visuais constitui-se de pequenos movimentos, táticas e posicionamento de artistas que visavam oferecer evidência ao público, ao corpo do espectador e seus desdobramentos enquanto atitudes, gestos e a consciência corporal de si mesmo no espaço.

Este artigo busca cruzar estes dados: a corporeidade, tanto do artista, do objeto artístico quanto do corpo daquele que interage com o objeto, por meio de uma interface técnica. Para tal, foco-me na apresentação de um trabalho artístico recém-realizado dentro da pesquisa em curso, em nível de mestrado. “SIX DEGREES OF FREEDOM: para uma Realidade Alterada” é um “OPPELT”, termo criado por mim mesmo para designar **Objetos Para Performance em Experimentações Low Tech**. Um OPPELT é, antes de tudo, um dispositivo para conexão entre sujeitos e seus corpos. O termo Low-Tech refere-se a uma opção, entre tantos recursos tecnológicos, por recursos de tecnologias simples, acessíveis a um espectro maior de pessoas. Para a construção deste texto, apresento inicialmente o OPPELT Six Degrees, para posteriormente, tecer considerações sobre obras de artistas em que é possível o diálogo com o objeto em análise, bem como conceitos suscitados pela proposição e execução do trabalho.

O OPPELT SIX-DEGREES

Os OPPELT são objetos performativos. Como objetos realizados por meio de dispositivos de tecnologia simples, eles demandam poucos conhecimentos sobre “novas tecnologias”, já que se sustentam sobre uma materialidade já decodificada pelo grande público. Desse modo, a proposta é que um OPPELT explore caminhos outros: construir [coisas] para habitarem o mundo e que alterem a nossa percepção da realidade. Os OPPELT caminham para uma transfiguração da percepção, do olhar, do andar e da própria corporeidade. Desse modo, um componente importante é solicitado: o “participador”, pois os OPPELT precisam ser acionados pelo outro para

que o trabalho ganhe sentido novo, sendo a cada novo acesso – uma nova camada, subjetividade, autor e uma nova narrativa.

O objeto em análise, *SIX DEGREES OF FREEDOM*. Para uma Realidade Alterada, é o primeiro exemplar da série de OPPELT, sendo construído por meio de lupas, lentes e espelhos. A ideia de criação de um objeto desta natureza partiu de uma demanda externa, qual seja: a desrealização ou transformação de um objeto industrial, com fins artísticos. Tais operações não se deram, entretanto, de modo gratuito. Era preciso organizar um exame minucioso em espaços íntimos ou espaços de trabalho, detectando a diversidade de objetos com os quais nos cercamos. A partir da elaboração de uma lista de objetos, um deles foi pinçado e trabalhado em profundidade: ele foi percebido como função, forma, apelo emocional e memorialista. Como estava interessado em dispositivos e modos de ver, a lupa surge em meio a mapas e seus códigos de representação, inicialmente. No entanto, a lupa cresceu em importância por sua materialidade e sua capacidade de ver o mundo e, neste mundo, ver outros sujeitos e seus corpos, bem como ver meu próprio corpo.

Desenvolvendo ainda mais o encontro com a lupa, pude perceber que ela é mais do que um par de óculos: ela é feita de um sistema de lentes vítreas, tem uma pega, é uma interface que funciona como prótese, pois potencializa a ação de um órgão de meu corpo. Por sua escala diminuta, ela é um “Pequeno Vidro”³, permitindo ficar dentro do bolso de uma roupa, dentro de uma bolsa, ampliando o alcance de nossa visão para textos e formas muito reduzidas.


Identifico na lupa, no manuseio do objeto, uma característica específica, ressaltada aos olhos: sua capacidade de alterar e aumentar nossa visão, conseqüentemente, uma extensão de um de nossos sentidos, a visão. Analisando o processo de criação,

.....
³ Referência ao trabalho “Grande Vidro”, como é mais conhecida a obra “A noiva despida por seus celibatários, mesmo”, realizada entre 1912 e 1923, por Marcel Duchamp. Trata-se de uma estrutura com vidros e metal, com 277.5 cm × 175.9 cm de dimensão, sobre a qual o artista realizou algumas interferências pictóricas e gráficas.

percebo a influência de dois objetos afetivos: a planta-baixa da minha residência e uma fita VHS; os dois objetos, mesmo que inconscientemente, direcionaram ao que apresentei neste artigo, como resultado de produção de *Six Degrees*. A planta-baixa designaria então o espaço a ser percorrido, percebido e orientado para um corpo em deslocamento; ela direciona a um mapa, uma espécie de “labirinto” a ser trilhado, um espaço a ser explorado, por sua vez, a fita VHS explora caminhos outros, onde sugere, por meio de sua estrutura quadrada e aberturas oculares, um desenho de óculos. Tais elementos simbólicos percebidos nos objetos, formularam as características de *Six Degrees*. Motivado pelas possibilidades que os objetos da lupa, planta baixa e a fita VHS me sugeriam, comecei uma investigação sobre os óculos de realidade aumentada, visto que a fita VHS, em uma de minhas experimentações performáticas, surge como uma alusão a um óculos, desse modo, o desejo de uma máscara ou capacete e, porque não óculos, que pudesse desordenar o comum, o percebido, e por assim, desencadear outras formas de corporeidade.


A sigla **6DoF**, abreviação de SIX DEGREES OF FREEDOM (seis graus de liberdade) referem-se à quantidade de liberdade de um corpo rígido no espaço tridimensional na Realidade Virtual, assim, DOF ou graus de liberdade desempenham um papel crítico em fazer a Realidade Virtual (VR) ganhar vida, **6DoF** considera a posição da cabeça do usuário, o movimento da cabeça e a orientação geral; essa combinação de tradução e rotação permite que o usuário ande livremente, visualize um objeto de um todos os ângulos de 360 graus, até mesmo olhe para ele de um ângulo de cima para baixo ou agache-se abaixo para uma visão de baixo para cima. Essa liberdade de inspecionar um item permite fornecer uma experiência VR imersiva, em que pode se adaptar a todos os movimentos do usuário, incluindo, arremessos ou levantamentos, enquanto se move em ações de guinada, oscilações e susto. A possibilidade de um software realizar todas essas adaptações do real para o virtual, conduziram-me a um caminho inverso, o de provocar alterações na nossa própria realidade e percepção do mundo ao nosso redor, melhor dizendo, uma oscilação da apreensão do espaço real, por meios de lentes de aumento, lupas, lentes de graus variados e espelhos.

Referências visuais e subjetivas


O objeto em análise, *SIX DEGREES OF FREEDOM*. Para uma realidade alterada, é o primeiro exemplar da série de OPPELT, sendo construído por meio de lupas, lentes e espelhos. Os OPPELT têm como referência, trabalhos de arte como os Óculos de Diálogo, de Lygia Clark e *The Elusive*, de Marciel Mariën, bem como o conceito de “participador”, de Hélio Oiticica, como proposta de um agente de interação com a obra mais dinâmica do que o mero contemplador. Este OPPELT inaugura um ramo da pesquisa poética, em que busco evidenciar o processo de construção de objetos potencialmente agenciadores de novas narrativas, recepções e percepções de nós mesmos.  **FIGURA 1, 2, 3**

A trajetória dos artistas brasileiros Lygia Clark e Hélio Oiticica enriqueceram a História da Arte através de suas proposições e situações em que o corpo do espectador torna-se obra, experiência e consciência. Lygia Clark vai montar um ateliê-clínica, onde o público é nomeado e tratado como paciente, na construção de devires outros “numa espécie de dinâmica osmótica através da qual se engendram devires de cada um (ROLNIK DISERENS, 2006); nessas experiências, o paciente/público era convidado a interagir e perceber por meio de diversos elementos plásticos, em materiais diversos, a corporeidade de si mesmo e sensações outras, aumentando a sensibilidade dos sentidos, por meio de proposições e ações diversas. Em Óculos de Diálogo (1968) a artista produziu um objeto sensorial. Utiliza equipamentos da tecnologia de sua época para produzir o objeto estético, assinala duas proposições: a primeira, utilizada apenas por uma pessoa e, a segunda, estabelece um diálogo entre participantes e as imagens percebidas, desse modo, funcionam como dispositivos que alteram as referências, predominantemente visuais e, que nos servem de apoio. Esses objetos são importantes para a pesquisa, no sentido de que eles abordam a questão de uma visão que fratura, múltipla e acontece na lacuna entre duas pessoas, olhando uma para a outra. Abordar a visão, não apenas o ato físico de olhar para algo, mas também o fato de que não há uma visão única.




 **FIGURA 1.** Marcel Mariën, *The Elusive* (1937). Fonte: <https://www.wikiart.org/en/marcel-marien/l-introuvable-1937>



 **FIGURA 2, 3.** À direita: interação do público com Óculos de Diálogo – Lygia Clark (1966); À esquerda: Objeto para ser acionado pelo participante. (Fonte: <https://portal.lygiaclark.org.br>)

O conceito de “participação” de Hélio Oiticica propõe evidenciar o público. Elaborar performances não concebidas por eles (o público) que, ao mesmo tempo, concebem ao participante a realização de um desejo antigo, o de co-criar e acionar a obra de arte, e por assim, vivenciar e experienciar o estético, numa noção que se estende para o espaço, tempo, cor e sensações.

Processo de criação


A primeira proposição *SIX DEGREES OF FREEDOM. Para uma Realidade Alterada* é pensando em assimilação aos óculos de realidade aumentada, contudo, sem tecnologias avançadas que simulem o real, buscamos alterar a percepção do espaço com diversos elementos, como: a lupa, o espelho e lentes de variados tamanhos e graus. Citando como análogo, “*The Elusive*” (1937), de Marciel Mariën, configura-se como um óculos sem funcionalidade, criando suposições sobre a quem pertencem. O OPPELT Six Degrees corrobora no mesmo sentido, um objeto estranho ao primeiro olhar, que produz um efeito contrário à sua funcionalidade. Embarcado pelo software **6Dof** (seis graus de liberdade), onde a partir da linguagem corporal, ele “entende” a posição em relação ao ambiente real, busco empreender uma participação do público, que ao ser confrontado com o objeto performático, simulem variações outras, de interação e alteração do espaço real.  **FIGURA 4, 5**

Six Degrees parte desse pressuposto para a desserialização de um objeto industrial que busque criar executáveis ações, participações e interações com o público, para o público e assim, sugerir uma realidade alterada. Também busca fomentar experimentações que alterem as nossas referências e imagens percebidas, em aproximação com Lygia Clark, em *Óculos de Diálogo*, uma visão múltipla do espaço, fragmentada pelas lentes do OPPELT, e agenciado pelo conceito de “participação” de Hélio Oiticica.

Considerações finais

SIX DEGREES OF FREEDOM. Para uma Realidade Alterada é uma produção que busca evidenciar o corpo do espectador, sua corporeidade e percepção, por meio de um



 **FIGURA 4, 5.** “OPPELT SIX DEGREES OF FREEDOM. (2022)” – João Coser (Objeto 25 cm x 15 cm). Fotografia Fernanda Passini. Vitória, Brasil, 2022. (Fonte: acervo do artista)

objeto industrial e lentes variadas, em experimentação com o espaço. Sua proposta se apoia em produções de artistas que visam a participação do público com elementos plásticos difusos e “utópicos”. Assim, Six degrees of freedom corrobora com os novos comportamentos na arte contemporânea, por meio de sua proposição.

A pesquisa e produção do OPPELT abre com o protótipo **SIX DEGREES OF FREEDOM**. Para uma Realidade Alterada, entretanto, a ideia é continuar construindo [coisas] para habitarem o mundo, com funcionalidades utópicas de desconstrução de imagens do real, e em potencialidades Low-tech, que evidencie a opção da baixa e alta tecnologia.

A performance foi realizada com o OPPELT Six degrees em Vitória, Espírito Santo, no ano de 2022. É produzida e dirigida para vídeo e fotografia. O performer avança no espaço, analisando e percebendo o espaço por meio de lentes de alteridade, além do espaço, outro elemento importante está em jogo, seu corpo.

Referências

- DUARTE, Claudia. *Marcel Duchamp: olhando o grade vidro como interface*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2000
- DUCHAMP, Marcel. “O Ato Criador”. In: BATTCKOCK, Gregory. *A Nova Arte*. São Paulo. Perspectiva: 2004
- BRITO, Ronaldo. “Análise do circuito” e “O moderno e o contemporâneo (o novo e o outro novo)”. In: Sueli de Lima (Org.). *Experiência crítica -textos selecionados: Ronaldo Brito*. São Paulo, Cosac Naify, 2005.
- PLAZA, Júlio. *Arte e Interatividade: Autor-Obra-Recepção*. São Paulo: Matisse Sistema, 2000
- ROLNIK, Suely; DISERENS, Corine. (Orgs.). *Lygia Clark. Da obra ao acontecimento*. Nantes, França; São Paulo: Musée des Beaux-Arts de Nantes; Pinacoteca do Estado de São Paulo: 2006. Catálogo.

Sobre a materialidade de objetos digitais: estudos de caso de propostas escultóricas digitais atreladas a NFTs

On the materiality of digital objects: case studies of digital sculpture proposals linked to NFTs

*Karyne Berger Miertschink*¹

*Alexana Jordão Cunha*²

*Daniel Hora*³

Este artigo observa as relações entre arte e mídia, com destaque para as implicações da incorporação da escultura aos sistemas de blockchain por meio de NFTs. Para isso, abordamos as obras Human One (2021), de Beeple, e Human-Era Flora In Amber (2022), de Rodell Warner. Como resultado, apontamos características dos processos de criação de obras tridimensionais com recursos digitais. Tratamos também da noção de materialidade e as estratégias expositivas decorrentes de sua virtualização.

Palavras-chave: Arte e tecnologia; Materialidade; Escultura; NFTs; Curadoria.

This paper observes the relationships between art and media, highlighting the implications of incorporating sculpture into blockchain systems through NFTs. For this, we approach the works Human One (2021), by Beeple, and Human-Era Flora In Amber (2022), by Rodell Warner. As a result, we point out characteristics of the processes of creating three-dimensional works with digital resources. We also deal with the notion of materiality and the expository strategies resulting from its virtualization.

Keywords: Art and technology; Materiality; Sculpture; NFTs; Curating.

1 PPGA / Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

2 Universidade Federal do Espírito Santo / Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA)

3 Universidade Federal do Espírito Santo / Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA) / Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Espírito Santo (FAPES)

Introdução

Os avanços da tecnologia digital nas últimas décadas fluem para o cotidiano, alcançando o âmbito social, cultural e econômico. Nesse cenário, os objetos digitais tornam-se parte do sistema da arte, ao mesmo passo em que instituições como museus e galerias adentram espaços virtuais. Tecnologias de inteligência artificial, recursos de realidade aumentada, sistemas de *blockchain* e outras ferramentas promovem uma reconfiguração da arte desde as etapas criativas e produtivas até estratégias expositivas e comerciais.

Os impactos atingem sobretudo as modalidades artísticas cujos aspectos são profundamente vinculados à materialidade. Levantam-se questões em torno dos processos de produção da escultura contemporânea, tendo em vista suas formas de realização e exibição no meio digital. Essa discussão ganha ainda mais relevância no recorte temporal dos últimos cinco anos, que abarca a pandemia do novo coronavírus e a propagação de registros de NFTs (tokens não fungíveis) em plataformas abertas para a sua negociação financeira.

Este trabalho pretende delinear, a partir de dois estudos de caso, de que modo a escultura se dá como processo criativo digital e quais as possibilidades ofertadas para essa modalidade por meio de sua incorporação aos sistemas de NFTs nas *blockchains*. A pesquisa trata do projeto *Human One*, de 2021, do artista Beeple, trabalho que representa a história fictícia do primeiro humano nascido no metaverso. O segundo exemplo é a obra *Human-Era Flora In Amber*, de 2022, do artista Rodell Warner, proposta que questiona a longevidade da arte e suas significações.

Com o intuito de entender os processos de criação de propostas tridimensionais desenvolvidas com recursos digitais, e de observar, nesse sentido, a situação da materialidade, serão consideradas as contribuições de autores como Rosalind Krauss (2008), Stephen Wilson (2002) e Michael Rush (2006). O contexto de delimitação do trabalho será considerado a partir das perspectivas de Amy Whitaker (2019), Arlindo Machado (2002) e Roger Malina (1990). Serão comentadas ainda as estratégias

expositivas adotadas e de que modo a concretude ou tridimensionalidade das obras se aplica nesse contexto.


Reprodutibilidade e financeirização da arte

Nos anos recentes, a crescente integração entre o meio digital e a realidade tangível “cria um ambiente misto através da sobreposição de elementos virtuais no espaço físico do observador” (COSTA, 2021, p. 15). Assim, se desenvolve um novo campo de experimentação, com base em sistemas de realidade virtual que estabelecem novos ambientes sensoriais (MALINA, 1990, p. 36). Com isso, a arte deixa de se restringir aos museus e galerias. Torna-se ubíqua e permite a fruição estética por um público amplo e heterogêneo, reformulando dinâmicas socioculturais e econômicas.

A popularização dos NFTs (*non-fungible tokens*) e sua comercialização em mercados de arte tradicionais impulsionou a expansão de plataformas digitais e evidencia uma nova compreensão de arte e cultura, que se articula nos espaços virtuais. Nos deparamos, nesse sentido, com a ampliação do público consumidor de arte, com a emergência de artistas e de propostas alternativas, em que convergem arte e indústria de entretenimento. Nisso estão implícitos embates institucionais e econômicos, que envolvem dinâmicas estabelecidas com um público heterogêneo, que muitas vezes não tem domínio sobre os aparatos tecnológicos ou a experiência estética vivenciada (MACHADO, 2002).

Os NFTs foram desenvolvidos frente a uma demanda de registro de itens não intercambiáveis em um meio ao qual a reprodutibilidade é imanente. Consistem em códigos inseridos na *blockchain* cujos efeitos para objetos de arte são similares aos de um certificado de autenticidade. O vínculo do sistema da arte com a tecnologia de *blockchain*, em particular, remete a um novo capital financeiro digital, promovendo a intersecção com um sistema econômico emergente, fundamentado na proposta de descentralização e horizontalidade. Esse vínculo oferece, na forma de *non-fungible tokens* (NFTs), a verificação de procedência e autenticidade por meio do registro de propriedade em cadeia (WHITAKER, 2019).

Visto que a categoria da arte é equiparada com a não fungibilidade e tem seu valor associado à materialidade de objetos originais e singulares, o registro de obras com NFTs tem impacto similar ao alcançado por Marcel Duchamp ao deslocar objetos industriais para o circuito institucional da arte. Além disso, a aplicação dessa tecnologia tem sido associada a recursos de inteligência artificial e processos generativos. No âmbito da comercialização ou circulação da obra, os contratos inteligentes (*smart contracts*) possibilitam fracionamentos e o recebimento de *royalties* pelos artistas por vendas secundárias. No aspecto criativo, as obras podem conter aspectos mutáveis, programados em códigos dinâmicos.

Human One  FIGURA 1 corresponde a um NFT dinâmico. O registro do trabalho na *blockchain* foi leiloado em 2021 pelo valor aproximado de 29 milhões de dólares na casa de leilões Christie's (PERPER, 2021). A obra de Beeple (Mike Winkelmann) consiste em uma caixa de aproximadamente dois metros de altura, construída em madeira e metal, com painéis de LED em quatro faces. Um vídeo contínuo, em altíssima resolução de 16 mil pixels, exibe uma figura humana vestida como astronauta caminhando numa paisagem mutável, enquanto a estrutura da caixa realiza um movimento rotacional. As alterações no vídeo resultam de processos generativos, programados pelo artista.

Human One reflete o que Michael Rush (2006, p. 164) comenta acerca da visualidade baseada nas mídias. Se nos suportes tradicionais as imagens eram estáticas, com a tecnologia digital assumem dinamismo, uma vez que se transformam em informação. Com isso, demandam interatividade, exigindo a participação do público (RUSH, 2006). Nesse sentido, *Human One* é uma proposta do artista, mas requer a interação do sujeito criador com a máquina e a posterior atenção e reação do público. Além disso, o trabalho se desenvolve conforme o contexto sociocultural. Pode ser caracterizado como uma produção cinética contemporânea que, como explica Wilson (2002, p. 389), incorpora tecnologias sofisticadas para explorar seu contexto cultural e investigar conceitos.

A arte contemporânea corresponde ao seu contexto produtivo, abraçando os recursos de que dispõe. Tal qual proposto por Arlindo Machado (2002), o aparato tecnológico é apropriado pelos artistas, causando o florescimento de novos paradigmas produtivos, de novas técnicas e hibridismos. Podemos tomar como exemplo o primeiro software de modelagem 3D, desenvolvido por Ivan Sutherland em 1963. O Sketchpad foi o primeiro programa para modelagem tridimensional de objetos simples, como cubos ou prismas, disponível para o computador. Embora fosse muito caro e indisponível para uma pessoa comum nas décadas de 1960 e 1970, esse primeiro software de modelagem 3D iniciou uma revolução entre artistas e arquitetos da época, contrapondo-se ao “determinismo tecnológico” embutido nos aparelhos e softwares.

Campo ampliado digital

A adoção das tecnologias digitais como recursos criativos significou um processo de expansão, o que remete ao que Rosalind Krauss (2008) identificou como “campo ampliado” da arte. Nesse sentido, a escultura deixou de ser vista apenas como um único termo, situado na “[...] periferia de um campo que inclui outras possibilidades estruturadas de formas diferentes” (KRAUSS, 2008, p. 135) e organizada em torno da definição de um determinado meio de expressão (com base em seus aspectos materiais). A obra escultórica encontrou seu campo de ampliação no universo de subjetividades que transmite.

Ao tratar a escultura sob o “campo ampliado”, Krauss apresenta exemplos de obras em que paisagem e arquitetura são ressignificadas, como as caixas espelhadas de Robert Morris, que dispostas ao ar livre refletem e dão continuidade à paisagem, mas não a incorporam (KRAUSS, 2008, p. 133). A proposta de *Human One* (figura 1) lida com uma paisagem artificial e mutável com efeito inverso das caixas espelhadas de Morris: a continuidade da paisagem acontece contida nos painéis de LED, causada por códigos. *Human One* não amplia o ambiente em que se situa, mas oferece um olhar para outra paisagem, em constante evolução, que desloca o público para um contexto virtual.

A estrutura de *Human One* também retoma aspectos da tradição escultórica. A disposição das telas de vídeo cada qual em uma de quatro faces atribui ao restante da estrutura um aspecto de suporte, como um pedestal que sustenta o trabalho em vídeo. Assim, *Human One* é como um monolito, alude a um caráter monumental.

Cabe também considerar a hibridez da obra de Beeple a partir da intersecção de sua composição tangível, do seu registro em *blockchain* com um NFT e dos vídeos que revelam a tecnologia digital que fundamenta o processo criativo do artista. *Human One* comporta o vídeo “expandido”, presente na escultura, significando a intersecção de práticas artísticas e reiterando a relevância da tecnologia digital na arte em “campo ampliado.”

Como consequência dessa dissolução do vídeo em todos os ambientes, os profissionais que o praticam, bem como os públicos para os quais ele se dirige, foram se tornando cada vez mais heterogêneos, sem qualquer referência padronizada, perfazendo hábitos culturais em expansão, circuitos de exibição efêmeros e experimentais, que resultam em verdadeiros quebra cabeças para os analistas. É como se o conceito de “expansão” cumprisse, pelo menos num primeiro momento, um papel estratégico na superação do regime da especificidade. (MACHADO, 2002, p. 68)

Segundo Roger Malina (1990), o computador funciona como aparato técnico para que sejam poupados esforços e reduzidos custos de produção. Serve como ferramenta para que sejam rascunhadas possibilidades criativas, mas sua profusa aplicação nas artes tem contribuído para uma reconfiguração dos meios de produção em meios já estabelecidos. Isso quer dizer que, a partir da subversão do aparelho, tratada por ambos Malina (1990) e Machado (2002), novas formas de arte se tornam possíveis.


Importa considerar que, enquanto a arte tradicional se fundamenta sobre a materialidade e é diretamente acessível aos sentidos humanos, para que seja compreendida de modo tangível a arte digital requer ser projetada ou transformada,



FIGURA 1. *Human One*, 2021, Beeple, escultura híbrida e cinética com NFT correspondente, 220.1 x 121.9 x 121.9 cm. (Fonte: HYPEBEAST)

traduzida para o alcance do público (MALINA, 1990). Propostas digitais tridimensionais e escultóricas, em especial, estão sujeitas a essa demanda.

A escultura segue intrincada com a lógica do monumento: está relacionada à representação e assume frequentemente formas figurativas e verticais, sobre pedestais que servem como mediação entre a obra e o espaço. A perda (ou dispensa) do pedestal permite transpor a condição monumental, “[...] produzindo o monumento como uma abstração, como um marco ou base, funcionalmente sem lugar e extremamente autorreferencial” (KRAUSS, 2008, p. 132).



Human-Era Flora in Amber  **FIGURA 2, 3**, do artista Rodell Warner, é uma escultura desvincilhada do pedestal. A obra aborda questões de materialidade e suas relações com o tempo. Nela, a impressão 3D é utilizada como ferramenta paralela à produção do NFT, em que Warner compara os processos de polimerização entre a resina do âmbar e a resina de uma impressora 3D, levantando questionamentos sobre a longevidade dos conteúdos carregados por esses objetos.

Segundo Mills (2009, p. 6), “[...] a materialidade em uma obra de arte vai além da irrefutabilidade da matéria física, ela abrange amplamente todas as circunstâncias relevantes relacionadas à existência física da obra.” Sob essa perspectiva, pode-se pensar que Rodell não se limita apenas à produção digital de uma escultura atrelada a um NFT, com aspectos visuais que remetem a fósseis preservados em âmbar. Mas enfatiza seu conceito com o uso de um material (o plástico translúcido SLA Accura® 60), que se comporta de maneira quimicamente semelhante a uma resina vegetal.

O artista aponta para questões acerca da permanência (ou impermanência) de dados em rede e da durabilidade material. Sugere uma solução ao oferecer aos colecionadores não somente a obra impressa, mas também seus arquivos digitais e o registro na *blockchain* (NFT). A produção da obra foi limitada a 100 edições, vendidas para colecionadores que recebem, além de fotos, de arquivos de vídeo em alta resolução e do NFT (registro da edição na *blockchain*), uma versão do trabalho física,

impressa em 3D (figura 3), cujo material é de grande durabilidade, permanecendo talvez por mais tempo que a obra digital.

Human-Era Flora in Amber (figura 2) foi apresentada na exposição coletiva *Doppelganger*, com curadoria de Chris Coleman. A exposição foi realizada na plataforma *Feral File*, que funciona como espaço expositivo e mercado de arte digital (com a negociação de NFTs). *Doppelganger* demonstra uma reestruturação das práticas expositivas a partir de recursos digitais, que ampliam a acessibilidade à arte por sua disponibilidade na internet. Plataformas de arte online promovem a circulação da arte digital e, em si, anunciam novos paradigmas na arte.


Por fim, *Human One*  **FIGURA 1** e *Human-Era Flora in Amber*  **FIGURA 2, 3** exemplificam a intersecção de práticas e processos artísticos, carregados de hibridez, e refletem o caráter digital que Machado (2002, p. 73) entende como a “[...] contradição de aparecer como uma mídia única, sintetizadora de todas as demais, e, ao mesmo tempo, um híbrido, onde cada um dos meios (texto, foto, vídeo, gráfico, música) pode ser tratado e experimentado separadamente.”

Considerações finais

Human One e *Human-Era Flora in Amber* são esculturas em “campo ampliado”, nas quais convergem meios digitais, imateriais, e objetos tangíveis, sujeitos a condições materiais de durabilidade e acesso. Assim, evidenciam a hibridização de práticas artísticas a partir da aplicação de tecnologias computacionais e revelam aspectos de estratégias expositivas derivadas das possibilidades tecnológicas no contexto vigente.

A obra de Bleep permeia questões espaciais, revela paisagens digitais e coloca-se como escultura monumental ao mesmo passo em que evidencia a convergência de vídeo, código e movimento em uma única obra, leiloadada em uma instituição com tradição no mercado de arte. *Human-Era Flora in Amber*, por sua vez, tem sua exibição em uma plataforma emergente, que explora possibilidades de circulação de



 **FIGURA 2, 3.** *Human-Era Flora In Amber*, 2022, Rodell Warner. À esquerda: obra digital em formato .GIF, 960 × 960 pixels, 180 frames, 33.3 fps, 2 minutos 7 segundos. À direita: modelo de impressão 3D em plástico transparente, com medidas aproximadas 3.6cm x 3cm x 2.6cm. (Fonte: Feral File)

arte *online* e promove caminhos para artistas cujas obras não se adequam a espaços físicos por seu caráter imaterial.

Este estudo demanda continuidade para que seja possível compreender com maior profundidade de que modo se dão as possibilidades expositivas oferecidas pelas tecnologias digitais, sobretudo em casos de obras caracterizadas como híbridas, que se apresentam de modo tangível e também imaterial.

Ademais, é preciso reconhecer que as tecnologias digitais estão em constante atualização, e, portanto, também surgem a todo instante novas possibilidades criativas, decorrentes da aplicação destes recursos. Por isso, não se podem considerar sanadas as questões pertinentes à materialidade ou imaterialidade de obras digitais e híbridas.

Referências

- COSTA, Maria J. P. R. G. da. *A realidade virtual e a realidade aumentada na exposição de obras de arte: a pandemia de COVID-19*. [Dissertação de mestrado, Iscte – Instituto Universitário de Lisboa]. Repositório do Iscte. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10071/22334>>. Acesso em: 28 dez. 2021
- FERAL FILE. Plataforma de negociação de NFTs. Disponível em: <<https://feralfile.com/exhibitions>>. Acesso em: 28 nov. 2021.
- MACHADO, A. *Arte e mídia*. São Paulo: Zahar, 2002.
- MALINA, R. Digital Image: Digital Cinema: The Work of Art in the Age of Post-Mechanical Reproduction. *Leonardo*. Supplemental Issue, v. 3, p. 33, 1990. DOI: <https://doi.org/10.2307/1557892>.
- MILLS, Christina Murdoch. *Materiality as the Basis for the Aesthetic Experience in Contemporary Art*. (2009). Graduate Student Theses, Dissertations, & Professional Papers. 1289. DOI: <https://scholarworks.umt.edu/etd/1289>
- KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. *Arte & Ensaios*. v. 17, n. 17, 2008. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/52118/28402>>. Acesso em: 27 set. 2022. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n17>.

- PERPER, Rosie. *HYPEBEAST*. Beeple's 'HUMAN ONE' Generative NFT Sculpture Sells for \$29 Million USD. 11 nov. 2021. Disponível em: <<https://hypebeast.com/2021/11/beeple-human-one-nft-29-million-christies-auction>>. Acesso em: 28 nov. 2021.
- RUSH, Michael. *Novas mídias na arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- WHITAKER, A. Art and Blockchain: A Primer, History, and Taxonomy of Blockchain Use Cases in the Arts. *Artivate*, v. 8, n. 2, Summer 2019, pp. 21-46. DOI: <https://doi.org/10.1353/artv.2019.0008>.
- WILSON, Stephen. *Information Arts: Intersections of Art, Science and Technology*. Cambridge: The MIT Press, 2002.

A curadoria posta em jogo: o videogame Occupy White Walls em confronto com o conceito de plataforma de arte

Curatorship put into play: confronting Occupy White Walls video game with the art platform concept

*Larissa Pereira*¹

*Daniel Hora*²

No videogame *Occupy White Walls*, os jogadores constroem galerias virtuais, onde colecionam e expõem imagens de obras de arte. A inteligência artificial, *DAISY*, oferece assistência para sugerir trabalhos conforme as preferências do participante. Por sua vez, *KULTURA* é a base de dados utilizada pela IA, onde o jogador pode inserir imagens de trabalhos de sua autoria. Confrontamos aqui o jogo com o conceito de plataforma de arte, considerando fatores de criação e estética comunitária.

Palavras-chave: Inteligência Artificial. Videogame. Estética. Curadoria Digital.

¹ Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) / Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA) / Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Espírito Santo (FAPES)

² Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) / Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA) / Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Espírito Santo (FAPES)

In *Occupy White Walls* video game, players build virtual galleries, collecting and displaying artworks images in them. The artificial intelligence, *DAISY*, offers assistance to suggest pieces following participant preferences. In turn, *KULTURA* is the database used by the AI, where players can insert images of their own authorship. Here, we confront the game with the concept of art platforms, considering aspects of collaborative creation and aesthetics.

Keywords: Artificial Intelligence. Video game. Aesthetics. Digital Curating.

Introdução

Occupy White Walls é um videogame gratuito *sandbox*, modalidade em que se manipulam as características do mundo do jogo. Também se enquadra no gênero MMO (Multijogador Massivo Online), por ser jogado em rede e permitir interações em tempo real entre os participantes. Lançado em 2018 pela empresa londrina Kultura Ex Machina, o jogo envolve a construção de galerias e montagem de exposições de arte. Para isso, disponibiliza aos usuários peças arquitetônicas e um acervo de imagens de obras de arte digitalizadas em domínio público, além da possibilidade de envio de trabalhos de autoria própria.

OWW possui uma inteligência artificial chamada DAISY. Ela oferece auxílio para a escolha das imagens, conforme as manifestações de gosto mais recorrentes entre os jogadores ou por similaridades visuais. DAISY também opera no web site complementar ao jogo, denominado KULTURA. Nele, estão reunidas as imagens disponíveis, em uma interface similar à rede social Pinterest, que permite o colecionamento de itens em pastas ou painéis, abastecidos com as imagens marcadas pelos botões para curtidas (*likes*). As imagens selecionadas como favoritas na KULTURA são mostradas dentro do jogo, embora não possam ser diretamente pesquisadas por títulos ou autoria nesse ambiente.

OWW diverge de um título MMO tradicional. O jogo não possui missões e inimigos para derrotar. Seus avatares não visam a uma construção expressiva da subjetividade dos jogadores. São manequins articulados, semelhantes aos que são usados em estudos de desenho. Embora o videogame permita a construção de museus e galerias virtuais, o usuário encontra nele o estímulo para uma experimentação curatorial interativa e colaborativa. Esse fator nos permite associá-lo ao conceito de plataforma de arte, uma tipologia institucional usada para processos comunitários emergentes observados na arte contemporânea.

Conforme Olga Goriunova (2012), uma plataforma de arte seria um gênero flexível de rede organizacional auto-organizada, que se desenvolve coletivamente, geralmente

em torno de uma base de dados compartilhada. Pode emergir na interseção com outros sistemas, formando ecologias estéticas ou participando de plataformas mais amplas, inclusive voltadas aos serviços corporativos. Essas características podem ser verificadas no videogame OWW, sobretudo quando consideramos as dinâmicas de sua comunidade de jogadores. .

Museus virtuais

Os museus virtuais são geralmente entendidos como ambientes que complementam museus físicos. Porém, muitos deles são constituídos de obras que existem em diferentes locais, que na internet se apresentam em conjunto, possibilitando aos usuários exposições improváveis no local físico (BULHÕES, 2011). Um desses exemplos é o MUVA – Museo Virtual de Arte, o primeiro museu virtual de artes do Uruguay, criado em 1997 pela artista e historiadora da arte Alicia Haber com apoio do jornal El País.

Para Alicia (2018), um museu na web tem a vantagem de ser um sistema interativo que pode ser acessado por qualquer pessoa independente de sua localização e fuso horário. O MUVA, segundo Alicia (2018), foi criado com a intenção de replicar ao máximo a experiência de se estar em um museu físico, de forma que os arquitetos do projeto trabalharam como se fossem construí-lo “de verdade”.

Alicia (2018, p.29, tradução nossa) descreve os comandos do MUVA como intuitivos e similares aos movimentos do ser humano: “[...] avançar de uma sala para a outra, circular por uma sala de exposições, subir e descer escadas, subir e descer nos elevadores, aproximar-se do balcão de informações e enviar mensagens”. Ao clicar em uma obra de arte, exibiam-se seus metadados, como nome do artista, dimensões da obra, meio utilizado, ano de produção e, por vezes, vídeos com depoimentos dos autores das obras. O visitante também podia escolher suas próprias rotas pelo espaço e enviar perguntas por e-mail.

A experiência pioneira do MUVA pode ser comparada à diversos projetos de museus virtuais da atualidade, incluindo as visitas disponibilizadas no portal Google Arts & Culture. A diferença é que nestas visitas os espaços expositivos não são criados digitalmente. As obras se apresentam em pontos identificados no mapeamento dos museus físicos, junto ao recurso de movimento a partir de cliques de direcionamento, aproximação ou afastamento, adotados do serviço Google Street View.

O MUVA, por sua vez, tinha como premissa a simulação de um museu físico, embora inexistente. Trata-se de uma característica controversa, já que os ambientes online permitem que se extrapolem as limitações do mundo material. Dessa forma, procura-se discutir o Occupy White Walls e a plataforma KULTURA como exemplos de ambientes artísticos criados especificamente para a web, sem localização geográfica (BULHÕES, 2011).

Considerando a experimentação possível no ambiente virtual, podemos retomar ideias de André Malraux (BRATTO, 2010). Para ele, o museu seria a estrutura responsável por estabelecer as relações sociais com o objeto de arte, pois a função original de uma produção cultural muda quando admirada em tal espaço. Em sentido análogo, quais seriam as relações impostas pelo ambiente digital? Como desdobramento da proposta de museu imaginário de Malraux (BRATTO, 2010), articulado pela compilação de fotografias de obras de diferentes épocas, técnicas e procedências, o museu virtual não substitui o físico, mas atribui outras especificidades relativas ao seu modo de exposição de imagens.

A virtualidade, como explica Andrea Bandelli (2010) gera novos conjuntos de regras inerentes à interação social, espaço e tempo. Além disso, não necessariamente precisa ser mediada por um computador. Alguns eventos que oferecem audioguias em aparelhos com fones de ouvido, por exemplo, retiram a possibilidade de interação dos visitantes no espaço do museu e sugerem uma nova experiência de visitação. Mas, como afirma Bandelli (2010), mesmo que museus sejam espaços

sociais, é raro que conversas entre pessoas que não se conhecem sejam iniciadas espontaneamente.

Em contraste, a internet quebra com os constrangimentos sociais em espaços físicos e permite maior compartilhamento de opiniões sobre o que está sendo observado, o que gera divergências e convergências em torno de obras de arte. Assim como os museus físicos possuem funções como preservação, pesquisa e exibição, o espaço virtual precisa promover as suas próprias operações e extrapolar os limites espaciais e temporais do museu físico para se tornar relevante (BANDELLI, 2010; POVROZNIK, 2020).


O game e a arte

O entendimento do jogo como obra de arte, como explica Ian Bogost (2011, p.11), diferencia-se da categoria *game art* (gamearte). Este termo sugere trabalhos que utilizam ferramentas de jogos, mas que são pensados para exposições em galerias e museus. Por sua vez, a expressão *artgame*, cunhada por Jason Rohrer, é utilizada para jogos criados para ser obras de arte dentro da própria comunidade e indústria de jogos. Portanto, seus criadores são desenvolvedores e, apenas em segundo lugar e em alguns casos, artistas (BOGOST, p.11).

Os espaços expositivos dentro do OWW são criações dos jogadores, que por vezes, consideram as próprias galerias e museus construídos como obras de arte, algo que o aproxima da noção de *artgame*. O primeiro ambiente apresentado no jogo é uma estrutura de casa pré-montada, que pode ser completamente destruída ou reaproveitada. Existem alguns tutoriais explicando o que cada botão faz, mas nada muito detalhado ou complexo, de forma que o aprendizado acontece de forma orgânica. O menu de inventários apresenta vários recursos, nele encontram-se as peças arquitetônicas, as imagens de obras de arte colecionadas e também as opções de personalização dos avatares.


Existem também os chamados *skyboxes*, recursos para planos de fundo que mudam a atmosfera em volta da construção. O ambiente pode se tornar um deserto, o fundo do mar, uma paisagem natural ou uma composição completamente abstrata. Com mais de 2 mil itens arquitetônicos disponíveis, a tendência ao maximalismo estético é uma das características de OWW, apontada em críticas em revistas especializadas. Com o maximalismo, surge o risco da falta de coerência e do “mau gosto” na composição de algumas galerias, devido à quantidade excessiva de informação visual.

Em contraste com a ampla oferta e adoção exagerada desses ativos gráficos, o imprevisto e o acaso também são usados como elementos criativos em OWW. Conforme propõem Julio Plaza e Monica Tavares (1998, p.3), isso significa a incorporação de ruídos informacionais, ou a assimilação de erros. Como exemplo, observamos uma parte da trajetória de Shan Snow Celebrindal, participante no jogo desde 2018. Shan Snow realiza construções influenciadas pela cultura pop. Além disso, é um dos pioneiros na identificação de defeitos do jogo, os *bugs*, que permitem modificar características preestabelecidas.

O jogador criou uma galeria chamada Artwars Galaxy para ensinar truques de construções a outros jogadores, exemplificando no próprio espaço o resultado do uso dos *bugs*, por conta disso, o acesso de Shan quase foi banido antes de suas descobertas serem aceitas. Entre seus trabalhos mais recentes está a galeria Shan Snow's Room Exquisite Edition  **FIGURA 1**. O espaço simula um quarto em que as peças arquitetônicas do jogo, como paredes e pisos, são reorganizados como móveis. Dentre elas aparece uma mesa de sinuca gigantesca, na comparação com a proporção do manequim articulado do avatar do jogador.

O processo criativo de Shan Snow quebra as regras do jogo e gera novas formas de se expressar, além de mobilizar o desvelamento das possibilidades estéticas. Contudo, as galerias de Shan Snow são extremamente difíceis de se visitar, pois utilizam muitos recursos e efeitos ao mesmo tempo. A quantidade de pinturas expostas também interfere no processamento e renderização gráfica. Como pontua Maria




 **FIGURA 1.** Captura de tela da galeria Shan Snow's Room Exquisite Edition com marcação da proporção do avatar. (Fonte: Acervo pessoal)

Amélia Bulhões (2011, p.24), ao utilizar a internet como meio e suporte para projetos criativos, torna-se necessário considerar como a recepção de cada usuário será afetada. Desse modo, a experimentação de arte no ambiente virtual, seja em websites ou em formato de jogo, traz problemas de acessibilidade.


O equipamento do usuário é um grande modificador da experiência estética em *Occupy White Walls*. Nas configurações, podemos escolher a qualidade dos gráficos. Quanto mais realistas, mais pesado é o seu processamento, de forma que em máquinas menos potentes torna-se inviável permanecer jogando. Como solução, a empresa desenvolvedora viabilizou o acesso através do serviço em nuvem GeForce Now, que transmite jogos via *streaming*. No Brasil, o plano gratuito do GeForce Now concede apenas 30 minutos de acesso. Depois disso, é preciso aguardar novamente em uma fila. Os jogadores de OWW costumam trocar de servidores para diminuir a espera, mas no Brasil o único servidor disponível é o LATAM SOUTH, que inclui toda a América Latina.

Kultura

Como apresenta Olga Goriunova (2012, p.2), uma plataforma de arte diferencia-se de outras redes pela sua flexibilidade e desenvolvimento colaborativo entre seus usuários. Tais plataformas (2012, p.9) geralmente giram em torno de bancos de dados estruturados de várias maneiras, em que os usuários podem fazer *upload*, baixar, navegar, votar, classificar e comentar. A autora também menciona a existência de filtros que podem restringir as buscas.

A função de criação de painéis (*boards*) da KULTURA pode ser entendida como um formato de curadoria pública que abre caminhos para se investigar como imagens de grande valor histórico são vistas fora de seu circuito tradicional. Por exemplo, o usuário Masterpiece criou um *board* com teor irônico chamado “Estilos de cabelo da Renascença”  FIGURA 2, em que pinturas renascentistas foram reunidas pelo corte de cabelo das figuras representadas.




 FIGURA 2. *Hairstyles of the Renaissance*. (Fonte: <https://kultura.art/boards/390/hairstyles-of-the-renaissance>) Acesso em: 06 ago. 2022.

Assim, percebe-se a ausência da hierarquia e classificação de tendências pautadas pela historiografia, uma característica marcante dos ambientes culturais virtuais, que se torna diferencial em relação aos circuitos tradicionais das artes (BULHÕES, 2011). As seleções de imagens são organizadas pelos jogadores que criam suas próprias coleções, de modo independente de seus objetivos. Dessa forma, o arranjo dos conteúdos é realizado parcialmente por seus usuários.

O envolvimento e participação do público no projeto da *Kultura Ex Machina* apaga a figura passiva do espectador. Maria Amélia Bulhões (2011, p.32-33) explica que iniciativas nesse formato não possuem resultados previsíveis e controlados, pois o desenvolvimento depende das decisões dos participantes com base nas inúmeras possibilidades propostas. Além disso, na ausência de aval institucional, qualquer um pode classificar sua produção como artística (BULHÕES, 2011).

A falta de categorias preestabelecidas para a busca de imagens de obras de arte pode ser vista como uma intenção de nivelamento entre os artistas, para que a inteligência artificial trabalhe de forma menos enviesada. No entanto, como mostra a pesquisa de Bruno Moreschi *et al* (2022), os algoritmos computacionais aprendem a partir de uma visão de mundo carregada de dimensões simbólicas, políticas e de poder já preestabelecidas.

Como grande parte dos metadados são inseridos pelos próprios usuários, no upload de imagens de suas obras, por vezes nota-se também a omissão de informações que podem ser relevantes. Como parte desta pesquisa, realizou-se um levantamento de imagens de obras de brasileiros e das que retratam ou fazem referência ao Brasil na plataforma KULTURA – conforme a  TABELA 1 abaixo.

Artistas Brasileiros	Quantidade de imagens de obras
Antonio Parreiras	5
Fabiano Milani	21
Ismael Nery	3
Larissa Pereira	8
Tarsila do Amaral	4

Imagens de obras que retraram o Brasil	Quantidade de imagens de obras
Anna Atkins	1
Jean-Baptiste Debret	8
Jean Theodore Descourtilz	60
Martin Johnson Heade	2
Tarsila do Amaral	4


TABELA 1. Tabelas que quantificam a presença brasileira na plataforma KULTURA.

Esses dados podem ser incompletos, caso existam usuários que realizam upload de imagens na plataforma, sem informar em sua descrição nenhuma referência ao Brasil. Pois, tais resultados só foram encontrados por meio da busca por palavras-chaves como Brasil, *Brazilian*, *Brazil*, Brasileiros. Portanto, ainda de acordo com Bruno Moreschi *et al* (2022), quem categoriza precisa incluir conhecimento abrangente sobre as obras, não pode apenas indicar o que vê nas imagens antes de realizar classificações.

Além dos problemas remetidos aos usuários, também percebe-se a ocorrência de algumas confusões na plataforma KULTURA. As imagens de acervos de museus, como as pinturas da Galeria Nacional de Londres, são inseridas no website pela própria equipe da Kultura Ex Machina. Cada artista inserido na plataforma possui um perfil igual aos demais jogadores. Por exemplo, caso você siga o artista Jean-Baptiste Debret na plataforma KULTURA, o nome dele aparece na sua lista de contatos dentro do jogo OWW, como se fosse um usuário ativo. Mas, ao clicar em seu



FIGURA 3. Captura de tela de erro do jogo. (Fonte: Acervo pessoal)

nome para abrir o *chat* ou o perfil no jogo, aparece uma mensagem informando que tal usuário não existe  FIGURA 3.

Considerações

Nota-se que uma exibição de arte engloba vários agentes e fatores, além do trabalho criativo do artista e do curador (MORESCHI *et al*, 2011). No formato online surgem problemas de acessibilidade, bem como dificuldades de controle do que é feito pelos participantes em plataformas abertas. A criatividade impulsionada pelos meios eletrônicos apresenta caráter exploratório (PLAZA; TAVARES, 1998) e amplia as relações entre artista e visitante, que constantemente invertem seus papéis, sem passar por aprovação institucional.

O jogo Occupy White Walls e o site KULTURA movimentam o relacionamento entre a comunidade online e o sistema da arte ao introduzir acervos consagrados em um meio não especializado. Ao mesmo tempo, o projeto estimula os participantes a se reconhecerem como artistas e curadores. Conforme Maria Amélia Bulhões (2011, p.20-21), essa atuação é muitas vezes considerada uma ameaça por setores conservadores, pois rompe com controles de autoria e autoridade, evidenciando o ciberespaço como meio de subversão de hierarquias.

Porém, como o jogo OWW ainda se mantém em constante atualização, é difícil prever a que propósito servirão no futuro. A empresa desenvolvedora pretende fazer da base de dados KULTURA o maior acervo digital existente de arte – constituindo assim um futuro trunfo simbólico e econômico. Nesse processo, o algoritmo de DAISY se torna mais inteligente ao aprender com a singularidade poética e estética de cada jogador. Dessa forma, sua força de trabalho acaba contribuindo para promover não só a atuação da comunidade de participantes, como plataforma de arte. O próprio desenvolvimento das funcionalidades do jogo e seu eventual futuro econômico dependem da atuação de seu público.

Referências

- BANDELLI, A. Virtual Spaces and Museums. In: PARRY, R. *Museums in a Digital Space*. New Iorque: Routledge, 2010, p. 148-152.
- BATTRO, A M. From Malraux's Imaginary Museum to the Virtual Museum. In: PARRY, R. *Museums in a Digital Space*. New Iorque: Routledge, 2010, p. 136-147.
- BOGOST, I. *How to do things with videogames*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.
- BULHÕES, M A. *Web arte e poéticas do território*. Porto Alegre: Zouk, 2011.
- GORIUNOVA, O. *Art platforms and cultural production on the internet*. Hoboken: Routledge, 2012.
- MORESCHI, B; JURNO, A; BEIGUELMAN, G. *Continuum histórico e normatizações em acervos de arte e datasets*. MODOS, v. 6, n. 2, p. 202–267, 15 maio 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.20396/modos.v6i2.8667715>. Acesso em: 5 Out. 2022.
- PLAZA, J; TAVARES, M. *Os processos criativos com os meios eletrônicos*. São Paulo: Hucitec, 1998.
- POVROZNIK, N. Digital History of Virtual Museums: The Transition from Analog to Internet Environment. *CEUR-WS*, v. 2612, 2020. Disponível em: <http://ceur-ws.org/Vol-2612/paper9.pdf>. Acesso em: 22 set. 2022.

Cineclubismo e curadoria em plataformas digitais: a experiência do Festival Tela Curta Cachoeiro

Film clubs and curation on digital platforms: the experience of Festival Tela Curta Cachoeiro

Lucas Guimarães Blunck Schuina¹

O presente artigo descreve a experiência do I Festival Tela Curta Cachoeiro, evento on-line realizado pelo Cineclube Jece Valadão, de Cachoeiro de Itapemirim, em 2021. O texto dedica especial atenção às escolhas de curadoria do festival, direcionado a filmes produzidos a partir de dispositivos móveis e formas alternativas de captação de imagem e som digital. Com isso, buscamos uma reflexão sobre os impactos da pandemia nos festivais audiovisuais e o papel da curadoria nos resultados alcançados .

Palavras-chave: curadoria; mídias digitais; festivais audiovisuais; pandemia; cineclubismo

This article describes the experience of the I Festival Tela Curta Cachoeiro, an online event held by Cineclube Jece Valadão, from Cachoeiro de Itapemirim, in 2021. The text devotes special attention to the curatorial choices of the festival, directed to films produced from mobile devices and alternative ways of capturing digital image and sound. With this, we seek a reflection on the impacts of the pandemic on audiovisual festivals and the role of curatorship in the results achieved .

Keywords: meta-paper; conference; referencing.

¹ Programa de Pós-graduação em Comunicação e Territorialidades da Universidade Federal do Espírito Santo (Pós-Com/Ufes) / Bolsista CAPES

Introdução

A pandemia de Covid-19 proporcionou impactos ambivalentes para o setor de festivais e mostras de cinema e audiovisual no Brasil. As medidas de distanciamento social iniciadas no primeiro semestre de 2020 fizeram com que diversos eventos tivessem adiamentos, adaptações e cancelamentos. Por outro lado, a necessidade de realização de atividades à distância fez com que muitas organizações experimentassem com formatos on-line ou híbridos até então pouco acionados. Não à toa, de acordo com o documento “Panorama dos festivais/audiovisuais brasileiros”, o número de mostras e festivais audiovisuais realizados subiu de 241, em 2020, para 379, em 2021 – o maior número desde o início dos levantamentos anuais, em 2016 (CORREA, 2021, p. 10-11).

A entrada em vigor da Lei Aldir Blanc (BRASIL, 2020), destinada a distribuir R\$ 3 bilhões do governo federal para Estados e municípios socorrerem o setor cultural durante a pandemia, teve impacto bastante significativo no aumento desse número, uma vez que 33% dos eventos de 2021 (125) foram realizados com recursos dessa lei (CORRÊA, 2021, p. 62). Os dados, portanto, nos autorizam a dizer que o setor de festivais e mostras audiovisuais brasileiros não apenas sobreviveu durante a pandemia, mas também alcançou certo desenvolvimento – ainda que os custos humanos e materiais da crise sanitária sejam terríveis e que não haja garantias da continuidade de investimentos nos próximos anos.

Este artigo destina-se a descrever a experiência específica de um evento em particular realizado com recursos de um edital da Lei Aldir Blanc, entre 24 de maio e 6 de junho de 2021: o I Festival Tela Curta Cachoeiro. Organizado pelo Cineclube Jece Valadão, de Cachoeiro de Itapemirim, cidade localizada no Sul do estado do Espírito Santo, o festival foi direcionado a filmes de até 15 minutos, realizados com dispositivos móveis e formas alternativas de captação de imagem e som proporcionadas pelas mídias digitais, tais como produções feitas com celulares, *tablets*, *webcams*, capturas de telas

de computadores e materiais de arquivo. Ao longo das duas semanas de realização, o site oficial² do evento teve pouco mais de 8 mil visualizações.

O autor deste texto é integrante do Cineclube Jece Valadão desde 2016 e atuou como curador e produtor do festival. Escrito a partir dessa perspectiva pessoal, o foco do texto será dado aos processos internos de curadoria do I Festival Tela Curta Cachoeiro, desde a concepção do recorte do evento até a efetiva seleção dos filmes exibidos. A ideia de curadoria é bastante presente no campo artístico, remetendo ao trabalho do profissional responsável por organizar mostras e exposições em museus e galerias. No entanto, a função do curador é, muitas vezes, percebida como a de tutelar o gosto artístico. Contrariamente a esta postura, assumimos o significado crítico de Oguibe (2004, p. 8-12), para quem o curador, quando realiza seu trabalho a partir de perspectivas menos afeitas a ditames institucionais, mercadológicos e/ou etnicamente duvidosos, cumpre uma função de facilitador, possibilitador dos processos artísticos, somando-se aos artistas em um nível de colaboração.

Cineclube Jece Valadão: das sessões presenciais ao festival on-line

O Cineclube Jece Valadão foi fundado em 22 de maio de 2006, em Cachoeiro de Itapemirim, por iniciativa de integrantes da então Secretaria de Cultura local. O nome da organização é uma homenagem ao ator, diretor e produtor de cinema Jece Valadão (1930-2006), que passou o seu período de criação pessoal em Cachoeiro. Apesar do apoio direto da administração pública municipal, o Cineclube Jece Valadão foi criado como uma organização independente, sem fins lucrativos, com Cadastro Nacional de Pessoa Jurídica (CNPJ), diretoria e estatutos próprios. Em 2013, conseguiu estabelecer sua sede Centro Cultural Nelson Sylvan, local fora de uso desde uma enchente ocorrida em janeiro de 2020.³

.....
² www.telacurtacachoeiro.com. Atualmente, encontra-se fora do ar.

³ A principal fonte sobre a história do Cineclube Jece Valadão em que nos baseamos é Beto Souza, que deu uma entrevista para o cineclube. Seu depoimento pode ser visto em: https://youtu.be/ypCx_VlpUHg. Acesso em: 10 out. 2022.

Seguindo uma tradição do cineclubismo desde o início do século XX, o Cineclube Jece Valadão passou a realizar sessões semanais de filmes seguidas de debates, em geral com cópias emprestadas de videolocadoras. Ao longo de sua trajetória, o grupo também atuou na realização de mostras especiais, saraus, produção de documentários de curta-metragem sobre aspectos históricos de Cachoeiro e a publicação de uma revista própria. Em março de 2020, o cineclube retomava da regularidade de suas ações, após um período de inconstância, com o projeto “Cinema e Proteção Mútua”, destinado à exibição de filmes focados na temática do trabalho – e que foi contemplado no edital de 2019 para apoio ao cineclubismo, lançado pela Secretaria de Estado da Cultura do Espírito Santo (Secult-ES) . A pandemia, porém, obrigou o cineclube a adaptar o projeto para o formato virtual. Foi nesse contexto de experimentação com o formato on-line que surgiu a oportunidade de realizar o I Festival Tela Curta Cachoeiro.

Em novembro de 2020, a Secult-ES lançou os editais da Lei Aldir Blanc no estado. A legislação federal, depois aprovada como política federal permanente de apoio à cultura (BRASIL, 2022), destinava recursos para o socorro emergencial ao setor cultural em três modalidades: artistas individuais (Inciso I); espaços culturais (Inciso II); editais (Inciso III).

Tendo em vista as experiências acumuladas com ações pela Internet, os quatro integrantes que estavam à frente das ações do cineclube em 2021 decidiram elaborar uma proposta para a realização de um festival on-line, para concorrer no edital de seleção de projetos e concessão de prêmio Artes Integradas (VITÓRIA, 2020).

Durante as reuniões para elaboração do projeto (todas realizadas por meio de plataformas de videoconferências, como Google Meet), concebeu-se a ideia de um festival voltado a filmes produzidos com dispositivos móveis e outros dispositivos alternativos de captação de imagem e som a partir das mídias eletrônicas e digitais, tais como celulares, tablets, webcams, capturas de tela de computador e materiais de arquivo. A escolha do recorte levou em conta o contexto de distanciamento

social, que limitava a realização de produções presenciais em equipe. Além disso, mesmo antes da pandemia, produções audiovisuais com equipes profissionais eram episódicas no Sul do Espírito Santo, região que se tinha como alvo principal das ações. O direcionamento a uma região específica contemplava uma vontade do grupo organizador, mas o próprio edital estabelecia cotas para propostas de cada uma das quatro macrorregiões do Espírito Santo: Norte, Sul, Central e Metropolitana. Dessa forma, abrir espaço para as artes do vídeo digital, em seus diferentes formatos e linguagens, parecia-nos uma estratégia mais adequada para alcançar tanto realizadores de nossa região de abrangência, quanto de outros lugares do Brasil.

Nesse ponto, cabe incluir na análise a categorização de festivais audiovisuais postulada por Tetê Mattos (2013, p. 123-131). Na primeira categoria estão os Festivais de Estética, que privilegiam a experiência artística das obras, em detrimento de sua função social. Nos Festivais de Política, a relação se inverte, e os filmes são valorizados, sobretudo, pelas questões sociais que apresentam relacionadas a determinada militância. Na categoria dos Festivais de Mercado estão os eventos que dedicam maior empenho nos processos relativos à comercialização de obras no mercado exibidor e à satisfação de uma faixa mais ampla do público. E na categoria dos Festivais de Região estão os eventos que privilegiam a produção local e apresentam uma programação mais diversificada. Mattos, porém, aponta que não se tratam de categorias totalizantes, estanques, e um mesmo tipo de festival pode se encaixar em duas ou mais categorias.

Por esses critérios, o I Festival Tela Curta Cachoeiro se encaixa como um Festival de Região, haja vista o seu apelo territorial. Porém, o seu direcionamento a um determinado tipo de produção (vídeos digitais) ocasionou uma dupla segmentação, colocando-o, também, na categoria de um Festival Estético. Além disso, as preocupações sociopolíticas se materializaram na criação de um programa específico do festival para filmes com essa vocação (o que, de resto, não se põe em conflito com aspectos estéticos).

Seleção e organização das mostras

Aprovado no processo de seleção e enviados os recursos financeiros pela Secult-ES, o cineclube publicou na internet o formulário de inscrição dos filmes para o festival, que contou com 393 filmes inscritos de 125 cidades, localizadas em 24 estados brasileiros e Distrito Federal. Entre os inscritos estavam desde produções que haviam sido selecionadas para grandes festivais até vídeos de iniciantes. Essa diversidade se materializou na relação final de selecionados, como podemos ver nos exemplos contrapostos de *Ser Feliz no Vão* (2020), ensaio audiovisual que compôs a programação de eventos prestigiado como *É Tudo Verdade*, e *Laundry Times* (2021), paródia de uma música da Lana Del Rey feita por um artista não-profissional cachoeirense. A diversidade de estilos e formatos também era patente, havendo a presença tanto de videodanças como *Ensô* (2020), quanto documentários feitos no calor do momento, como foi o caso de *Cortiços Contra o Corona* (2020).

O grande número de inscrições e o curto espaço de tempo para avaliá-los (três semanas), obrigou os quatro curadores – sendo dois deles com experiência na área audiovisual e a outra metade mais afinada com a área da cultura em geral – a dividirem entre si os filmes para uma pré-seleção, feita a partir de tabelas em que eram discriminados o grau de adequação à proposta do festival e às mostras, o local de origem e a qualidade estética. Os vídeos pré-selecionados foram assistidos por todos, que chegaram ao número final de 37 filmes distribuídos por três mostras competitivas – a ideia inicial era de selecionar 20 vídeos. Foram oito filmes da região Sul do Espírito Santo selecionados, produzidos nas cidades de Cachoeiro de Itapemirim, Jerônimo Monteiro, Divino de São Lourenço e Vargem Alta.

Já na etapa de inscrição, foi pedido que os realizadores indicassem a mostra à qual o vídeo inscrito mais se encaixava: “Encontros Traçados na Luz”, direcionada a obras mais voltadas para experimentações de linguagem; “Filmes Urgentes”, que privilegiava temáticas sociopolíticas; e “Meu Lugar”, aberta a filmes de temática e estilo livres. As indicações, entretanto, serviram apenas como pistas para a curadoria, que organizou as mostras seguindo sua própria avaliação a respeito do

diálogo entre as obras, da diversidade de realizadores em cada mostra e da vontade de colocar pelo menos um vídeo oriundo de uma cidade do Sul do Espírito Santo nas três mostras. Nesse sentido, uma obra como *Pele Manchada* (2020), da mostra “Meu Lugar”, que utiliza capturas de tela de um usuário explorando o Google Earth, também poderia ser inserida na programação de “Encontros Traçados na Luz”. Já o documentário *Antes de Chegar na sua Mesa Passa Pelas Nossas Mãos* (2019), que trata da rotina da colheita de café em uma cidade do interior de Minas Gerais, é focado em questões sociais, mas avaliou-se que dialogava mais com a programação da mostra “Meu Lugar”.

Programação

Os filmes foram todos hospedados no canal de YouTube do Cineclube Jece Valadão e agregados no site oficial do evento. Além das três mostras competitivas, a programação incluiu: uma mostra especial com seis vídeos da TV COCRIATIVA, produtora parceira do festival; lançamento de um vídeo em homenagem a um dos fundadores do Cineclube Jece Valadão, Beto Souza; disponibilização de um vídeo realizado por alunos da Escola Estadual de Ensino Fundamental Professora Inah Werneck, de Cachoeiro, fruto de uma oficina de produção audiovisual com dispositivos móveis; e a oficina “Brincadeiras audiovisuais como pedagogia”, direcionada a pais e educadores. Também foram transmitidas oito mesas de debate com realizadores dos filmes. No último dia do festival, foram anunciados os três primeiros colocados de cada uma das três mostras competitivas, escolhidos pelo júri técnico, bem como os três ganhadores da votação do júri popular. Todos os 12 ganhadores receberam prêmios em dinheiro, com valores de 300 a 150 reais.

A realização do júri popular proporcionou grande mobilização por parte das equipes dos filmes. Um dos realizadores, inclusive, deu uma entrevista para uma equipe de televisão de sua cidade de origem. Outro ponto observado foi a interação de familiares dos artistas durante as mesas de debates transmitidos pelo YouTube, com muitas manifestações escritas no espaço do *chat*. Uma situação específica também merece ser apontada. Na mesa de debate do dia 27 de maio – com bastante público

devido à presença de um professor representando um filme de estudantes da cidade de Vargem Alta, *Parteira de Sonhos* (2020) –, o representante do filme *Encruza* (2021) iniciou sua participação dizendo a frase “Fora Bolsonaro”. Uma das participantes, então, manifestou seu descontentamento no *chat* e disse que iria parar de assistir devido ao que considerou como manifestações ideológicas impróprias para a ocasião⁴. Se, de um lado, esse episódio revela um aspecto de intolerância política no público, por outro, aponta para a possibilidade de desconstrução de “bolhas sociais”, a partir de um choque inevitável entre pessoas oriundas de regiões diferentes e com perspectivas pessoais igualmente distintas.

Outro ponto a ser destacado foi a repercussão da entrevista gravada com Beto Souza, membro-fundador do Cineclube Jece Valadão. Distante dos ambientes virtuais, Beto chegou a ser abordado por pessoas nas ruas da cidade, que o saudaram pelo reconhecimento merecido. Esses exemplos apontam para uma sinergia de processos potencializados pela curadoria, que, mais do que se colocar como avalista do gosto, cumpriu seu papel no I Festival Tela Curta Cachoeiro com a criação de uma identidade inclusiva, agregadora.

Conclusão

Neste artigo, apontamos para os impactos paradoxais da pandemia de Covid-19 nos festivais e mostras audiovisuais brasileiros, uma vez que provocaram adiamentos, cancelamentos e adaptações forçadas nos eventos, mas que também proporcionaram novas experiências pela internet e até mesmo uma multiplicação dos eventos. O I Festival Tela Curta Cachoeiro, realizado em 2021 pelo Cineclube Jece Valadão, é um caso que serve de exemplo dessa situação, tendo sido o primeiro festival competitivo organizado pelo cineclube desde a sua fundação. O papel da curadoria na formulação de uma identidade própria para o festival, que destinou seu foco a vídeos digitais, foi apontado como fator de destaque para os resultados alcançados com o evento, que colocou em aproximação realizadores prestigiados e fazedores de cultura iniciantes,

.....
⁴ Debate pode ser conferido em: <https://youtu.be/COMnClMpfeg>. Acesso em: 10 out. 2022.

espectadores do interior do Espírito Santo e de cidades do Nordeste e Norte do país, produções experimentais e documentários feitos por estudantes.

O desenvolvimento dos festivais no futuro próximo dependerá da situação das políticas públicas nos próximos anos. O próprio Festival Tela Curta Cachoeiro não tem uma segunda edição prevista, havendo a possibilidade de que se torne uma dentre as várias ações de sobrevivência ao contexto pandêmico. De todo modo, experiências como essa apontam para novas possibilidades a serem exploradas no pós-pandemia.

Referências

ANTES de Chegar na Sua Mesa Passa Pelas Nossas Mãos. Direção: Erick Maximiano Oliveira.

Lajinha (MG), 2019. 1 mídia digital (14 min.), son., color.

BRASIL. Lei Nº 14.017, de 29 de junho de 2020. Dispõe sobre ações emergenciais destinadas ao setor cultural a serem adotadas durante o estado de calamidade pública reconhecido pelo Decreto Legislativo Nº 6, de 20 de março de 2020. Brasília: Subchefia para Assuntos Jurídicos da Casa Civil da Presidência da República, [2020]. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2019-2022/2020/lei/L14017.htm. Acesso em: 10 out. 2022.

BRASIL. Lei Nº 14.399, de 8 de julho de 2022. Institui a Política Nacional Aldir Blanc de Fomento à Cultura. Brasília: Subchefia para Assuntos Jurídicos da Casa Civil da Presidência da República, [2022]. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2019-2022/2022/lei/L14399.htm. Acesso em: 10 out. 2022.

CORRÊA, Paulo Vitor Luz. Panorama dos Festivais/Mostras Audiovisuais Brasileiros e Sessão Lei Aldir Blanc – edição 2021. São Paulo, 2022. Disponível em: https://issuu.com/pauloluzcorrea/docs/_v1-panorama_dos_festivais-mostras_audiovisuais_b. Acesso em: 10 out. 2022.

CORTIÇOS Contra o Corona. Direção: Eduardo Ferreira. Santos (SP), 2021. 1 mídia digital (11 min.), son., color.

ENCRUZA. Direção: Solar Gomez; Rafael Costa. Salgueiro (PE), 2021. 1 mídia digital (13 min.), son., color.

ENSÕ. Direção: Abismomento. Macapá (AP), 2021. 1 mídia digital (3 min.), son., color.

- HOMENAGEM a Beto Souza. Produção: Cineclube Jece Valadão. Cachoeiro de Itapemirim (ES), 2021. 1 vídeo do YouTube (21 min.), son., color. Disponível em: https://youtu.be/ypCx_VlpUHg. Acesso em: 10 out. 2022.
- LAUNDRY Times. Direção: Marcus Kaschner Seraphim. Cachoeiro de Itapemirim (ES), 2021. 1 mídia digital (3 min.), son., color.
- MATTOS, Tetê. Festivais pra quê? Um estudo crítico sobre festivais audiovisuais brasileiros. In: BAMBÁ, Mahomed (org.). A recepção cinematográfica: teoria e estudos de caso. Salvador: Edufba, 2013, p. 115-131. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/16807>. Acesso em: 10 out. 2022.
- MOSTRA Meu Lugar – Debate 1. Debatedores: Erick Maximiano; Fabio Scaramussa; Gleydson Mota; Marcos Corrêa; Solar Gomez. Mediação: Tamiris Carvalho Marchiori. Produção: Cineclube Jece Valadão. Cachoeiro de Itapemirim (ES), 27 de maio de 2021. Disponível em: <https://youtu.be/COMnC1Mpfeg>. Acesso em: 10 out. 2022.
- OGUIBE, Olu. O fardo da curadoria. *Revista Concinnitas*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 6, p. 7-17, jul. 2004. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/44475>. Acesso em: 10 out. 2022.
- PARTEIRA de Sonhos. Direção: Maria Eduarda Leal Rossetto; Rafael Bimbatto Azevedo. Vargem Alta (ES), 2021. 1 mídia digital (5 min.), son., color.
- PELE Manchada. Direção: Victor Mota. Salvador (BA), 2020. 1 mídia digital (6 min.), son., color.
- SER Feliz no Vão. Direção: Lucas H. Rossi dos Santos. Rio de Janeiro, 2020. 1 mídia digital (12 min.), son. color.
- VITÓRIA (ES). Edital de Seleção de Projetos Lei Aldir Blanc 2020. [Seleção de Projetos e Concessão de Prêmio Artes Integradas]. Vitória: Secretaria de Estado da Cultura do Espírito Santo, 6 de novembro de 2020. Disponível em: <https://secult.es.gov.br/edital-emergencial-n-003-2020-renda-emergencial-mensal>. Acesso em: 10 out. 2020.

O potencial estético e educativo das exposições imersivas/interativas

The aesthetic and educational potential of immersive/interactive exhibitions

Maith Malimpensa¹

Eliane Patrícia Grandini Serrano²

As exposições imersivas/interativas consideradas uma das vertentes da arte contemporânea digital, vêm crescendo em todo mundo. Diante desta premissa a presente pesquisa se debruça sobre a potencialidade deste modelo expositivo, a fim de encontrar possibilidades para seu uso dentro da arte educação. Para este estudo, ressalta-se a importância da experiência estética difundida por John Dewey e a abordagem triangular de Ana Mae Barbosa Concretizamos tais conceitos, propondo experimentação estética/tecnológica por meio de uma exposição imersiva/interativa coletiva, com estudantes do ensino fundamental de uma Escola Estadual, a qual promoveu participações significativas e multissensoriais. É neste contexto que encontramos possibilidades para aproximar os alunos do mundo da arte e ensiná-los de modo poético que a mesma não se encontra distante de nós e sim em nosso cotidiano, em nossa vivência.

Palavras-chave: arte/educação; espaço museológico; experiência estética; exposição imersiva/interativa.

Immersive/interactive exhibitions, considered one of the aspects of contemporary digital art, have been growing all over the world, given this premise, the present research aimed to study the potential of this exhibition model in order to find possibilities for its use within art education. We emphasize the importance of the aesthetic experience so widespread in the figure of John Dewey and the triangular approach of Ana Mae Barbosa based on three fundamental pillars.. In order to obtain results, research on technological experimentation and an immersive/interactive collective exhibition were carried out, raising the student's awareness through feeling the art is the key to this process.

Keywords: art/education; aesthetic experience; immersive/interactive exhibition; museum space; mediation;

-
- 1 UNESP/Bauru / Departamento de Artes e Representação Gráfica da FAAC Bauru
 - 2 UNESP/Bauru / Departamento de Artes e Representação Gráfica da FAAC Bauru

Introdução

Durante o último século, temos vivenciado constantes mudanças e atualizações: a globalização, o capitalismo e o desenvolvimento tecnológico são a chave dessas alterações. Surgem novos desafios para a arte em todas as esferas como a sua desvalorização, principalmente no campo educacional. Dentro do que conhecemos como Arte Contemporânea a aproximação entre o espaço e o corpo do espectador é um elemento essencial e muito discutido.

Projetos, exposições e obras que utilizam recursos interativos e imersivos digitais ou não têm ganhado destaque tanto nacionalmente quanto internacionalmente e provocam experiências multissensoriais nos mais diversos tipos de público, é neste contexto que encontramos possibilidades para aproximar os alunos do mundo da arte. Por meio das potentes considerações de Ana Mae Barbosa (1936) arte educadora e discípula de Paulo Freire (1921/1997) embasamos o percurso de uma exposição imersiva/interativa para alunos de uma escola estadual.

As balizas do processo de elaboração da exposição estão na abordagem triangular (BARBOSA, 1991) e também sobre as reflexões conceituais de experiência estética, bem discutido por John Dewey (2010). Tendo em vista a participação de estudantes do ensino fundamental na exposição a ser produzida, o conceito de mediação também foi estudado por meio de Mirian Celeste Martins (2017) bem como os espaços museológicos com os apontamentos de Mário Chagas (2006). O principal objetivo deste trabalho foi o de verificar, estudar e apontar a potencialidade da exposição imersiva interativa para a Arte Educação, que pode promover a reflexão sobre possibilidades para o ensino de artes; e ainda refletir sobre as possibilidades de espaços expositivos que extrapolam os espaços museológicos.

A pergunta propulsora se deu no pensar em qual seria a potencialidade estética e educativa de uma exposição imersiva interativa? Hipoteticamente percebemos que a experiência muito citada por Dewey (2010) é capaz de gerar uma conexão com o mundo e com a arte, além de contribuir para a arte educação trazendo reflexões,

vivências, potencial criativo e sensibilidade, neste sentido, as exposições interativas são uma ferramenta bastante potente de ressignificação da Arte e de seus espaços. O artigo 26 da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional de 1996, especifica que “a arte é um Patrimônio Cultural da Humanidade e todo ser humano tem direito ao acesso a esse saber” (LDB, 1996). No mesmo documento encontramos também a obrigatoriedade do Ensino da Arte em todos os níveis da Educação Básica.

Mesmo diante desse cenário, sabemos que a arte educação ainda enfrenta desafios e precisa de mudanças, o educador constantemente lida com a desvalorização da área, a falta do interesse e o aprendizado do aluno e muitas vezes precisa encontrar brechas nos modelos e cronogramas pré-estabelecidos que não oferecem possibilidades de mudança. Por outro lado, temos a figura dos espaços museológicos, em crise, há anos, por vários motivos, um deles é a pequena participação do público, assim investem constantemente em maneiras de acolher e aproximar o espectador para seus espaços. As exposições tecnológicas, imersivas, interativas tornam-se parte da solução, internacionalmente este modelo de expografia tem feito sucesso e atraído os mais diversos públicos. No Brasil a modernização ainda caminha a passos lentos, mas já sabemos que o espaço escolar contribui para o interesse dos alunos em frequentar este tipo de ambiente. A relevância desta pesquisa pautou-se na reflexão das potencialidades da expografia imersiva/interativa tão pouco estudadas dentro da sala de aula, faz-se necessário encontrar saídas para os desafios impostos ao Ensino da Arte por meio das ferramentas atuais.

Este trabalho voltado para a arte educação propõe o recolhimento de informações e reflexões sobre o tema a experiência a fim de buscar novos caminhos para o ensino da arte, e portanto participa do Grupo de Debate número 6 - Aproximação virtual: Arte e Tecnologia da Informação e Comunicação: estratégias, desafios e mediação artístico-cultural, de acordo com o crítico argentino Romero Brest conforme citado por Frederico Moraes (1995, p.37) “a arte é uma situação e esta situação quando se dá é tão intensa quanto frágil e instável, para comparar é como a felicidade e pode modificar inteiramente a sua vida”.

Desta maneira tentamos proporcionar uma conexão, uma sensibilidade no estudante, a fim de contribuir com novas possibilidades educativas por meio da produção de uma exposição imersiva/interativa realizada em um local fora do espaço formal museológico no caso a UNESP/BAURU com obras criadas pela pesquisadora.

Rede conceitual

Tratando-se de uma proposta de experiência estética, se fez necessária uma curadoria bem organizada, a fim de levar para os alunos reais possibilidades de experimentação. Por isso, nos apoiamos em um grupo de conceitos importantes para a arte educação, os quais nos garantiram a execução da exposição imersiva e interativa, que contou com um caráter extensionista, pois garantiu que alunos da escola pública, visitassem o espaço da Universidade, provocando outras experiências, além daquelas propostas.

Nossas fundamentações se apoiam na abordagem triangular de Ana Mae Barbosa (1991), na mediação de Miriam Celeste Martins (2014), experiência estética John Dewey (2010) e ainda espaço museológico com Luciana Pasqualucci (2016).

Arte Educação e a Abordagem Triangular

A primeira linha teórica que estudamos foi a abordagem triangular. O termo surgiu na década de 80, através da arte educadora Ana Mae Barbosa e, a mesma apesar de ser base para o trabalho do professor de Arte, não é considerada um manual de instruções, mas sim uma proposta capaz de ser adaptada e modificada em qualquer momento e em qualquer situação, a ideia principal consiste em seguir três pilares principais: a contextualização, a apreciação e o fazer artístico (prática), segundo a própria criadora do termo “não se ensina arte, contamina-se por ela” (Barbosa, 2019). Apesar de matéria obrigatória dentro do ensino básico desde 1971 pela 5692/71, a Arte ainda hoje precisa se reafirmar como necessária e de fundamental importância para o desenvolvimento do aluno não só dentro da escola como também na vida social, o espaço escolar em si passa por variados desafios estruturais que acabam por

tornar todas as matérias apenas meios de obter notas e “passar de ano”, Elliot Eisner arte educador da Universidade de Stanford ressalta:

A arte, isto é, as imagens e eventos cujas propriedades fazem brotar formas estéticas de sentimentos são um dos importantes meios pelos quais as potencialidades da mente humana são trazidas à tona. Nossas capacidades intelectuais tornam-se habilidades intelectuais à medida que damos a estas capacidades oportunidade de funcionar: o tipo de raciocínio necessário para vermos o que é sutil e complexo, para aprender como perceber as formas de maneira que suas estruturas expressivas toquem nossa imaginação e emoção; para tolerar as ambiguidades enigmáticas da arte. (EISNER, apud BARBOSA, 2008; p.91).

As aulas expositivas quando há um monólogo docente já estão ultrapassadas, sabemos que esta metodologia não atinge a maioria dos estudantes na questão da aprendizagem, ainda mais em uma disciplina tão subjetiva como a Arte, Ana Mae Barbosa revolucionou nesse sentido e seguir sua abordagem se mostra eficaz, o viver a arte é a de fundamental importância, aprender fazendo é a nova maneira de ensinar arte, já que desta forma a aprendizagem se torna significativa A Arte educadora defende que é necessário saber ler o mundo para que ocorra um desenvolvimento pleno do indivíduo. Para entender melhor os conceitos:

O eixo contextualização abrange os aspectos contextuais que envolvem a produção artística como manifestação simbólica histórica e cultural. nesse eixo, observa-se o que se transforma e como se revelam as representações que os grupos fazem de si e dos outros. Ele abrange, também, a análise das relações de poder que criam certas representações, diferenciando e classificando hierarquicamente pessoas, gêneros, minorias (PEREIRA, 2013, p. 22)

Agora, ao falarmos de Apreciar, sugere-se uma interação do indivíduo com o objeto/ obra, elementos subjetivos e simbólicos estão presentes nesse eixo, através da

relação de olhar, notar, perceber. Por último Pereira (2013) esclarece o fazer artístico finalizando o entendimento dos conceitos da abordagem triangular:

No eixo de produção, estão envolvidos aspectos da criação artística. Nele, o sujeito torna-se autor e precisa mobilizar conhecimentos sobre as linguagens para transformá-las em invenções artísticas. Aqui estão envolvidos elementos de natureza formal e simbólica. O sujeito mobiliza conhecimentos tanto conceituais quanto procedimentais, inventando tecnologias, adaptando materiais, articulando ideias (PEREIRA, 2013, p. 22)

Mediação

Todo professor é o mediador do conhecimento. A discussão do termo mediação iniciou-se há pouco mais de 20 anos, segundo Mirian Celeste Martins (2017) o mediador é um educador sensível capaz de potencializar as percepções sensitivas, aproximar obra e artista e facilitar a experiência estética. A ação mediadora acontece através de uma contaminação do sujeito com a Arte, o encontro pode acontecer em diversas esferas, não só dentro do espaço museológico, mas também dentro da vida social com diálogos entre pais, avós, professores e amigos, a ideia é que quem participa de uma ação possa criar e que essa criação continue a alimentar as discussões e amplie os pontos de vista e as conexões, assim:

O conceito de mediação cultural tem sido aprofundado nos “entres”, pelo meio, das conexões entre pensamentos, sensações, percepções entre arte, artistas, críticos, curadores, historiadores, educadores, sociólogos da arte, iconólogos, filósofos, crianças, jovens, adultos, rizomaticamente tecido na conjunção “e... e... e...”. Mediar é estar entre muitos. (MARTINS, 2017, p.8).

Estar no meio, andar por entre e tornar realidade o que pra muitos não consegue ser enxergado, na exposição proposta a mediação foi fundamental, tendo em vista que grande parte dos alunos nunca tinham ido a uma exposição do tipo, com isso foi possível a integração total dos estudantes com o que foi proposto.

Experiência Estética

O termo experiência foi bastante refletido por John Dewey, arte educador norte americano. Ele foi um democrata da arte que percebia o currículo escolar como um conjunto de experiências. Isso se alia muito às áreas artísticas cuja potencialidade garante o viver para aprender, sentir para entender, experienciar para marcar. Ao estudar este teórico nos perguntamos então: por que tantos alunos odeiam Arte? Porque não a enxergam em suas vidas, em seu cotidiano? A resposta pode ser dada por meio de muitos caminhos, um deles é a falta de cuidado, ou até mesmo a desvalorização da arte na escola. John Dewey tem uma premissa que acompanha suas reflexões: *Vida é Arte!*

Os fatores que glorificavam as belas-artes, elevando-as em um pedestal distante, não surgiram no âmbito da arte, e sua influência não se restringe às artes. Para muitas pessoas, uma aura mesclada de reverência e irreabilidade envolve o “espiritual” e o “ideal”, enquanto, em contraste, “matéria” tornou-se um termo depreciativo, algo a ser explicado ou pelo qual se desculpar. As forças atuantes nisso são as que afastaram a religião, assim como as belas-artes, do alcance do que é comum, ou da vida comunitária. Historicamente, essas forças produziram tantos deslocamentos e divisões da vida e do pensamento modernos que a arte não pôde escapar a sua influência. Não precisamos viajar até os confins da Terra nem recuar milênios no tempo para encontrar povos para os quais tudo que intensifica o sentimento imediato de vida é objeto de grande admiração. A escarificação do corpo, as plumas oscilantes, os mantos vistosos e os adornos reluzentes de ouro e prata, esmeralda e jade, formaram o conteúdo de artes estéticas, e, ao que podemos presumir, sem a vulgaridade do exibicionismo classista que acompanha seus análogos atuais. Utensílios domésticos, móveis de tendas e de casas, tapetes, capachos, jarros, potes, arcos ou lanças eram feitos com um primor tão encantado que hoje os caçamos e lhe damos lugares de honra em nossos museus de arte. No entanto, em sua época e lugar, essas coisas eram melhorias dos processos da vida cotidiana. Em vez de serem elevadas a um nicho distinto, elas faziam parte da exibição da perícia, da manifestação da pertença a grupos e clãs, do culto aos deuses, dos banquetes e do jejum,

das lutas, da caça e de todas as crises rítmicas que pontuam o fluxo da vida. (DEWEY, 2010, p.64/65).

Colocando a Arte na Vida, Dewey discute a relação entre indivíduo e sociedade e a importância da liberdade para a criação e formação do ser humano, garante que é a experiência que causa a mudança do homem no meio, isso em qualquer área não tão somente na Arte, a disciplina existe para guiar a experiência, mas ela não tira a liberdade de conhecer, aprofundar e experienciar. Um ferrenho defensor da Escola Ativa e democrática, escolas não como prisões onde alunos só olham para frente e tem como objetivo apenas decorar milhões de fórmulas e manuais, e sim uma instituição onde os alunos e professores são ativos, capazes de ter liberdade dentro do sistema para modificarem e trabalharem da maneira que for mais adequado a todos. Propor uma experiência foi o principal objetivo da exposição, por isso precisamos estudar o valor da experiência estética na educação, Dewey na obra Arte como experiência (2010) afirma que o fazer artístico se liga à *techné* termo da filosofia que revela uma ação intencional que combina e monta através de energia e materiais para criar novos estados e formas e gerar assim uma satisfação antes não encontrada sem a criação, a qualidade desse fazer incluída no campo estético é o que associa a arte a estética, tudo que é criado envolve sentimentos e sensibilidade e é portanto uma experiência estética, atividade comum do ser humano, toda pessoa realiza arte quando tem uma experiência singular capaz de fornecer significado e satisfação, assim:

Não é possível separar entre si, em uma experiência vital, o prático, o intelectual e o afetivo, e jogar as propriedades de uns contra as características dos outros. A fase afetiva liga as partes em um todo único; intelectual simplesmente nomeia o fato de que a experiência tem sentido; e prático indica que o organismo interage com os eventos e objetos que o cercam. (DEWEY, 2010, p.139)

O termo estética não se liga somente à beleza, não é o belo que se busca e sim a integração, a união subjetiva, o sentir genuíno tanto a ponto de esquecer o ser e

o estar, este prazer é único e efêmero, não estamos em busca de julgamentos de aprovação ou de desaprovação e sim em busca da subjetividade suprema tão delicada que por vezes nem é percebida e acaba por reverberar futuramente em outras ações corriqueiras ou não.

Espaço Museológico

Ao se propor uma exposição, uma das primeiras preocupações recai sobre o local adequado para o acolhimento das propostas estéticas. Estudamos então, sobre a importância do espaço museológico, para pensarmos o local que poderia abrigar a nossa proposta. Por onde quer que o homem passe, ele vivencia e constrói sua memória, estas histórias de momentos são sempre repletas de significados e construções capazes de modificar a atualidade. Nesse sentido, o espaço museológico é uma construção ou expressão de realidade, uma dimensão que pode ser institucionalizada como é o caso do museu(construção) ou não, a escola pode por exemplo ser um espaço museológico, as experiências e objetos dos sujeitos que participam da comunidade escolar são acervo, um patrimônio cultural portanto conclui-se que:

Refletir sobre o espaço museológico é buscar uma estrutura de pensamento que considere o sentido imanente e transcendente da arte contemporânea, a contingência da realidade e a participação do sujeito no vislumbrar de novas perspectivas. (PASQUALUCCI, 2016, p.9)

Quando nos propomos a falar da nova Museologia temos que ter em mente que cada vez mais espaços antes nunca considerados vem sendo transformados em espaço de exposição, de visualização não só de arte mas também de cultura, basta pensar por exemplo na quantidade de eventos realizados em praça pública, eventos artísticos que querendo ou não podem ser considerados também espaço museológico uma vez que exprimem uma realidade, uma dimensão ainda que não seja dentro da construção museu como já citado anteriormente, o próprio trabalho da autora ao criar uma exposição gerou um espaço dentro de uma sala de aula, um ateliê que


nunca poderia ser pensado como capaz de servir a esse propósito, a busca se torna eterna e os lugares e possibilidades cada vez mais infinitos.

A Exposição


Todo o percurso da exposição foi pensado em quatro momentos. A sinestesia foi alvo de todas as ações propostas. Destacamos que as obras expostas foram produzidas dentro de uma tomada de consciência do conceito de professor artista, o qual se manteve presente durante todo o processo. Toda a produção levou em conta o caráter educativo e poético da Arte.

Nem sempre é fácil ter um espaço disponível para exposições de Arte. Nesta em específico, foi necessária uma sala escura, um ambiente preparado. A ideia também era sairmos do espaço tradicional do museu ou galerias de arte, por isso pensamos no próprio espaço da Universidade. A exposição foi montada no ateliê de tecelagem da Unesp - Campus de Bauru.

Estande: Caixa Sensorial


Foram produzidas três caixas de papelão pintadas completamente de preto fosco, no meio uma cavidade redonda onde se era possível colocar uma das mãos, em sua frente um notebook, conectado a um fone de ouvido onde se era possível apreciar uma música enquanto sentia o que quer que estivesse dentro daquele lugar. 1º Caixa - Folhas secas, a música um jazz suave; 2º Caixa - Plástico bolha, a música um pop italiano; 3º Caixa- Água extremamente gelada com corante azul, a música um indie chamado Aguacero de uma banda argentina chamada Perotá Chingó.  **FIGURA 1**

A projeção


Para realizar a tão sonhada projeção, foi criada dentro da sala uma tenda com uma grande lona preta amarrada a estruturas do próprio ateliê, os estudantes adentraram a mesma e se depararam com um pôr do sol no mar.  **FIGURA 2**


Que gosto a cor têm?




 **FIGURA 1.** Caixas sensoriais, primeira etapa da exposição, foto por Paulo César, 2022.



 **FIGURA 2.** Grupo de alunos durante as experimentações, foto tirada por Paulo César, 2022.

Pensando em desconstruir a ideia dos alunos que arte é só aquilo que vemos de longe, que observamos, ou pinturas e/ou desenhos, esse estande foi pensada com o intuito de que os alunos provassem ou tivessem a experiência de como seria comer uma tinta ou até mesmo um lápis, que gosto a cor teria? Para tanto foram utilizados brigadeiros feitos sempre com leite ninho e corante artificial porém cada um deles continha uma especiaria diferente como cominho, canela, pimenta, salsa, noz moscada, cravo e outros, tudo isso para diferenciar uma cor da outra.  **FIGURA 3**


Liberdade para se expressar

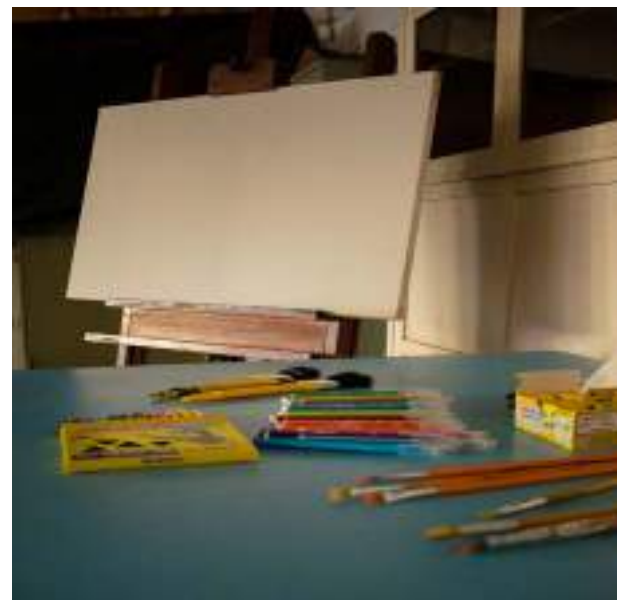
A última parte da exposição consistia em uma tela em branco e diversos materiais espalhados por uma mesa, onde se era convidado a se expressar, podendo desenhar, assinar, rabiscar, pintar, fazer qualquer coisa que representasse o que havia sido sentido após aquela exposição.  **FIGURA 4**


Discussões

Imagine chegar em uma escola na periferia de Bauru e se deparar com alunos que acreditam fielmente que a arte em sua essência não serve para nada, é inútil, não precisa ser aprendida? Diante disso surge então o acolhimento para que esses alunos entrem em um mundo criado para experienciar e conhecer a arte do jeito mais diferente possível. Quarenta alunos do 9ºB da Escola Estadual Professora Sueli Aparecida Sè Rosa foram levados através da própria Unesp para conhecer a universidade pública e também para vivenciarem a exposição ter uma experiência montada exclusivamente para este trabalho no ateliê de tecelagem da universidade. A curiosidade correu solta, os alunos foram guiados pela própria autora a adentrar a sala escura mesmo pela manhã de três em três e seguirem o percurso planejado. As emoções foram as mais diversas possíveis e mesmo professores puderam participar e verificar a potencialidade da proposta, até que o fotógrafo contratado se animou a participar da experiência. O interessante foi reparar a postura dos mesmos diante da possibilidade de poderem fazer o que quiserem com a tela em branco a sua frente no último estande, chamou a atenção que o primeiro participante assinou a tela, antes de ler as informações contidas em um cartaz, indicando que ali era um espaço de



 **FIGURA 3.** Brigadeiros e finis compõem a bancada, foto tirada por Paulo César, 2022.



 **FIGURA 4.** O espaço destinado à livre expressão, foto por Paulo César, 2022.

expressão após outros vieram e assinaram também. Foi necessária nossa intervenção para sinalizarmos que ali tinha tinta e pincel, para colocarem suas marcas de maneira pictórica. No contexto da exposição houve a necessidade de mediarmos os percursos e os desafios, a todo instante, uma vez que os alunos ao se depararem com algo tão diferente se demonstraram perdidos, sem saber o que fazer. Por fim, vimos que o ateliê virou espaço museológico, ou seja, a sala que normalmente é utilizada para ensinar, se transformou em espaço expositivo.

Uma semana após os acontecimentos da exposição, fomos até a escola no Conjunto Habitacional Isaura, com a tela produzida pelos alunos, a fim de iniciar uma roda de conversa, poderíamos ter pedido formulários, grandes textos ou as tão convencionais provinhas, porém optamos ter contato direto com o aluno, inovar, tirar do formal.

Em uma manhã de quarta os alunos nos receberam com alegria, e ao entrar em contato com a turma que participou da exposição indicamos a primeira pergunta: E então, para vocês a arte continua sendo inútil? Logo, foi possível perceber a mudança no grupo. Ansiosos para falarem e cheios de ideias, elaboramos uma lista na lousa com tudo que os discentes, depois de todo processo, descobriram como arte ou artístico: comida, pintura, música, dança, filmes, livros, gestos e até mesmo as próprias palavras.

Seguimos para a próxima pergunta: Por que a maior parte de vocês resolveu assinar o nome na tela em branco? A resposta veio simples e pura, os mesmos não se achavam capazes de criar na hora uma marca ou um algo especial para colocar na tela em branco, então assinaram seus nomes. Em seguida, refletimos sobre a importância desta marca pessoal, e a partir daí muitas discussões a esse respeito surgiram e o diálogo foi ampliado.

Nesta interação percebemos muitos estudantes mais animados, inclusive alguns deles manifestaram o interesse por estudar arte, outros ainda ficaram chocados com a possibilidade de entrarem em uma universidade pública com tantos recursos

dentro da cidade em que vivem a tantos anos. No fim, professores satisfeitos, coordenadores animados para os próximos projetos, alunos sorridentes e uma professora artista e pesquisadora feliz e disposta a cada vez mais encontrar caminhos e soluções por entre os percalços da vida educacional.

Considerações finais

Sabe-se que a Arte assim como muitas outras disciplinas incluídas no currículo escolar, tem a função de formar e ensinar o aluno, mas sabemos que nem sempre é isto que acontece, o futuro não é garantido pelos estudos como temos visto, mas é o caminho mais bonito e merecedor a ser travado, na guerra da educação apresentar aos alunos uma universidade pública é um grande avanço, muitos nem sequer tinham ideia do que a UNESP que fica na cidade em que eles moram pode oferecer. Quanto a exposição e a experiência não poderiam ter sido melhores, os alunos oriundos de um processo de pandemia, passaram dois anos em suas casas, alguns sequer com acesso as aulas online, imaginem a alegria e a curiosidade ao serem convidados para interagir e imergir em uma sala cheia de novas descobertas.

O desafio do professor de Arte sempre foi difícil e torna-se cada vez mais diante da desvalorização da cultura e daquilo que é arte, mas sequer é considerado, é preciso se reinventar, abrir novas portas, conhecer novos horizontes, os próprios professores que participaram da exposição se impressionaram, basta agora esperar que os mesmos sejam capazes utilizar os ensinamentos em sala de aula para não permitir que a arte se torne-se apenas a famosa matéria de recreação, de desenho livre. Portanto é viável e traz resultados utilizar as exposições imersivas e interativas, através dessa pesquisa foi possível perceber o potencial que as mesmas têm em encantar e estimular os alunos a enxergarem a Arte de uma outra maneira, seja na escola ou na vida.

Referências

ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (Org.). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP & A, Faperj, 2003.

- BARBOSA, Ana Mae. *A imagem no ensino da arte*. São Paulo: Perspectiva, 1991. Belo Horizonte: C/Arte, 1998^a;
- BARBOSA, Ana Mae. *Arte-Educação: Leitura de Subsolo*. (org.) 7^a. Ed. São Paulo: Cortez, 2008.
- BARBOSA, Ana Mae. *Arte-Educação no Brasil: realidade hoje e expectativas futuras*. Estud. av. vol.3 no.7 São Paulo Set./Dec. 1989
- BARBOSA, Ana Mae; Cunha, Fernanda PEREIRA da (Orgs.). (2013) *A abordagem triangular no ensino das artes e culturas visuais*. São Paulo: Cortez. ISBN 978-85- 249-1664-9.
- CHAGAS, Mário de Souza. *Há uma gota de sangue em cada museu: a ótica museológica de Mário de Andrade*. Chapecó: Argos, 2006. DEWEY, John (2010b). *A arte como experiência*. São Paulo: Editora Martins.
- EISNER, E. (2008). O que a educação pode aprender das artes. Currículo sem Fronteiras, 8(2), pp.5-17. Exposições imersivas: arte digital contemporânea. ARTSOUL, Out de 2019. Disponível em: <https://blog.artsoul.com.br/exposicoes-imersivas-arte-digital-contemporanea/#:~:text=Tratam%2Dse%20de%20propostas%20que,para%20a%20transforma%C3%A7%C3%A3o%20da%20obra>. Acesso em: abril de 2021.
- MARTINS, Mirian Celeste (Org.). *Mediação cultural: olhares interdisciplinares*. São Paulo: Uva Limão, 2017. MARTINS, Miriam Celeste. *Mediações culturais e contaminações estéticas*. vol.1 no.2. São Paulo. Agosto, 2014.
- MORAIS, Frederico. *Crônicas de amor à arte*. 2^a edição. Rio de Janeiro: Editora Revan Ltda, 1995.
- PASQUALUCCI, Luciana. *O espaço museológico pautado pelas perspectivas fenomenológicas e interdisciplinares*. Cadernos de Sociomuseologia. vol.8, p.77. 2016.

No sentido de um pensamento: a criação sonora como amplificador visual

In the sense of a thought: sound creation as a visual amplifier

Pablo Menezes Nóbrega¹

Este artigo se propõe a investigar as relações entre som, imagem e novas tecnologias a partir de uma perspectiva da arte contemporânea, em uma metodologia de revisão teórica e aplicação empírico-criativa e a partir da produção de uma obra, que insere o corpo do espectador enquanto performance desse captador de sentidos se pergunta, o quanto esta autonomia da relação som imagem capacita esse corpo/sentido a construir uma narrativa própria, o artigo também deseja traçar um paralelo teórico em relação à trajetória do próprio artista.

Palavras-chave: arte sonora; paisagem sonora; arte e tecnologia.

This article proposes to investigate the relationship between sound, image and new technologies from a contemporary art perspective, in a methodology of theoretical review and empirical-creative application and from the production of a work, which inserts the spectator's body while the performance of this capturer of senses asks how much this autonomy of the sound-image relationship enables this body/sense to build its own narrative, the article also wants to draw a theoretical parallel in relation to the trajectory of the

Keywords: sound art; soundscape; art and technology.

1 Mestrando em Artes Visuais na Universidade Federal da Paraíba

Introdução

Um leve caminhar nas manhãs do bairro com o sol ameno que quer rápido esquentar; carros pesados esfumaçando preguiça; dois vendedores (quando acordaram, ainda era noite) marcam o compasso de senhores que saem para fazer exercícios acompanhados de seus cachorros. Crianças pulam de vans enfileiradas para entrar em uma escola católica numa quarta-feira cansada. Na esquina, o sino da igreja anuncia o fim da missa e uma romaria de pessoas bem vestidas decide parar na calçada para tomar café, comer pastel e compartilhar críticas à sociedade. Antes, ali estavam taxistas que, tomando o mesmo café, ralo e doce, praguejavam contra o governo, acompanhavam a previsão do tempo e o placar do jogo da noite anterior. Cotidiano que, neste momento o qual nenhum de nós tinha imaginado, parece muito distante. Mas as palavras possuem esse poder: fechar os olhos e trazer de volta sentimentos (e por que não? sonoridades) embrulhados em memórias. Podemos imaginar esse campo sonoro com intensidade, clareza, intenção, ritmo, métrica, cadência, graves, médios e agudos.

Chegamos agora ao meio do dia, quando somos jogados no centro da cidade onde o asfalto reflete o calor nos rostos que brilham, os caminhões dividem o espaço com as bicicletas e os carros de boi. Caminhões também dividem o espaço sonoro com carros de som e seus megafones, bem como estranhos ruídos de brinquedos chineses. Já estamos em um outro plano sonoro, no qual outro contexto nos é apresentado... seriam nossas lembranças sonoras da infância? A memória sonora funciona como as lembranças do paladar quando comíamos aos domingos na casa da avó? Quais as expectativas sobre sons de um lugar que necessariamente não se conhece? As lembranças podem ser construídas ou reconstruídas?

A produção de elementos audiovisuais criativos que embarcam na busca do som como expressividade conceitual não é uma atividade recente. Dziga Vertov com

seu *Laboratório do Ouvido*² já submetia as experiências sonoras de registros e montagens do cotidiano em fonogramas. Vertov se propôs a gravar os mais distintos ruídos manipulando as camadas e distorcendo-as com o domínio do som. Também experimentou gravar poesias com as mais diferentes camadas de fundo e se aproximou de um movimento futurista que negava os modelos acadêmicos da época. Também questionando padrões estéticos, o compositor e teórico musical John Cage relativizou o lugar do silêncio como não-música. Cage escreve que o silêncio não se opõe ao som. O silêncio é co-presente e faz-se presença no invisível. Representa a abertura de um horizonte de possibilidades. Excessos, barulho, reverberação, sons amplificados, ecos, estridências, vozes baixas: um tecido sonoro de aproximações inesperadas de rimas internas.

A idéia da construção de um registro etnográfico, acompanhamento de personagens e criação artística com a re-significação sonora de seus ambientes com posterior uso como colagens e intervenções processadas por computador é um campo de pesquisa iniciado por mim como artista em meu primeiro curta, “A Clave dos Pregões”³ onde, com uma equipe reduzida, busquei fazer um mapa sonoro da cidade onde nasci e cresci, Recife. Processar as intervenções da pólis a sons e lembranças que estão se extinguindo para criar, em um documentário, um ambiente onírico onde pregoeiros e vendedores ambulantes se tornam maestros de uma sinfonia cotidiana da metrópole.

Esse entendimento espacial da pólis também fala sobre silêncio. É a ficção como busca de uma construção do ambiente e/ou um documentário sonoro como desconstrução. É o som que contribui para nossa visão periférica. “A percepção espacial de um filme não se dá apenas pela visão, mas também pela existência de um

.....
² Aos 19 anos, na antiga União Soviética, o cineasta Dziga Vertov cria o *Laboratório do Ouvido*, em que se propõe a pesquisar, registrar e experimentar sons do cotidiano. Em seguida, desenvolve experimentos unindo esses fragmentos sonoros de realidade e poesia.

³ NÓBREGA, Pablo. A Clave dos Pregões. 2015, 20'. Disponível em: (<https://www.youtube.com/watch?v=zfNvm8dRGiI&t=300s>) . Acessado em 17/10/2020.

ambiente sonoro assimilado e reconhecido pelo espectador.” (MORAES, 2015, p. 86)
Se pararmos para pensar na mesma imagem seguida de dois sons completamente diferentes teremos duas imagens com sentidos muito distantes, mesmo sendo a mesma matriz. Segundo John Cage:

“Nesta nova música nada tem lugar senão sons: aqueles que estão escritos e aqueles que não estão. Aqueles que não estão escritos aparecem na música impressa como silêncios, abrindo as portas da música para os sons que estejam no ambiente. (...) Sempre há algo para ver, algo para ouvir. Na verdade, por mais que tentemos fazer silêncio, não podemos.” (CAGE, 1957, p. 7-8)

A metrópole é permeada por relações imagéticas encadeadas com a pulsação sonora das suas entranhas. Surgem caminhos que apenas podem ser vistos se nos deixarmos levar pelas vibrações sonoras. Ver uma cidade também é ouvi-la. O arquiteto Juhani Pallasmaa, ao investigar a predisposição dos sentidos na apreensão da arquitetura, constatou que grande parte das construções arquitetônicas é considerada primordialmente sob um único sentido, o da visão. Segundo o Pallasmaa, ignorar os outros sentidos é diminuir a capacidade da própria arquitetura, levando ao distanciamento e à alienação. O pesquisador propõe um caminho multissensorial para perceber e vivenciar o espaço arquitetônico. “A cidade e meu corpo se complementam e se definem. Eu moro na cidade, e a cidade mora em mim”. (PALLASMAA, 2011, p. 37-38).

Em seu “Tratado dos Objetos Musicais” (SCHAEFFER, 1966), Pierre Schaeffer propôs um novo entendimento de uma música universal que já não leva em consideração a métrica, consonância, dissonâncias. Schaeffer traz o som para o campo da textura sonora, expandindo a lógica da musicalidade a entendimentos nunca antes visto. Esse impulso se mostrou libertador e influenciou uma série de outros autores.

Quando falamos de música também falamos de fronteiras. Entre uma nota e outra, temos um limite que, assim que atravessado, nos dá outro panorama, outra nota,

podendo até nos levar a outra escala e, se falamos da universalidade de campos harmônicos, nos levar a outro continente. As escalas orientais possuem diferentes harmonias e distintas escalas melódicas, o que confere um grande poder à música: num leve pular de notas levamos nossa imaginação a cruzar o globo. Basicamente, vivenciamos uma anamnese sonora.

Estamos habituados a uma sonoridade com características e limitações da nossa cultura (como o compasso 4/4 e as sete notas musicais) que, não necessariamente, são iguais para outras culturas. A música tem personalidades particulares em regiões como a indiana, a chinesa ou a russa. Quando quebramos levemente um certo contexto ao que nos foi proposto culturalmente, podemos experimentar um desconforto de um novo encaixe, que pode ser positivo e nos propor uma nova forma de escutar coisas que não são os padrões aos quais nos habituamos durante a nossa formação.

Essa pesquisa, que se forma com o conjunto de disciplinas e referências, além de buscar na análise e desterritorialização, se forma, mais que tudo, na experiência. A sinestesia se faz presente em qualquer imersão ou investigação do som cotidiano. Essa pesquisa, mesmo atravessando meios referenciais, almeja ser uma experiência sobretudo sensorial.

Som e Imagem

As convergências e divergências entre SOM e IMAGEM foram constantemente debatidas por teóricos sonoros como Michel Chion. Sua paixão pelos possíveis entrecruzamentos audiovisuais o levou a entender que o som quase sempre costuma submeter-se ao impacto visual. Chion afirma que o contrato visual é exatamente a intersecção da percepção entre esses dois universos: “Na verdade, no contrato audiovisual, uma percepção influencia a outra e a transforma: não «vemos» a mesma coisa quando ouvimos; não «ouvimos» a mesma coisa quando vemos (CHION, 2011 p.07).

Até agora, as teorias sobre o cinema, no seu todo, têm escamoteado mais ou menos a questão do som: quer não o levando em conta, quer tratando-o como um domínio reservado e menor. Embora alguns investigadores tenham proposto ideias muito férteis sobre a matéria, os seus contributos não foram suficientemente influentes para que se empreendesse uma reconsideração do conjunto do cinema em função do lugar que nele ocupa o som desde há mais de sessenta anos. (CHION, 2011, pg.07)

“Audiovision” (Audiovisão) é, dentre os mais de 30 livros escritos por Chion sobre cinema, música e biografias, seu texto reflexivo mais famoso. Nele, o autor diseca a relação do som e imagem trazendo-os a um co-protagonismo nas construções semânticas audiovisuais. Para isso, aborda um grande manancial de interações entre os sentidos e, destaca a supervalorização da visão historicamente; por fim, Chion nos convida a áudio-ver, uma provocação sensorial enquanto espectadores. Ao denominar o termo *audiovisão*, Chion procura despertar a atenção sonora criando um neologismo para a adaptação aplicada à imagem e o estudo sistemático dessa relação.

Os filmes, a televisão e os media audiovisuais em geral não se dirigem apenas à visão. Suscitam no espectador – no seu «audioespectador» – uma atitude perceptiva específica, que, nesta obra, propomos chamar a *audiovisão*. Trata-se de uma atividade que, estranhamente, nunca é considerada na sua novidade: continua-se a dizer «ver» um filme ou um programa, ignorando a modificação introduzida pela banda sonora. Ou então, contentamo-nos com um esquema aditivo. Assistir a um espetáculo audiovisual equivaleria, em suma, a ver imagens e a ouvir sons, mantendo-se cada percepção perfeitamente isolada. (CHION, 2011 pg. 21)

Contrato Visual

Para Chion, o som é mais rápido que o olho. Esse jogo se aponta muito claramente em filmes de artes marciais, onde a confusão das lutas e movimentos corporais ágeis são pontuados por sonoridades características de movimento. O som auxilia

a captura retardada da imagem a que nos atenhamos às pontuações rítmicas dos movimentos.

O contrato audiovisual, na teoria de Chion é uma premissa implícita na relação com o espectador. Como um pacto de leitura, imagem e som se amalgamam como se a relação entre ambos os elementos fosse natural, quando, na realidade não são. As noções e entendimentos são muito diferentes uns dos outros. O som envolve a pessoa, enquanto a imagem é totalmente direcional. Os olhos, por possuir pálpebras, podem deixar de ver, no entanto os ouvidos estão impossibilitados a deixar de ouvir. A partir do contrato visual, é estabelecida uma ilusão audiovisual, onde essas diferenças são atenuadas, e o espectador a aceita como tal.

O contrato visual tem como conceito base o valor acrescentado: por valor acrescentado entendemos o valor direto e informativo com que um som enriquece uma imagem, a ponto de fazer acreditar-se, de forma imediata, que uma pertence a outra ou que essa informação emerge “naturalmente” do que se vê, e já está contida na imagem. E suscita que essa leitura serve também para dar a impressão, eminentemente injusta, de que o som é inútil, e que reduplica a função de um sentido que na realidade contribui e cria, seja em sua totalidade, seja por sua própria diferença em relação ao que se vê. O que não impede que ambas se contaminem em uma relação de empréstimo semântico. Esse empréstimo semântico se dá quando transbordam os sentidos e são contaminados pelos seus entendimentos, borrando fronteiras entre os sentidos.

Por valor acrescentado, Chion coloca a contribuição informativa que o som dedica à imagem. Priorizado, o vococentrismo (focado na voz) dá o tom informativo à imagem e a naturaliza como se estivesse contido na imagem. Além de vococêntrico o som é verbocêntrico (centrado na voz humana, informativa), onde a fala inteligível parece estruturar, guiar a visão. São elementos que parecem ditar o que ou onde o espectador deve prestar atenção. Funcionam como índices da proposta chamada por Chion de contrato visual.

O valor acrescentado também pode ser guiado por música; o que parece ornamentar o campo sonoro ao texto, na verdade, tem grande apelo dramático na ênfase do texto proposto. Chion a classifica, dentro da ideia de valor acrescentado como empática, com ritmo, métrica e vontade condizente e condutora da cena proposta e anempática que, normalmente, um fluxo criativo propõe a ruptura dessa intenção e através de contrastes de finalidade parece sublinhar a carga dramática. Um bom exemplo é o filme “Laranja Mecânica” (1971), de Stanley Kubrick, quando as sequências de ultraviolência são acompanhadas de músicas clássicas que, por destoar do sentimento proposto na tela, parecem reforça-lo.

Para Chion, também poderiam ser considerados ruídos anempáticos sonoridades descoladas que sublinham de forma inesperada o trabalho sonoro, como os agudos incessantes da famosa cena de Psicose (Hitchcock, 1960). Em sua linha de raciocínio, Chion diz que o som tem uma relação inerente de deslocamento: “Em primeiro lugar, a relação destas duas percepções com o movimento e com a imobilidade é sempre fundamentalmente diferente, uma vez que o som, ao contrário do visual pressupõe logo movimento.” (CHION, 2011, pg. 16).

Paisagem Sonora

Pode-se entender por Paisagem Sonora a configuração acústica de qualquer natureza ou fenômeno. Desde os sons do ranger de sua cama aos sons que vêm da última avenida que se escuta; ou mesmo o avião que passa intermitente. Ou ainda o som do mar, dos grilos, da máquina de escrever ou o freio dos ônibus num semáforo.

Os ruídos são os sons que entendemos como incômodos e não os reparamos com detalhes, os escolhemos ignorar. O teórico Murray Schafer nos instiga a entender o mundo como uma grande sinfonia e apreciar a acústica ambiental de nosso entorno. Seus estudos sonoros consideram a vida cotidiana através de um prisma musical e, para isso, utiliza termos próprios da notação musical.

Com as artes e particularmente com a música, aprenderemos de que modo o homem cria paisagens sonoras ideais para aquela outra vida que é da imaginação e da reflexão psíquica. Com base nesses estudos começaremos a construir os fundamentos de uma nova interdisciplina – o projeto acústico (SCHAFER, 2001, p.18)

A nota fundamental constitui o nosso plano de fundo sonoro: uma junção de elementos sonoros que, independente de onde estejamos (desconsideremos possibilidades extra atmosféricas), cria um corpo característico daquele ambiente e época. O som de grandes avenidas ou de cataratas com uma junção de tantas frequências que se assemelham a um ruído branco. A nota fundamental é o tom desse meio. É como uma notação musical que serve como base para o desenvolver melódico dessa sinfonia cotidiana.

Som Fundamental é um termo musical. É a nota que identifica a escala ou tonalidade de uma determinada composição. É a ancora ou som básico, e, embora o material possa modular à sua volta, obscurecendo a sua importância, é em referência a esse ponto que tudo o mais assume o seu significado especial. Os sons fundamentais não precisam ser ouvidos conscientemente; eles são entreouvidos mas não podem ser examinados, já que se tornam hábitos auditivos, a despeito deles mesmos. (SCHAFER, 2001, pg. 26)

A paisagem sonora do mundo está mudando com a decorrência e o passar das décadas. Os sons, com o tempo, tendem a se apresentar mais fortes, agressivos e apelativos. Isso tudo, antes de qualquer juízo de valor, é um indicativo de uma época. Para Schafer o que interessa seria a pergunta: “Qual a relação entre o homem e o som do seu ambiente e o que acontece quando esses sons se modificam?” (SCHAFER, 2001 pg. 18)

No filme “A Clave dos Pregões”, os vendedores de rua do Recife representam bem a relação da memória oral que vai sendo esquecida e, ao mesmo tempo, modificada como uma forma combativa para ser escutada nos meios urbanos. Enquanto formatos de venda menos agressivos vão ficando numa memória saudosista,

vendedores com princípios empreendedores poluem as encruzilhadas com berros e músicas que grudam nos ouvidos.

Pela busca de atenção através do apelo sonoro, muitas paisagens sonoras, para o crítico Schafer, têm chegado ao ápice da vulgaridade. Por apelo comercial, atingimos a surdez universal, quando a paisagem sonora se transforma em uma massa disforme sonora, tomando conta das cidades. As memórias subjetivas dos indivíduos da polis, formadas pelos detalhes sonoros do cotidiano, são substituídas por grandes estrondos de som.

O ruído urbano é uma forma particular de qualificação do som da cidade. Enunciado sob esta fórmula universal e agregada de sons, no entanto, o ruído distingue-se de numerosas outras sonoridades correntes no quotidiano que tendem a ser comumente tratadas como “paisagens” sonoras, ou ambientes acústicos de natureza diversa (SCHAFER, 1977, pg. 7-10)

A Obra

No sentido de um pensamento: a criação sonora como amplificador visual é uma obra de exposição fotográfica com áudio imersivo que responde à movimentação do espectador. Através de um sensor de movimento, as paisagens sonoras que envolvem o contexto da foto vão se movimentando e mudando, gerando uma nova experiência.

Três fotos sonoras são criadas através da descrição de seu momento de captação. Sentimentos, sons, memórias. Através dessa recriação sonora, através de múltiplas camadas, a experiência auditiva se forma e se intercala de forma generativa, ou seja, com alterações de ordem de camadas e leve inversão de tonalidade (pitch). Esses movimentos sonoros respondem à movimentação e velocidade do espectador com o objetivo de conversar com a experiência desenvolvida no momento.

O processo criativo é, portanto, continuidade e devir, uma semiose que tem lugar em e dá forma a um pensamento, uma transmutação de signo em signo empreendida na busca da realização de uma obra que se desenvolve e representa *pari passu* o desenvolvimento do

próprio artista – o artista como um signo em seu devir. De meu ponto de vista, esse signo é a medida do processo: o artista-signo. (FIORIN; LANDIM; LEOTE, 2015, p.17)

A propulsão do projeto é imersiva, não tecnológica. A tecnologia aqui é mais uma ferramenta, como a impressão da foto, a moldura ou a tinta da parede. O objetivo é que os sentidos possam se contaminar e entender o que dispersa e o que co-existe, co-labora. Enquanto idealizador imagino que, em muitos momentos os sentidos vão se impulsionar e após um certo tempo de imersão se deixar levar. A ideia de movimento também cria a ideia de controle, quando a tecnologia do algoritmo consegue de forma aleatória quebrar repetições óbvias.

Quando ouvimos uma peça musical clássica que nos comove, ou olhamos uma pintura que nos sequestra para dentro de sua materialidade pictórica, na maioria das vezes, não nos detemos para analisar os aspectos físicos dessa relação.

(...)

Apenas fruímos a obra, nem mesmo diferenciando o tipo de movimento da música ou de tinta que foi aplicada na pintura. Em geral, esse é um fator secundário que nos faz olhar para a etiqueta que a identifica como um “óleo sobre tela” como alguém que constata um dado, a título de informação, sem deixar que isso interfira no prazer mágico da experiência. (FIORIN; LANDIM; LEOTE, 2015, p.37)

E é nessa relação corpo-obra que pretendo explorar significados. As ideias das paisagens sonoras que se fundem de acordo com o deslocamento do corpo e com o entendimento do espaço de observação.

Essas paisagens também se conectam a percepções de mundo do apreciador. Ele já viu outras lembranças em forma fotográfica, já viveu experiências similares às reproduções sonoras, provavelmente já participou de outros estandes de proposta artística.

O jogo aqui proposto é o ponto de conforto e/ou desconforto com a experiência proposta. No campo sonoro poderia ser chamado de *sweet spot*, o ponto de melhor audição no arranjo geográfico entre as caixas e os ouvidos. Nesse caso, a psicoacústica se junta à fotografia estática e à projeção do corpo, na ideia de espaço.

No nosso entender, é essa experiência espacial que se registra, mesmo quando se trata de processos hibridizados ciberneticamente através de dispositivos tecnológicos. Para ele, o homem é, não apenas origem, mas ao mesmo tempo, centro permanente de seu espaço. Mas isso não pode ser tomado de maneira grosseira, como se o homem carregasse por aí seu espaço, como um caracol carrega sua casa. (FIORIN; LANDIM; LEOTE, 2015, p.46)

Apesar da proposta conversar midiaticamente com muitos contextos, sejam eles geográficos (o espaço a ser explorado), visuais (as fotos) e auditivos (as paisagens sonoras), é no participante que se formam as imagens.

A subjetividade na participação é um vetor fundamental para a concretização desta obra, em uma aproximação do que fui entendendo como hibridização e busca por novas construções de sentido através de misturas dos elementos à mão.

Embora os meios sejam “agentes produtores de acontecimentos, mas não agentes produtores de consciência”, a fusão ou fissão desses agentes “oferece uma oportunidade especialmente favorável para a observação de seus componentes e propriedades estruturais”, abrindo espaço para uma reflexão sobre os fenômenos deflagrados por esses encontros. (FIORIN; LANDIM; LEOTE, 2015, p.18)

E são essas aproximações, de sentidos e mídias que nos trazem fendas, fronteiras e um porvir de signos que vão sendo formados com as aproximações e contaminações dos sentidos.

Dessa forma, tendo atravessando esse trajeto teórico aplicado ao processo anterior, bem como ao desenrolar do processo criativo desta fecunda obra, trago, aqui uma

primeira aproximação do que virá a ser o objeto empírico de **No sentido de um pensamento: a criação sonora como amplificador visual**.

Referências

- CAGE, John. *Silence: lectures and writings*. Estados Unidos: Wesleyan University Press, 1957.
- CHION, MICHEL. *A Audiovisão: Som e Imagem no Cinema*. [S. l.]: Edições Texto & Grafia, Lda., 2011.
- FIORIN, Evandro; LANDIM, Paula da Cruz; LEOTE, Rosangela da Silva. *Arte-ciência: processos criativos*. [S. l.]: SciELO – Editora UNESP, 2015. 258 p.
- MORAES, Denise. *A dimensão sonora na apreensão do espaço fílmico*. In: DE JESUS, S. (Org). *Anais do VIII Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual: arquivos, memórias, afetos*. Goiânia, GO: UFG/ Núcleo Editorial FAV, 2015.
- PALASMAA, Juhani. *Os olhos da pele: a arquitetura e os sentidos*. Porto Alegre: Bookman, 1996.
- SCHAEFFER, Pierre. *Tratado dos objetos musicais*. Brasília: EdUNB, 1993.
- SCHAFER, Murray. *A afinação do mundo*. São Paulo: UNESP, 2001.

Virtualidade e Imersão: novos paradigmas nas exposições virtuais imersivas

Virtuality and Immersion: new paradigms in immersive virtual exhibitions

Sandra Regina Bastos¹

David Ruiz Torres²

Este tema faz parte de pesquisas sobre espaços virtuais imersivos que nos remete aos estudos sobre imagens e a interação com o homem e os meios desde a antiguidade até os dias atuais e, conseqüentemente na evolução ao longo da história da arte. Espaços imersivos no campo das artes têm sido produzidos recentemente pelas tecnologias nas quais imagens, projeções e efeitos polissensoriais favorecem ao estado de imersão, na maioria das vezes com representações de pinturas tridimensionais, demonstrando profundidade, relevos óticos e efeitos que nos levam a compreender um espaço natural muito realista. O advento das tecnologias como recursos e meios para mediação nas instalações expositivas concorrem para um incremento na divulgação das artes contemporâneas unindo arte e mídias em tempo real em espaços virtuais chamados de exposições imersivas.

Palavras-chave: Virtualidade; Imersão; Ilusão; Exposições Imersivas; Percepção.

This theme is part of research on immersive virtual spaces that leads us to studies on images and the interaction with man and the media from antiquity to the present day and, consequently, in the evolution throughout the history of art. Immersive spaces in the field of arts have been produced recently by technologies in which images, projections and polysensory effects favor the state of immersion, most often with representations of three-dimensional paintings, demonstrating depth, optical reliefs and effects that lead us to understand a natural space. very realistic. The advent of technologies as resources and means for mediation in exhibition installations contribute to an increase in the dissemination of contemporary arts, uniting art and media in real time in virtual spaces called immersive exhibitions.

Keywords: Virtuality; Immersion; Illusion; Immersive exhibitions; Perception.


.....
1 PPGA/Universidade Federal do Espírito Santo

2 PPGA/Universidade Federal do Espírito Santo

Introdução


As mídias auxiliam as artes nas suas formas de manifestação, de produção e de divulgação. Surgiram novos processos para representar, divulgar e propagar a arte, como a arte computacional, a arte telemática, a “arte na rede” ou NET-ART, arte interativa, arte virtual, que estavam baseadas na imagem gerada por computadores. Todas elas capazes de alterar nosso estado de compreensão estética, nossos sentimentos e sentidos, estabelecem essa relação de contribuição, afinal uma cópia reproduzida, projetada e superdimensionada não substitui a originalidade e a autenticidade de uma obra real. Martin Heidegger (1980, apud HOLZWEIGE, 1980, p. 92) relatou que “é através das imagens que a conquista do Mundo acontece”. Espaços com pinturas virtuais sempre estiveram presentes na vida humana com imagens produzindo um “contexto histórico-artístico gerando experiências de imersão”.

A imersão no meio artístico mostra na prática que o homem sempre buscou representar no formato tridimensional, em perspectivas, cenas do cotidiano, pinturas rupestres e os Panoramas, tanto em paredes como em objetos. Por exemplo, o gênero cena de batalhas foi um dos temas predominantemente escolhido na história da arte, correspondendo a aproximadamente 30% de toda a produção e a “Batalha de Sedan” é um desses exemplos de pintura panorâmica, com destaque para uma visão frontal distanciada com intuito de obter efeito e realidade virtual. (GRAU, 2007, p. 111-117).

A  **FIGURA 1** rompe a distância psicológica entre observador e espaço imagético. Também como exemplo de espaços virtuais ou espaços imagéticos e imersivos estão as variadas pinturas *Trompe l'oeil*, do período barroco e também muito usadas pelos romanos e gregos na antiguidade clássica (séc. VIII). Tinham a peculiaridade de usar a perspectiva criando “virtualidade” ótica, fazendo com que formas de duas dimensões aparentem ser três dimensões.

O desejo de *Estar na Pintura* não desapareceu com a chegada do século XX. Esse processo continua com imagens em 360° e com o desenvolvimento das novas mídias,



 **FIGURA 1.** “O PANORAMA DA BATALHA DE SEDAN” – Anton Von Werner 188. (Fonte: GRAU, 2007, p. 116)

criou novas tendências dentro das artes. Como argumenta Grau (2007, p. 165), “foi o desejo de produzir arte que surgiram formas e tentativas de produzir novas mídias para ilusões”.

A virtualidade vem para encerrar o chamado “rito mecânico” (GRAU, 2007, p. 171) com os feitos e obras de Prampolini que foi um dos representantes da arte futurista, que enxergava o teatro como uma síntese panorâmica, no qual ele queria mudar a imagem de mecanizada para “totalizada” através do espectador

Estágios da Realidade Virtual: da História à Modernidade

Após o Panorama, surgiram outros dispositivos e equipamentos precursores, dentre eles o estereoscópio, inventado em 1838 por Charles Wheatstone, que consistia em um par de óculos binoculares, que usado distante dos olhos combinava duas imagens, proporcionando uma visão resultante de um sistema de espelhos, dando sensação de profundidade e espaço.

Outro exemplar representativo de Pintura que causa efeito de ilusão com profundidade e representação realista de cena são *Os Tripticos das Ninféias*, de Claude Monet, pintados em seu ateliê 3 em Giverny, entre 1915 e 1917, sendo cada um com 12.75 de comprimento por 2 metros de altura. Essas pinturas criavam virtualidade como se fossem uma tela única e contínua, com objetivo de fundir observador e imagem, igualando ao *Panorama* de um jardim iluminado somente pela luz do dia, através do telhado de vidro de seu ateliê. Obra virtual eficaz no padrão Panorama conseguia o intento de unir “observador dentro da cena num espaço imagético com uma perspectiva como se estivesse flutuando acima da água, sem distância por todos os lados pelas imagens de 360°”. Monet

[...] costumava sentar próximo às telas (variando de 15 a 20 cm) [...] e nessa experiência forçava aos observadores a sair de uma distância segura, confundindo cores, perspectivas, formas criando uma desincorporação ou seja: união da interpretação impressionista não



FIGURA 2. “ESTEROSCÓPIO 1838”. (Fonte: Brasileira Fotografia) Disponível em: <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/?p=14719> Acesso em: 4 ago. 2022.

distanciada de uma cena natural com os recursos de imagem alterada. (GRAU, 2007, p. 168).

Retornamos a Prampolini, que foi um artista da 2ª geração de futuristas, também fascinado por remover a fronteira entre observador e espaço imagético. Seu objetivo era dinamizar a ação dramática com efeitos na mente do público em palcos cênicos. Grau (2007, p. 169), em seu livro *Arte Digital*, ainda destaca das obras desse artista o cinema como um dos meios mais dinâmicos de expressão humana, pois compõe formas novas e tradicionais de arte e mídia usando imagens ampliadas associadas aos apelos de vários sentidos ao público. Com o pioneirismo em mostras cinematográficas de Louis Lumière, em 1897 nasce o primeiro filme em 3D com exibição pública, abrindo espaço para a reprodução como mídia. “As imagens dinâmicas hoje produzidas por computadores de última geração são um passo decisivo na evolução da imagem”. (GRAU, 2007, p. 179). Essa imersão experimentada pelas primeiras pessoas que iam ao cinema é também descrita por Siegfried Zielinski (1999, p. 92, apud GRAU, 2007, p. 180) como “uma sala escurecida, onde os espectadores são “[...] prisioneiros entre a tela e a sala de projeção, presos aos seus assentos, entre o grande retângulo com ilusões de movimento e os dispositivos produzindo imagens de escuridão e luz”.

Outro exemplar para o tema de estudo é o Totaltheater (1927) ou teatro total, projetado posteriormente na escola Bauhaus por Walter Gropius, também foi um projeto que tinha o objetivo e intenção de unir palco e plateia. Surgiram assim outras representações artísticas que encontraram na tecnologia a forma de integrar imagem, som, efeitos visuais, imagens em 360° e em 3D, iguais às pinturas rupestres, aos afrescos renascentistas e barrocos até chegar ao cinema circular e à arte computacional das CAVES.



FIGURA 3. CLAUDE MONET EM SEU ATELIER 3 COM OS TRÍPTICOS DAS NINFÉIAS. (Fonte: Histórias das artes)³

³ Disponível em: <https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/claude-monet-e-suas-ninfeias/#jp-carousel-9116> Acesso em: 4 ago. 2022.

A modernidade marca a relação entre tecnologia e arte sem pensar em limites técnicos ou normativos além do tempo e da história. Capaz de produzir diferença na forma de fazer, ver e sentir a arte, também nos sentimentos e percepções diferentes do público, a virtualidade nos traz uma nova forma de reprodução de técnicas artísticas com compreensão múltipla, seja falando de linguagem, comunicação ou de interação. São objetos de estudo esses novos meios artísticos, novos modos operacionais da interatividade e virtualidade no campo das artes e espaços imersivos. Os desdobramentos que as novas mídias no sistema artístico provocaram mostram uma desconstrução no que se refere às exposições e mostras de arte, antes obras reais em espaços físicos, hoje imagens virtuais em exposições imersivas.

Virtualidade e Imersão

O virtual seria um complexo de tendências, de situações e acontecimentos? Para Pierre Lévy (1996, p. 17), é “uma produção de qualidades novas, uma transformação das ideias, um verdadeiro devir que alimenta de volta o virtual”. Há uma série de questionamentos em relação ao valor, papel e função da virtualidade dentro da preservação, armazenamento e comercialização destas obras de arte.

Sobre circuitos expositivos, Philippe Quéau investiga esta imagem que passa a ser digital, calculada, simbólica, simulada, e analisa o tempo do virtual e da imagem. O autor ressalta o porquê da aceitação imediata, por parte dos jovens, produzidas pelo computador, pois ele percebe que é possível “habitar ‘realmente’ esses mundos” (2000, p. 99). São mundos virtuais que se apresentam mais próximos que o mundo real e por este motivo a arte digital tem caído no gosto do espectador. Entender qual é o público que frequenta o circuito expositivo da arte digital também facilita a compreensão desta relação público/obra/espaço expositivo. Nota-se que esse público é particularmente jovem, vive sob a lógica digital e é sensibilizado por uma nova cultura, a cibercultura.

Os museus virtuais de diversas partes do mundo, por exemplo, estão a distância de um “click” e conseguem, muitas vezes, mais visitas virtuais do que físicas. É por estas

transformações que circuito expositivo precisa estar atento às mudanças de perfil do público, estudando maneiras de atingi-lo, o que reflete tanto nesses ambientes, quanto nos eventos, mercado ou na publicidade. Nesses espaços virtuais, as emoções do interator são geradas a partir de vibrações, ao acender de luzes e o público não tem uma postura de contemplação, em relação a obras colocadas nos locais demarcados, sugestionando que é permitido tocá-las. Para tanto, o público sai da posição de espectador e passa a ser um participante e interator.

A virtualidade é outra característica da arte digital que altera a relação com o circuito expositivo. Para entendê-la, é necessário analisar algumas contribuições. Assim, segundo Quéau (2000, p. 85):

A representação virtual se distingue da representação escrita ou da representação icônica por vários traços característicos: [...] O virtual permite agir sobre o real com auxílio de representações. A imagem virtual não é uma imagem do mundo, é a janela de um mundo 'intermediário' no qual se pode imergir, no qual se pode encontrar os outros, e no qual se pode agir sobre o mundo real por intermédio de todo tipo de captadores e realizadores.

Ao analisar o pensamento de Quéau, pode-se refletir que, nesta era digital, o poder que o virtual tem de agir sobre o real é uma atração para os usuários. Grau (2007) acredita que a noção de realidade virtual não surgiu com a relação do homem com a imagem e não com o computador. É na arte digital que a virtualidade da imagem acontece através do computador, então acredita-se que seu conceito pleno só pode ser entendido neste contexto.

Assim:

A mídia interativa mudou nossa ideia a respeito da imagem em um espaço interativo multissensorial da experiência com uma estrutura de tempo. Em um espaço virtual, os parâmetros de tempo e espaço podem ser modificados à vontade, permitindo que o espaço seja usado para modelar e fazer experimentos. (GRAU, 2007, p. 21).

Cauquelin (2008) explica que o uso do termo virtual faz referência a um sistema, em que tudo o que ali está inserido é chamado de virtual; assim, acredita-se que: “a realidade virtual é o tipo de realidade produzida pelo sistema digital” (CAUQUELIN, 2008, p. 169). A virtualidade é condição da imagem, que é a relação entre interator e o ambiente virtual. A interatividade é o que mantém este ambiente.

De outro lado, mais uma possibilidade da arte digital associada à virtualidade é a imersão. Não são todas as obras que possuem esta característica, porém diversos artistas têm trabalhado seu potencial, a fim de inserir definitivamente o interator em outro mundo de sensibilidades. Grau considera que a imersão é imprescindível para compreender o desenvolvimento da mídia. Ele explica que a imersão “[...] é sempre caracterizada pela diminuição da distância crítica do que é exibido e o crescente envolvimento emocional com aquilo que está acontecendo.” (2007, p. 30). Normalmente estas obras são apresentadas em instalações, museus que abrigam obras midiáticas ou festivais, pois demandam um espaço específico, como as CAVES⁴

FIGURA 4.

Caverna digital ou CAVE é uma sala onde são projetados gráficos em 3 dimensões, em suas paredes, utilizando dispositivos avançados de interação para explorar e interagir com objetos e pessoas virtuais, mergulhando num mundo virtual. O termo Caverna é uma alusão à Alegoria da Caverna de Platão, relacionando-se com o fato de que a realidade vista é uma outra, que não a própria realidade.

No momento da imersão, o real, virtual, máquina e interator compõem um ambiente único propondo que o sujeito “viva” uma experiência possível somente por causa das interfaces. “Desse modo, o termo ‘imersão’ evoca [...] o novo mundo [...] surreal que é o cibernundo da interatividade” (CAUQUELIN, 2008, p. 171). Assim como na interatividade, existem diferentes graus de imersão que também podem se dar

.....
⁴ A primeira CAVE foi criada em 1991 por Daniel J. Sandin, juntamente com outros estudantes em Chicago.

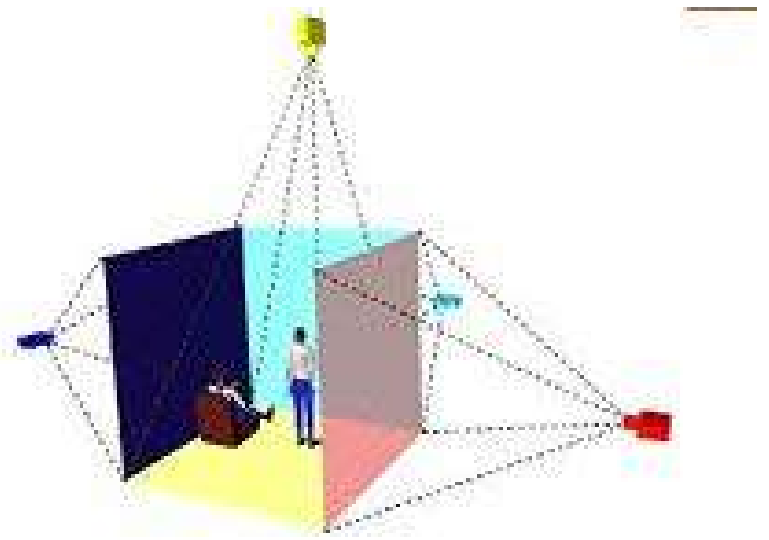


 FIGURA 4. ESQUEMA FIGURA. (Fonte: Google)

em tempo real. Uma dessas intervenções acontece com o uso de tela de realidade virtual do tamanho de uma sala, em que a experiência de leitura e audição começa com textos de memória aparecendo nas paredes da caverna, envolvendo o leitor. A virtualidade permite vivenciar experiências sensoriais nas quais o interator desenvolve outra possibilidade de percepção, modificando a obra no ambiente virtual, em um nível imersivo.

Os novos espaços expositivos imersivos

Os espaços de exposição, as instituições, curadorias, profissionais das artes e os artistas plásticos precisam estar atentos a essa nova realidade de produção, a qual já está estabelecida em um circuito independente, mas também deve se inserir nos espaços contemporâneos, pois faz parte da arte contemporânea. Os tradicionais museus brasileiros ainda passam por uma série de entraves. O Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) definiu um plano desde 2003 prevendo a modernização, contratação de profissionais especializados, informatização de museus e estruturas museológicas. Nesse sentido, entende-se a virtualidade como um campo para novas formas de comunicar e de ensinar, independentemente das interfaces virtuais usadas.

Dispositivo similar, no formato de óculos, foi usado numa das salas da Exposição Imersiva Van Gogh no Pátio Higienópolis em São Paulo, 2019, na qual os visitantes participavam sentados em cadeiras, aguardando as instruções dos monitores, depois colocavam esses óculos e assim estavam prontos para passear pelo bar frequentado por Van Gogh, provocando efeitos em 3D conjugados com sons, aromas e movimentos percebidos nas imagens e outros efeitos dinâmicos. As exposições imersivas estão conseguindo uma espécie de espaço ideal para explorar a representação temporal e espacial extremamente com novas possibilidades e novos recursos.



FIGURA 5. EXPOSIÇÃO IMERSIVA COM ÓCULOS PADRÃO ESTEREOSCÓPIO 3D. (Fonte: Exposição Van Gogh⁵)

⁵ Disponível em: <https://www.topensandoemviajar.com/wp-content/uploads/2019/09/exposicao-van-gogh-sp-banho-lua.jpg>. Acesso em: 4 ago. 2022.

Considerações Finais

A liberdade estética do século XX em diante determinou, portanto, uma nova forma de arte em todos os sentidos da cultura com uso de interfaces digitais que vem transformando intensamente valores estéticos, sociais e mercadológicos da arte, também modificando o campo de trabalho dos artistas. Surge um contexto inovador ou novo fazer artístico, que apresenta novas possibilidades e a essência da arte contemporânea em espaços chamados de virtuais de imersão.

As experiências imersivas vivenciadas em exposições são o maior exemplo desse processo aberto no qual cada espectador individualmente experimenta as características sensoriais da arte reproduzida.

Para a arte se deleitar, nasce essa liberdade no século XXI, a fim de provar a ausência de limites do artista presente ou não, da sua obra e da interpretação do público. Paisagem ou não paisagem, figurativo ou autorretrato, todos os temas desse artista são tratados digitalmente nessa configuração digital e virtual para que o público saia de sua zona de conforto, pressupondo que a imagem digital depende da interação do observador e objeto como uma autoria do processo de forma compartilhada.

Assim chamamos de novas composições em novos espaços artísticos, como Vilém Flusser cita: “é o homem quem projeta significado sobre o mundo” (1996) e é seu comportamento que determina a arte que cria.

Referências

- CAUQUELIN, Anne. *Frequentar os incorporais: contribuição a uma teoria da arte contemporânea*. São Paulo: Martins, 2008.
- FLUSSER, Vilém. *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*. São Paulo; Coimbra: Annablume; Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012. Capítulo 0. Advertência ao capítulo 4. Imaginar. DOI: <http://dx.doi.org/10.14195/978-989-26-1129-7>
- FLUSSER, Vilém. Texto/Imagem enquanto dinâmica do Ocidente. In: *Caderno RioArte*, ano II nº 5, 1996. páginas 64 até 68.

GRAU, Oliver. *Arte virtual: da ilusão á imersão*. Trad. Cristina Pescador, Flávia
HOLZWEGE. *Frankfurt: Vittorio Klostermann* . Primeira edição. [S.l.]: [S.n.], 1950. p. 92.
KRAUSS, Rosalind. *A escultura no campo ampliado*. Revista do Curso de Especialização em
História da Arte e Arquitetura no Brasil, da PUC-Rio, p. 129-137, 1984.
LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. São Paulo: Editora 34, 1999.
QUÉAU, Philippe. *La Planète des Esprits*. Paris: Odile Jacob, 2000.

Artista em fotoperformance por diferentes tempos

Artist in photoperformance for different times

Tatiana Barrios Vinadé¹

Rebeca Lenize Stumm²

Este artigo trata de uma pesquisa em artes com foco na fotoperformance realizada com a câmera fotográfica do celular. O processo de pesquisa vivido pela artista ocorre a partir da composição digital de sua imagem atual, com suas imagens anteriores, bem como a criação do que pode vir a ser a sua imagem futuramente. Nesse sentido, acontece a reelaboração da imagem da artista sobre si mesma em situação de performance em autorretrato, em diferentes tempos que se misturam em cada trabalho realizado.

Palavras-chave: fotoperformance; tempo; imagem; celular; arte contemporânea.

This article is an art research focused on photoperformance, carried out with a cellphone's photographic camera. The research processes experienced by the artist stem from the digital collage of her current image with its previous ones, as well as the creation of what might be her future image. In this sense, there occurs a re-elaboration of the image of the artist about herself in the same vein of a self-portrait performance, in different times that mix in every performed work.

Keywords: photoperformance; time; image; cellphone; contemporary art.

¹ Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – PPGART/UFSM / CAPES – DS

² Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – PPGART/UFSM

Introdução

Este artigo busca apresentar o processo de pesquisa da artista-autora, cujo foco são fotoperformances realizadas com a câmera do celular. Nesse sentido, será abordada especialmente a composição de sua imagem digital em justaposição com suas imagens anteriores, bem como a criação do que pode vir a ser a sua imagem futuramente. Assim, ocorre a reelaboração da imagem da artista, imagem de si mesma em situação de performance em autorretrato, uma projeção do seu passado, seu presente e sua imagem elaborada do futuro.

A partir disso, busca-se trabalhar com a construção da imagem da artista em diferentes tempos, que se misturam em cada fotoperformance, possibilitando diferentes perspectivas de sua figura, do que a constitui como pessoa, mulher, mãe e como próprio artista.

A fim de atingir o objetivo proposto, este trabalho divide-se em 4 seções, além desta introdução. Inicialmente haverá uma explanação sobre a fotoperformance, na seção 1; em seguida, na seção 2, será apresentada uma breve passagem sobre o conceito de autorretrato; na sequência, então, aborda-se o processo de criação e são apresentados os trabalhos em fotoperformance realizados (seção 3); finalmente, na seção 4, passa-se à conclusão do trabalho.

Sobre a fotoperformance

A realização de uma performance para uma câmera, seja de celular ou de máquina fotográfica de grande potência, acontece quando o ato performativo é realizado unicamente para a fotografia e através dela, ou seja, a ação transforma-se em obra de arte em conjunto com a imagem fotográfica, concretizando a fotoperformance. A fotoperformance é a obra em comunhão com artista e a fotografia e, nesse sentido, ela amplia conceitos e possibilidades criativas da performance e da fotografia, alargando os entrelaçamentos entre linguagens próprios da Arte Contemporânea.

Fazer um registro fotográfico, previamente trabalhado, a partir da performance de alguém para a câmera, torna possível a criação da fotoperformance. Ideia essa compartilhada também por Soulages (2010), que busca debater essas idealidades da imagem fotográfica e seus trânsitos entre o documental e o artístico. O artista, diante da infinidade de fenômenos possíveis, pode criar seu mundo, que, na verdade, não existe mais, mas é tão fantástico como o dos fenômenos em qualquer escala em que nos situemos: “É por essa razão que ele não torna visíveis os fenômenos já visíveis, ele torna visível o ainda não visto” (SOULAGES, 2010, p. 104).

Sobre o autorretrato

Seja enquanto referência ou desvio, podemos pensar na relação do que Barthes (1984) entende como “referente fotográfico”, isto é, “não a coisa facultativamente real a que remete uma imagem ou um signo, mas a coisa necessariamente real que foi colocada diante da objetiva, sem a qual não haveria fotografia” (BARTHES, 1984, p. 114-115). Barthes (1984) também entende a fotografia – especialmente o autorretrato que aqui nos interessa –, como um duplo, no qual não é possível separar o que é e o que está sendo representado de sua imagem. Desse modo, é possível entender que o artista sempre será revelado, ainda que se apresente de outro modo, através da utilização de recursos diversos como maquiagens, perucas, ou manipulação de imagens.

Nos trabalhos em autorretrato, o artista reflete sua própria essência, e muitas vezes a sua imagem nua e crua. Assim, acredita-se, nesta pesquisa, que o autorretrato possa ser entendido como uma prática artística que tem pontos semelhantes à performance, onde a artista é a própria obra. Assim, a artista investe na materialização de si na arte, como um ato de afirmação de sua existência, bem como uma maneira de eternização do artista através da arte.

Entre os artistas que trabalham com a fotoperformance, Cindy Sherman é referência-ícone nessa linguagem, a qual focalizaremos nesta pesquisa. Em seus trabalhos com personagens, que estabelecem uma relação entre artista-personagem,

ao utilizar de elementos com os quais se traveste, como, por exemplo, perucas e maquiagens, Shermann também revela-se a si mesmo. Seu trabalho consiste na elaboração de uma performance para a câmera, utilizando de recursos mil como cenários, maquiagens, manipulação da imagem e também, por fim, manequins.

As fotoperformances realizadas nesta pesquisa

O processo de trabalho da artista-autora deste artigo situa-se em trânsito entre o Teatro e a Performance e se amplia para o trânsito entre Performance e Fotoperformance. Desse modo, o corpo é sempre presente como obra de arte, seja através de ações efêmeras, seja através de ações para a fotografia.

Assim, entende-se que é um processo constante de elaboração de si mesma e que constitui toda sua trajetória como artista, seja através de cada prática artística citada, cada qual com suas particularidades, mas que dialogam com o corpo da artista, isto é, seu próprio corpo-ser-imagem como obra.

Para a realização dos trabalhos que serão apresentados na sequência, a artista teve como ponto de partida os seguintes questionamentos: o que constituiu sua imagem? Que imagem antecede sua imagem atual? Qual a imagem é o seu momento atual? O que ainda poderá vir a ser a sua imagem?

Todas essas questões foram elaboradas a partir de suas vivências, do seu “eu” de agora e como segue constituindo-se através do que já viveu, do agora e do porvir, de modo que os tempos passado, presente e futuro misturam-se, entrelaçam-se, não apenas em si, como ser humano, mulher, mãe, artista e tantas outras designações, mas também ocupam um mesmo espaço nas fotoperformances, por se tratar de uma fotografia digital oriunda da câmera do celular. Assim, na imagem digital há espaço para essa confluência de tempos, o que pode ser relacionado com as proposições sobre o Tempo de Deleuze, segundo Pelbart (2004)

ao invés de uma *linha* do tempo, temos um *emaranhado* do tempo; em vez de um *fluxo* do tempo, veremos surgir uma *massa* de tempo; em lugar de um *rio* do tempo, um *labirinto* do tempo. Ou ainda, não mais um *círculo* do tempo, porém um *turbilhão*, já não uma *ordem* do tempo, mas uma *variação* infinita (PELBART, 2004, p. 21).

Conforme Pelbart (2004), Deleuze recusa a imagem do Tempo como círculo, mas não se trata de um tempo circular, e sim do círculo como uma estrutura profunda em que o tempo se reconcilia consigo mesmo, em que o começo e o fim rimam. O que caracteriza o círculo é sua monocentragem em torno do presente, como seu movimento encadeado e orientado, bem como uma totalização subjacente. O círculo com o seu centro seria uma metáfora do mesmo.

Deleuze contrapõe a ideia da imagem do Tempo como um círculo ao entender o tempo como Rizoma. Assim, a identidade não é mais reencontrada como num círculo, onde se encontra o que estava lá desde o início, e que o início e o fim rimam, mas ao contrário disso, o Tempo é entendido como uma multiplicidade aberta.




Ao pensar o Tempo como multiplicidade, chegamos ao que Deleuze e Guattari (1980) definem por Rizoma, termo emprestado da Botânica. Para ambos os filósofos, o Tempo, nessa lógica da multiplicidade, é entendido como Rizoma, isto é, uma espécie de rede aberta, de malha móvel. Num Rizoma entra-se por qualquer lado, cada ponto conecta-se a outro em direções móveis. Um Rizoma não tem início, nem fim, apenas um meio, onde ele cresce e transborda, desse modo, um Rizoma não remete a uma unidade e nem deriva dela.

Quando se concebe o Tempo como Rizoma, operando numa multiplicidade pura, temos uma explosão da flecha do Tempo em favor de uma multiplicidade de setas ou de multiplicidade de direções, de andamentos, de sentidos. Enfim, temos uma afluência entre diferentes planos temporais, rompendo a sucessão linear do tempo através de movimentos rizomáticos.

Os trabalhos a que este artigo se refere partem da linha do tempo da artista: resgatam seu passado, usufruem do seu presente, que se modifica constantemente, e experienciam a criação de sua imagem do futuro, de modo que diferentes tempos se sobrepõem, se conjugam, se misturam. Desse modo, é possível entender a imagem como transmutação da realidade.


Acredita-se que ocorre a exposição de vários “eus” da artista, ao mesmo tempo que um “eu” somente. Apenas o “eu” da artista, com uma gama de experiências, fases, idades, que a constituem como um todo insuperável do que foi, do que é e do que possa vir a ser, em constante transformação, sem a necessidade de repetir o passado, de se aprisionar no presente, tampouco com uma visão única e definitiva do futuro. Assim como a imagem digital proporciona esse entrelaçamento dos tempos, acredita-se que a vida é também um emaranhado de tempos em cada ser humano.

Os trabalhos compartilhados a seguir nasceram da ideia de expor a multiplicidade de tempos que envolvem a artista, através da sua própria imagem em diferentes tempos sobrepostas, como se fosse possível mostrar o conglomerado de tempos que constitui a artista, como se fosse possível mostrar as camadas temporais que compõem e seguem compondo o “eu” da artista através de imagens. Para tanto, foi realizada uma fotografia de sua imagem atual; foram separadas imagens digitais de diferentes idades; bem como se fez a fotografia digital das fotografias analógicas do seu álbum da vida e, ainda, foi criada e fotografada a imagem que poderá ser a sua imagem futuramente. Cada imagem, então, sofreu a ação das inúmeras possibilidades de manipulação que a fotografia digital oferece: montagem, colagem, sobreposições, de modo que cada vez mais, passado, presente e futuro ocupassem o mesmo espaço.


Inicialmente, para cada trabalho, foram manipuladas apenas duas imagens, a imagem atual e cada uma das anteriores e a imagem criada para o futuro  **FIGURA 1, 2, 3, 4**. O próximo trabalho se deu a partir da sobreposição das imagens originais  **FIGURA 5** e, por último, foram sobrepostas as imagens já trabalhadas e apresentadas nas primeiras figuras, gerando o último trabalho  **FIGURA 6**. Nesse

momento, os trabalhos recebem a legenda de “Fotoperformance” seguida do número indicativo da ordem em que aparecem (1,2,3...), uma vez que o título definitivo de cada fotoperformance ainda está em processo de elaboração.




 **FIGURA 1.** Fotoperformance
1. Fonte: (Acervo da Artista).




 **FIGURA 2.** Fotoperformance
2. Fonte: (Acervo da Artista).




 **FIGURA 3.** Fotoperformance
3. Fonte: (Acervo da Artista).




 **FIGURA 4.** Fotoperformance
4. Fonte: (Acervo da Artista).



 **FIGURA 5.** Fotoperformance
5. Fonte: (Acervo da Artista).



 **FIGURA 6.** Fotoperformance
6. Fonte: (Acervo da Artista).

Conclusão

A realização das fotoperformances apresentadas nas figuras 1 a 6 acontece pela proximidade com o celular da artista em situações cotidianas sem privar-se da manipulação dessas imagens, as quais contemplam as alternativas apresentadas pelos recursos tecnológicos do aparelho portátil. Assim, percebe-se que a pesquisa poética se dá de forma próxima à vida que flui, entre a ação da artista e o uso da tecnologia disponível, a partir da possibilidade de fundir dois ou mais tempos diferentes na mesma imagem. Um processo em aberto e em projeção em diferentes tempos.

O trabalho em Poéticas resulta da confrontação entre a obra sendo feita, a ação do artista que transita entre exterioridade, a materialidade do real, e a interioridade, o processo mental e sensível do artista. Desse modo, o processo de instauração da obra é permeado por certezas e incertezas e por decisões a serem tomadas para o andamento da pesquisa em artes. Um trabalho árduo, muitas vezes doloroso, mas transformador para o artista em sua pesquisa em artes, em todas as suas etapas do modo de fazer e pensar sua arte.

Referências

- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- DELEUZE, Gilles; GUATARI, Félix. *Mil Platôs*. São Paulo: Editora 34, 1980.
- PELBRANT, Peter Pál. *O tempo não – reconciliado. Imagens do Tempo em Deleuze*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Editora Senac, 2009.
- SOULAGES, François. *Estética da fotografia: perda e permanência*. São Paulo: Editora Senac, 2010.



*O processo de criação
artísticas nas artes visuais,
música e artes cênicas*

Uma toalha de mesa interligando elementos pictóricos e memórias afetivas

A tablecloth linking pictorial elements and affective memories

Adriane Hernandez¹

O padrão de uma toalha de mesa xadrez azul e branco foi escolhido pela artista para desenvolver uma espécie de jogo pictórico e metafórico. A partir de uma memória particular, o elemento atua como disparador de lembranças coletivas ligadas às refeições familiares e conversas em torno de uma mesa. Quando se torna motivo para a pintura, esses significados somam-se à fatura e à materialidade da linguagem e do meio. Camadas de tintas emanam sensações, atuando no olhar de quem observa, criando outros jogos sensoriais e perceptivos, para além dos quais já estava contido no próprio objeto toalha.

Palavras-chave: Pintura; toalha de mesa; materialidade; memória; operatividade.


The pattern of a blue and white checkered tablecloth was chosen by the artist to develop a kind of pictorial and metaphorical game. From a particular, the actuator element of memories connected to meals and connections around a meal table and connections around a memory. When it becomes a motive for painting, these meanings are added to the fabric and materiality of language and the medium. Layers of similar paints, including other sensory and perceptual games, beyond which no objects themselves were included.

Keywords: Painting; tablecloth; materiality; memory; operability.


¹ Universidade Federal do Rio Grande do Sul / Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – UFRGS

A toalha de mesa: um objeto operativo



O elemento escolhido para desenvolver uma investigação pictórica foi a padronagem xadrez, azul e branco, de uma toalha de mesa. Encontrar um *objeto* disparador de memórias afetivas faz parte da operatividade de minha poética desde seu início. Representa uma parte da operação intelectual nesse caso, pois não se trata de uma ação, mas uma pré-ação ligada ao pensamento. Nesse sentido, quando uso a palavra *objeto*, quero atribuir uma dupla conotação: de uma coisa, mas também de um assunto ou questão para a qual coloco o foco de minha atenção e interesse, propiciando um estímulo à imaginação. Esse estímulo imaginativo apresenta-se completamente interligado à materialidade dos objetos com os quais sonho e os que manipulo fisicamente. Foram três elementos mais importantes que estiveram presentes no decorrer de meu processo, todos ligados ao cotidiano doméstico e transpassados pelo *objeto-questão*: um banheiro, um pão e, no momento atual, uma toalha de mesa; outros elementos orbitam em torno destes que considero mais essenciais, são eles plantas, flores, pássaros e outros menos figurativos.

O espaço do banheiro foi desenvolvido no início de minha formação artística, quando utilizava os recursos da pintura; o pão foi motivo de uma produção em fotografia, objeto e instalação. O movimento mais duradouro de um *objeto-questão* tem sido o trabalho focado no padrão da toalha de mesa, que segue ativo desde 2002. No início, utilizei como ferramenta a câmera fotográfica, criei módulos de madeira com acoplamentos de fotografias analógicas, ou molduras, para enfatizar repetições e utilizei o próprio tecido xadrez na construção dos trabalhos  **FIGURA 1**. Interessante perceber que terá sido a fotografia e sua característica pouco óbvia de objeto, muito bem apontada por Philippe Dubois (1993), que me estimulou a perceber no tecido um material com maior potencial de transformação, um elemento com características de alteração por sua condição de maleabilidade, estendendo-se do plano ao volume. Isso me interessou sobremaneira e criei um tipo de operação com a toalha de mesa, que incluiu colagens, recobrimentos e montagens diversas.




 **FIGURA 1.** Estante sanduíche I, II e III, Adriane Hernandez, (65x24x14 cm cada), Fotografia, estante de madeira, tecidos e papéis, 2005. Acervo da artista.

Em um primeiro momento da fase com a toalha de mesa, desenvolvi uma pequena alegoria que me motivou. Era a ideia de que uma toalha de mesa imitaria um pão, assim, ela se desprendia pelo mundo, deixando cair seus fragmentos, fornecendo indícios de sua existência. Porém, minha inclinação não é essencialmente à narrativa pictórica e logo as operações que envolviam o elemento toalha de mesa se dirigiram para as materialidades e procedimentos da pintura. Assim, o foco se volta para outro tipo de operatividade, que logicamente sempre esteve presente, mas aqui abordo como ações pictóricas investigativas, como nas camadas de tinta acrílica e emulsão acrílica sobre papéis, molduras e vidros – este último funcionando como camada – e, também, na experimentação com materiais e suportes diversos.

Mais recentemente, depois de desenvolver uma série de objetos em que suas superfícies foram cobertas por pintura do padrão xadrez  **FIGURA 2**, passei a pintar sobre papel, algo que somente experimentara na primeira fase, aquela dos banheiros. No momento atual, não se trata mais de uma busca pela representação, é possível dizer que é uma investigação sobre os materiais pictóricos, as ações sobre eles, forma e cor. Fixei-me no padrão da toalha e segui experimentando camadas de tintas com cores vibrantes recobertas com os tons azuis e branco, escolhidos pela associação à padronagem da toalha. A cobertura da superfície deixa propositalmente entrever as camadas mais abaixo. Passei a perceber melhor as características dos materiais e como atuam no resultado. Nem sempre acontece, como ensina a máxima acadêmica, de o “melhor material” (ou o mais caro) ter o melhor resultado já que o “melhor material” é aquele que se associa de modo mais eficiente ao que quero mostrar, mesmo que eu ainda não saiba muito bem o que seria isso. Além do que, o próprio resultado vai me apontar as alternativas materiais e desdobramentos possíveis estimulando a imaginação. Isso anima a considerar com maior vigor as experimentações.  **FIGURA 3**

A partir daí um conjunto de objetos e pinturas se somam a uma espécie de jogo pictórico e metafórico, é importante salientar essa dialética que busca aglutinar percepções e não escolher uma ou outra, como acontece quando se busca uma




 **FIGURA 2.** Vista do ateliê da artista, Adriane Hernandez, diversos objetos recobertos com tinta acrílica no padrão xadrez, 2021. (Acervo da artista)


coerência que, na verdade, só encontramos em conceitos desvinculados da prática. Referenciada em uma memória singular, vinculada a minha biografia, o objeto, no entanto, atua como disparador de memórias coletivas ligadas aos encontros, às refeições familiares, às conversas em torno de uma mesa. Estender uma toalha sobre um móvel, no chão ou em um varal, remete a uma alternativa do tecido e sua condição flexível, apresentando uma capacidade de adequação. Identificamos, assim, a materialidade do objeto toalha, mas também temos as metáforas de lugar que ela é capaz de veicular, assim como acontecimentos que interligam passado e presente. Ela seria então um objeto “aurático”, nos termos de Walter Benjamin (1994).

Quando essa toalha se torna pintura, mais camadas significantes vêm a se somar. Se por si mesma a toalha pode ser metáfora dos encontros e conversas em torno dela, ela é também metonímia de uma mesa ou de um lugar mais amplo como uma sala, uma cozinha ou até mesmo o gramado de um parque, remetendo a piquenique. Quando entra para o campo pictórico, esses significados somam-se à fatura e à materialidade da linguagem e do meio. Camadas de tintas sensibilizam o olhar de quem observa, criando novos jogos sensoriais e perceptivos, para além dos quais já continha o próprio objeto *modelo*. A pintura, que pode ser muito estimulante como expressão e fatura, ao mesmo tempo pode se fazer presente em um objeto com encobrimento xadrez, simplesmente recobrimo uma mesa, bastões, sarrafos, caixas ou embalagens, uma *pele-toalha*, aderindo como uma camuflagem ao mundo dos objetos.

Materialidades pictóricas: alguns recursos


Deixar à mostra camadas anteriores, decorre de uma imaginação voltada para a materialidade e o desenvolvimento da cor. Nas pinturas mais recentes, em que procedo assim, como é o caso da pintura na  FIGURA 3, as cores saturadas vão romper com uma possível monotonia na repetição do padrão, deixando a pintura mais dinâmica e mais vibrante. É um trabalho em que a pintura é explorada mais em suas especificidades e menos como conceito de recobrimento ou camuflagem. Aqui o gesto com o pincel, a qualidade desse gesto, a precisão e a imprecisão, o escape da




 **FIGURA 3.** Sem título, Adrian Hernandez, (40 x 40 cm), acrílica sobre papel, 2021. Acervo da artista.

cor pelas bordas ou em pontos estratégicos na composição regular, a opacidade dos tons azuis e a transparência das camadas finas de branco, contribuem para formar uma pintura que se estrutura a partir de um padrão, mas, para muito além dele, explora sutilezas matéricas próprias do campo pictórico. Tais recursos somam-se para provocar sensações, extrapolando as memórias da mesa; agora escapamos para o campo perceptivo e sensível. O objeto não é apontar oposições, mas mostrar que as mais imediatas solicitações se diferenciam em termos de ordenação dos sentidos, sentidos sensoriais e semióticos (conceituais).


Quando comecei a dar maior atenção para as materialidades pictóricas, voltei-me para as superfícies mais tradicionais, como o papel e a tela. No momento em que cubro objetos com o padrão xadrez, sinto que uma ênfase na materialidade poderia provocar uma dispersão de sentidos, então opto por não explorar as camadas em sobreposições. São dois modos de fazer que vou alternando conforme minha motivação ou o tempo que disponho para trabalhar. Início alguns trabalhos já prevendo que serão a longo prazo, por isso, muitas vezes não sei se os finalizarei, isso acontece mais frequentemente com os trabalhos de cobertura xadrez, pois são mais demorados e no meio do processo posso ter outras ideias que me seduzam; tenho muitos trabalhos inacabados e uma quantidade muito grande de ideias que não chegaram a ser realizadas.

A  **FIGURA 4** mostra um trabalho que será montado com uma sequência de módulos, fiz nove peças e nestas pinte um fragmento de toalha de mesa que se assemelha a uma colagem. Esse é outro aspecto das minhas pinturas, como a intenção não é a de representar uma toalha de mesa, gosto de jogar com a ambiguidade da imagem e, em função da planaridade na construção pictórica e do aspecto fragmentário da imagem, como se tivesse um corte, ela geralmente vai se parecer com uma colagem. Algumas vezes, porém, procuro exagerar para provocar essa sensação, criando um pequeno relevo plano, com sobreposição de camadas de tinta, na parte onde surge o fragmento xadrez, isso vai gerar, no olhar de quem observa, uma dúvida recorrente e em seguida a pergunta: é uma colagem



 **FIGURA 4.** Sem título, Adriane Hernandez, (40 x 40 cm), acrílica sobre madeira, 2022. Acervo da artista.


ou a imagem está pintada de fato? Para que esse efeito aconteça é necessário que a pintura seja bastante lisa, sem marcas de pinceladas.

Sempre gostei do gesto e da cor, mas como não sou voltada para uma especificidade rigorosa do campo da pintura, permito-me transitar entre possibilidades e modos de *ser* da pintura, inclusive sua expansão para o objeto. Uma das últimas pinturas que realizei, em 2022, foi em papel  **FIGURA 5**. Nela reproduzi o padrão xadrez com faixas largas, verticais e horizontais, de 10 centímetros. Pinte com azul cerúleo, claro e escuro, e o branco titânio, sobre camadas feitas antes com cores mais quentes como laranjas e vermelhos, sobre papel. Fiz o trabalho deixando uma margem da mesma largura das faixas em torno da pintura. Estando a pintura pronta, solicitei a colocação de moldura e vidro. Após, pinte sobre o vidro, aplicando camadas grossas de emulsão acrílica, formando uma massa menor, concentrada na parte central, sugerindo um escorrimento em massa e escapando para a parte de fora da moldura. Sobre essa massa, mais ou menos informe, pinte o padrão xadrez, porém, desta vez usei camadas coloridas, verde e rosa médio, em lugar do branco e do azul escuro do xadrez. Este foi o primeiro trabalho em que pinte sobre o vidro, mas já fiz outras pinturas utilizando esse procedimento. Tratar a moldura e o vidro como elementos não externos ao trabalho pictórico, mas como constituintes do significado dele, era algo que só tinha experimentado em trabalhos com fotografias como descrevi anteriormente.

Motivo e sintoma

Muitos artistas, de tempos em tempos, manifestam-se dizendo que o motivo ou temática da pintura não é nada além de um pretexto para pintar. Como no caso de Lúcia Laguna que afirmou em uma entrevista que o motivo urbano é uma espécie de cabide que ela encontrou para pendurar o seu desejo de pintar (2010). É verdade que quando olhamos para a história da arte percebemos que os grandes gêneros da pintura, como paisagem, natureza morta e retrato, foram os motivos mais recorrentes, mais ou menos idealizados, mais ou menos realistas. Já a partir do século XX, quando os artistas passam a utilizar uma maior pluralidade de materiais e



 **FIGURA 5.** Sem título, Adriane Hernandez, (100 x 70 cm), acrílica sobre papel, 2022. Acervo da artista.

recursos técnicos, as motivações também se ampliam, sendo os materiais e materialidades, grandes impulsionadores da imaginação. Para Gaston Bachelard (1989) é a imaginação advinda do contato da mão trabalhadora, para além da ocularidade, em corpo a corpo com o mundo, que se torna fonte inesgotável de devaneios. Nesse sentido, mais do que temáticas, gêneros, pretextos, motivações, temos sintomas, e o sintoma integra tudo, formas e conteúdos, operações e materiais que nos ligam às escolhas que fazemos como artistas. A estes motivos-sintomas podemos dizer que, paradoxalmente, ancoramos nosso imaginário para propiciar que a nossa imaginação alce voo, formando imagens que ultrapassem a realidade.

Referências

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. SP: Editora Brasiliense, 1994.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Campinas, SP: Papyrus, 1993.

LAGUNA, Lúcia. *O mais-ou-menos e o não-sei-quê*. Visitado em 07/10/2022:

<https://www.youtube.com/watch?v=vqsaXhOyGBw>

O (des)aprender cotidiano: experiência artística como provocação em tempos de hiperconexão

The everyday (un)learning: artistic experience as provocation in times of hyperconnection

*Ana Oliveira Rovati*¹

Este artigo aborda relações entre tecnologias digitais absorvidas e/ou geradas pelo capitalismo de vigilância e práticas cotidianas permeadas por tal lógica do poder hegemônico. Diante desta realidade, em que corpos e subjetividades são capturados em função de interesses político-econômicos, a arte surge como possibilidade de ativação do sensível e da energia vital criadora humana que, por sua vez, possibilita a abertura para novas formas de transformar presente e futuro.

Palavras-chave: Arte; Capitalismo; Tempo ocioso; Experiência.

This article addresses the relation between absorption and/or generation of digital technologies by surveillance capitalism and everyday practices pervaded by the logic of hegemonic power. In the face of this reality, in which bodies and subjectivities are captured according to political-economic interests, art emerges as a possibility for activating our most sensitive side and the vital human creative energy that, in turn, enables the potentiality of new ways to transform the present and the future.

Keywords: Art; Surveillance capitalism; idle time; Experience.

.....
1 Unicamp

Introdução

Diante do atual contexto histórico, cujo sistema de poder hegemônico utiliza e constrói aparelhos, imagens e discursos que atuam a seu favor; cuja onipresença em nossas práticas cotidianas opera também em nossa cultura, nossa forma de ser e estar no mundo, nossa subjetividade, corpos e força vital, é preciso agir.

Não restam dúvidas a respeito do potencial destrutivo da lógica econômico-política dominante que opera para seu próprio benefício, sugando não apenas a força de trabalho, mas a sensibilidade criadora humana. Através de algumas tecnologias digitais (parte de suas ferramentas) “No momento preciso em que nossas ‘necessidades’ são atendidas também é o momento preciso em que nossa vida é saqueada em busca de dados comportamentais” (ZUBOFF, 2021, p. 69). Ou seja, em sua versão atual, “é da própria vida que o capital se apropria” (ROLNIK, 2018, p. 32).

Assim, ao desempenharmos uma vida aos moldes do poder hegemônico, reduzimos espaços para o exercício da criação, fabulação e ampliação de possibilidades a novas perspectivas de futuro que, por sua vez, exigem um trabalho ativo, coletivo, consciente, além de urgente. Tal abordagem será desenvolvida, no presente artigo, através do ponto 1. *Tecnologias digitais e poder.*

Em alinhamento com o pensamento de Vilém Flusser, assume-se nesta pesquisa a possibilidade de “intervir no aparelho”, ou seja, de realizar-se um gesto ativo e consciente, oposto ao gesto do “funcionário”, “pessoa que brinca com aparelho e age em função dele” (FLUSSER, 2011, p.12), cunhado pelo autor. A arte tem a capacidade de atuar nesta esfera, aspecto fundamental a esta pesquisa.

Experienciabilidades é um trabalho artístico pensado a partir desta perspectiva e construído em duas etapas, sendo a primeira composta por *Caderno-sonho* e *Caderno-desabafo*, já concluída, e a segunda, composta por *Sonhário* e imagens, em desenvolvimento. Através do exercício poético, busca-se a provocação de pequenas fissuras cotidianas, o desanestesiamento de corpos em rotinas automatizadas. Uma

reflexão crítica a respeito da primeira etapa de *Experienciabilidades- Caderno-sonho* e *Caderno-desabafo* - será abordada no item 2. *Experienciabilidades*.

Tecnologias digitais e poder

A *tecnologia*, tomada como conceito mais amplo, estreitamente relacionado à *ciência* e à ideia de desenvolvimento científico (CUPANI, 2013), há muito tempo é objeto da reflexão filosófica por conta de suas potencialidades e pelas consequências de seus aparelhos:

Em certos casos, como no das armas de destruição em massa e da poluição ambiental resultante da industrialização, consideramo-las como algo condenável, que desejaríamos que não existisse. Em outros, como no das vacinas, do transporte confortável ou do cinema, a maioria das pessoas vê nessas realizações algo que veio beneficiar a espécie humana. (CUPANI, 2013, p. 12).

Levando em consideração as diferentes visões abordadas por Cupani (2013), assumo aqui a perspectiva de que as tecnologias são marcadas pela ambiguidade. Por esse ângulo, seus produtos, em si, não determinam nossa existência de forma única e total, mas também não são neutros com relação a nossos comportamentos, afinal, além de suas próprias características, são também parte de um sistema de poder, este sim, pouco neutro. Ou seja: as tecnologias interferem substancialmente em nossas práticas cotidianas, nossos gestos e subjetividade, contudo, há espaço para jogarmos com isso.

Algumas capacidades digitais atuais são perfeitamente encaixáveis e estão fundidas a ambições exclusivamente capitalistas. Abarcando novos formatos de extração econômica em toda sua complexidade contemporânea, incluindo o mundo digital, Shoshana Zuboff, professora emérita na Harvard Business School, criou o termo

Capitalismo de Vigilância². Para a autora, “o capitalismo de vigilância parece pronto para se tornar a forma de capitalismo dominante no nosso tempo” (ZUBOFF, 2021, p. 69) caso não haja uma “resposta decisiva por parte da sociedade, que constranja ou torne ilegal essa lógica de acumulação” (ZUBOFF, 2021, p. 69).

Sem nos darmos conta, alimentamos digitalmente um sistema que molda nosso comportamento para seu benefício que, por sua vez, vai contra nossos próprios interesses, do ponto de vista dos direitos humanos. “Sob esse novo regime, o momento preciso em que nossas necessidades são atendidas também é o momento preciso em que nossa vida é saqueada em busca de dados comportamentais, e tudo isso para o lucro alheio” (ZUBOFF, 2021, p. 69). Ou seja, comumente estimulamos o programa responsável por nos programar, nos autodestruindo. Somos

objetos de uma operação de extração de matéria-prima tecnologicamente avançada e da qual é cada vez mais impossível escapar. [...] Essa lógica transforma a vida comum na renovação diária de um pacto faustiano do séc. XXI. ‘Faustiano’ porque é quase impossível livrar-se dele, apesar do fato de que aquilo que precisamos dar em troca destruirá a vida tal qual a conhecemos. (ZUBOFF, 2021, p. 22/23).

.....

2 Definição de Capitalismo de Vigilância: “1. Uma nova ordem econômica que reivindica a experiência humana como matéria-prima gratuita para práticas comerciais dissimuladas de extração, previsão e vendas; 2. Uma lógica econômica parasítica na qual a produção de bens e serviços é subordinada a uma nova arquitetura global de modificação de comportamento; 3. Uma funesta mutação do capitalismo marcada por concentrações de riqueza, conhecimento e poder sem precedentes na história da humanidade; 4. A estrutura que serve de base para a economia de vigilância; 5. Uma ameaça tão significativa para a natureza humana do século XXI quanto foi o capitalismo industrial para o mundo natural nos séculos XIX e XX; 6. A origem de um novo poder instrumentário que reivindica domínio sobre a sociedade e apresenta desafios surpreendentes para a democracia de mercado; 7. Um movimento que visa impor uma nova ordem coletiva baseada na certeza total; 8. Uma expropriação de direitos humanos críticos que pode ser mais bem compreendida como um golpe vindo de cima: uma destituição da soberania dos indivíduos” (ZUBOFF, 2021, p. 7).

Assim sendo, tecnologias digitais não devem ser pensadas de maneira isolada. A reflexão aqui proposta não é sobre a tecnologia digital em si, mas sim a maneira como a estrutura de poder atual se apropria e as tem como aliadas. As Tecnologias de Informação e Comunicação (TIC) desempenham atividades diversas, cujas potencialidades podem servir tanto para benefícios individuais e coletivos, como também são ferramentas de um projeto de poder que as desenvolve e utiliza a seu interesse.

Dentro de uma vastidão de relações possíveis entre o homem, o mundo e suas tecnologias, o presente trabalho se aterá a pensar, através de *Experienciabilidades* – Etapa 01: *Caderno-sonho* e *Caderno-desabafo*, o gesto da provocação artística diante de um modelo de poder atual.

Isto posto, para o desenvolvimento da reflexão, é importante, então, manter em vista que humanos são fonte de valor, de criatividade, de inventividade e reflexão e, justamente como tais, responsáveis pela criação de tecnologias – sejam analógicas ou digitais. Contudo, dentro dessa espiral que o projeto de poder hegemônico nos coloca, um deslocamento de confiança e estímulo acontece: estamos nos distanciando e desacreditando da super tecnologia que é nosso corpo e todas nossas capacidades de criação prática e intelectual, para dedicarmos nossa crença nas máquinas e suas habilidades numéricas. Há um “excesso de confiança na técnica e uma espécie de vergonha de nossa memória ancestral” (RIBEIRO; KRENAK, 2022)³. Essa inversão fragiliza ainda mais a capacidade humana para reagir diante da desigualdade promovida pelo capitalismo neoliberal. As máquinas são importantes como ferramentas, como mediadoras, e não substitutas do corpo e mente humanos.

Imersos em um fluxo incessante de demandas – estratégias capitalistas –, nossos corpos passam a ser capturados, nossas energias direcionadas, nossa força vital, como diz Suely Rolnik, é então cafetinada.

.....
3 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=g92X3G832pY&t=4716s>

Se a base da economia capitalista é a exploração da força de trabalho e da cooperação intrínseca à produção para delas extrair mais-valia, tal operação – que podemos chamar de “cafetinagem” para lhe dar um nome que diga mais precisamente a frequência de vibrações de seus efeitos em nossos corpos – foi mudando de figura com as transfigurações do regime ao longo dos cinco séculos que nos separam de sua origem. *Em sua nova versão, é a própria vida que o capital se apropria; mais precisamente, de sua potência de criação e transformação na emergência mesma de seu impulso – ou seja, sua essência germinativa -, bem como da cooperação da qual tal potencia depende para que se efetue sua singularidade* (ROLNIK, 2018, p. 32).

Com a sensação de que nossas mediações com o mundo são neutras, sentimos que escolhemos nossos caminhos e desejos, quando, na verdade, somos parte de uma sociedade complexa, permeada por uma prática de poder, cujos interesses econômicos-políticos-culturais imperam sobre nosso cotidiano.

Esta questão de “não nos darmos conta” do quão permeados e influenciados somos por um projeto de poder que atua, também, através da mediação de aparelhos, foi tema de interesse de Vilém Flusser. Para pensar a o tema da liberdade humana, o filósofo trouxe para o centro de seus estudos dos anos 80 a imagem técnica como mediação entre o homem e o mundo. Neste novo processo de abstração, “o homem, ao invés de se servir das imagens em função do mundo, passa a viver em função das imagens” (FLUSSER, 2011a, p. 17), cuja inversão propicia a “alienação do homem em relação a seus próprios aparatos” (FLUSSER, 2011a, p. 18).

Dentro de uma complexa teoria, Flusser desenvolve alguns conceitos que são importantes para o desenvolvimento desta pesquisa. Um deles é a do Funcionário, “pessoa que brinca com aparelho e age em função dele” (FLUSSER, 2011a, p. 12). O termo categoriza aqueles que “agem em função” do aparelho, ou seja, cumprem o previsto, como quando, em um emprego, fazemos exatamente o que o chefe impõe. Diante disso, não importa responder quem é o proprietário do aparelho, mas sim “quem esgota o seu programa” (FLUSSER, 2011a, p. 40).

Apesar de um círculo de metaprogramas inerentes ao aparelho, Flusser acreditava ser possível a intervenção, sendo esta uma característica fundamental de seu discurso. Embora exista uma estrutura estabelecida, as relações não estão determinadas; é possível contaminar, é possível criar fissuras e alterar sentidos. Assim, alinhada ao seu pensamento, acredito ser possível “intervir no aparelho” sem nos tornarmos meramente funcionários na vida.

Ainda que Flusser utilize o exemplo da fotografia (imagem técnica) para o desenvolvimento de sua filosofia, como vimos, a reflexão tem uma abordagem muito mais ampla, “a filosofia da fotografia é necessária porque é reflexão sobre as possibilidades de se viver livremente num mundo programado por aparelhos” (FLUSSER, 2011b, p. 161). Ou seja, podemos, por exemplo, considerar o sistema político ocidental um aparelho. E, para exercitar essa liberdade, não se trata de negá-los, mas de jogar com eles.

A tarefa da filosofia da fotografia é dirigir a questão da liberdade aos fotógrafos, a fim de captar sua resposta. Consultar sua práxis. [...] Várias respostas aparecem: 1) o aparelho é infra-humanamente estúpido e pode ser enganado; 2) os programas dos aparelhos permitem introdução de elementos humanos não previstos; 3) as informações produzidas e distribuídas por aparelhos podem ser desviadas da intenção dos aparelhos e submetidas a intenções humanas; 4) os aparelhos são desprezíveis. Tais respostas e outras possíveis, são redutíveis a uma: *liberdade é jogar contra o aparelho*. E isto é possível (FLUSSER, 2011b, p. 100).


Através desta perspectiva, *Experienciabilidades* é desenvolvido. Tem o intuito de jogar com o cotidiano e, através de experimentações e inventividade, desprogramar, em alguma medida, o estar-no-mundo.

Experienciabilidades

ETAPA 01: CRIAÇÃO DOS CADERNO-SONHO E CADERNO-DESABAFO

Caderno-sonho e *Caderno-desabafo* são artefatos criados para serem inseridos no cotidiano do interlocutor e provocar a desautomatização do corpo e imaginação. Compostos por um convite regido de critérios a serem seguidos, quando aceitos, os cadernos pedem um tempo de dedicação da parte do participante. Para ocupar o caderno é preciso voltar-se para si e produzir um gesto ativo.

Por não ter qualquer objetivo de construção de capital econômico determinado, aquele que participa rompe com uma lógica produtivista ao “gastar seu tempo” em algo inútil ao modelo. Além disso, a ocupação deliberada do caderno pretende funcionar como uma “mudança de chave” ao passar de uma atividade corriqueira a um exercício de criação com intenção: o caderno define o tema – sonho e desabafo – a ser explorado e o participante utiliza esse recorte para dar início ao gesto. O dispositivo convida a um rompimento de ritmo cotidiano, e propõe que o corpo seja implicado de forma lenta, fabularória, reflexiva.

Os cadernos  **FIGURA 1 E 2**: construídos de forma artesanal, os cadernos possuem capa dura, forradas em tecido e miolo de papel pólen. Seu interior é composto apenas por folhas em branco e um pequeno conjunto de instruções na primeira página. As instruções de ambos são semelhantes, alterando apenas as condições “sonhar” e “desabafar”.

Texto escrito na abertura dos cadernos:


ESTE É UM CADERNO DE COMPARTILHAR SONHOS /

ESTE É UM CADERNO PARA DES-ABAFAR

DES-ABAFAR: RETIRAR O QUE ABAFA

DES-COBRIR (SE)



 **FIGURA 1 E 2.** À esquerda: Caderno-sonho. À direita: Caderno-desabafo – São Paulo - (Fonte: Acervo Artista)

TORNAR LIVRE A RESPIRAÇÃO

Você acaba de ser escolhido a experimentar um compartilhamento de sonhos/desabafos.

Convite: durante uma semana, faça deste caderno um espaço apenas seu e de seus sonhos.

Ocupe quantas páginas precisar, no local que preferir do caderno, através de textos, desenhos, colagens, não importa.

Não é necessário assinar. Tente experimentar sonhar sem censura e confie nesta rede desconhecida.

É você quem está formando ela.

Em uma semana, passe o caderno a outra pessoa.

Faça a escolha com atenção, cuidado e coragem. Caso a pessoa escolhida não saiba ler, leia este texto para ela.

O caderno-sonho é um objeto único, assim como seus registros.

Sonhei que costurava um caderno que encontrava pessoas.

Quando este caderno estiver completo, por favor, contate-me e eu o resgatarei.

+55 11 994864730, São Paulo, Brasil.

Para a ocupação dos cadernos, não se trata de fazer para o outro, mas para si, tentando deixar de lado um mero exercício criativo, para dar espaço a ativação de subjetividades através de um exercício de liberdade de expressão em oposição a (auto) censura, (auto) crítica, (auto) promoção automatizados. Um gesto que pretende permear e encontrar espaço dentro do presente projeto de poder, através de um criar associado a vida. Afinal, como explica Suely Rolnik sobre o capitalismo neoliberal

[...] no lugar do exercício de criação do novo (exigido pela vida), a imaginação passa a reduzir-se ao exercício da sua capacidade criativa (dissociada da vida) para produzir novidades, as quais multiplicam as oportunidades para os investimentos de capital e excitam a vontade de consumo numa velocidade exponencial (ROLNIK, 2018, p. 196).

A dinâmica: confeccionados no primeiro semestre de 2021, os cadernos iniciaram seus percursos em períodos diferentes. Para iniciar as páginas de *Caderno-sonho*, uma artista foi convidada. Ela, a partir de seus próprios critérios, daria continuidade a rede. No dia 25 de junho de 2021 *Caderno-sonho* chegou as mãos dela. No dia 31 de março de 2022 o *Caderno-sonho* retornou até mim, via correio. Quanto ao *Caderno-desabafo*, o dispositivo encontrou sua primeira interlocutora no dia 14 de agosto de 2021. No dia 12 de janeiro de 2022 ele retornou, via motoboy. O endereço estava no envelope que protegia o caderno.

CADERNO-DESABAFO, criação feminina

Na manhã do dia 12 de janeiro de 2022 *Caderno-desabafo* retornou.

Para minha surpresa, ao assumir este lugar de “escuta” e ler suas páginas, percebo que havia sido preenchido exclusivamente por mulheres. Os artigos e terminações eram no feminino. Os relatos não deixaram dúvidas sobre isso, as questões básicas sobre uma sociedade patriarcal ali expostas, também não.

Provocada por tanta entrega em forma de palavras e desenhos, decidi que o primeiro passo seria me juntar ao grupo. Obviamente eu era uma delas! Eu também me sentia cansada, era portadora de algumas convicções e muitos medos, buscava em mim novas formas de estar-no-mundo. Ficou claro, eu deveria aceitar meu próprio convite, e assim o fiz. Li as instruções e me propus a aceitar a provocação como interlocutora e não mais como criadora daquela intervenção artística.

Após a ocupação do caderno, o reli e destaquei entre todas interlocutoras as sentenças que ressoavam semelhanças, que conversavam entre si ou ainda, que

comentassem algo sobre a experiência de ocupar aquelas páginas em branco. Abaixo, algumas delas:

“Tomo banhos e bebo litros de água como se fosse para escoar o que ainda fico segurando.”

“Ao ler esse caderno sinto vontade de chorar.”

“Eu achei que seria mais fácil desabafar no caderno. O que torna esse gesto tão difícil? A intimidade do abafado?”

“Passei dias sem saber o que escrever e se escreveria porque sabia que de algum jeito haveria destinatário.”“Demorei para conseguir escrever aqui. Muito barulho na cabeça, muitas demandas. Uma imensa tentativa minha de não querer assumir as responsabilidades. Será que mereço estar cansada assim? Escrevo de lápis pq não sei se quero eternizar meus erros.”

“Como é difícil falar em primeira pessoa. Tenho ficado mais atenta a isso.”

“Quanto tempo leva p/ gente se amar de verdade?”

“[...] mas ainda sinto meu corpo desconectado de uma cabeça que não descansa.”

“Tenho medo de viver toda a minha vida subexistindo. Viver com pouca vida, com pouco tesão, com pouca alegria.”

“Há um pequeno roteiro sobre onde se enviar (o caderno) mas não é o que eu desejo fazer. Quero pegar todos os desabafos pra mim. Perceber essas letras tortas e desconhecidas, simbologias, desenhos, embrulhar a pedra na parafina da vela queimada que derrama os olhos. Cansados. É o que todas estamos.”

“O que é mais difícil, desabafar ou romper com hábitos e conseguir parar para usar o caderno?”

“Mas nesse momento preciso assumir pra mim mesma que beber me proporciona – em alguma medida – acessar essas coisas. Sentir, falar, expressar. Tô aqui escrevendo depois de tomar várias taças de vinho...”

“Quero escrever aqui p/talvez me provar que eu consigo me perdoar por todas as escolhas erradas que eu fiz, mas que me fizeram também chegar aqui.”

Essas frases foram retiradas do caderno, tal qual aqui estão. Ao observá-las com atenção, é possível identificar pontos em comum: a dificuldade do gesto de ocupar as folhas em branco é um deles. O que, a meu ver, revela algo positivo. Desconforto pode ser entendido como um aspecto bom, quando se refere a uma ruptura com algo que estava escondido. Como relembra Suely Rolnik, é importante “não interpretar a fragilidade e seu desconforto como ‘coisa ruim’” (ROLNIK, 2018, p. 195).

De acordo com a psicanalista, o “desafio de não nos submetermos ao poder dos fantasmas que nos trazem de volta para nosso personagem habitual na cena colonial-capitalística” (ROLNIK, 2018, p. 199) requer um constante esforço individual e coletivo. Nesta provocação, entendo na pausa para ocupar o caderno um convite a ativar a sensibilidade e o pensamento e, através de uma forma de expressão, registrar o que o mundo reverbera no interlocutor. Parar para intervir no caderno de forma ativa é por si só um gesto não automático que cria uma brecha de tempo diante da rotina. *Caderno-desabafo* exercita o reconhecimento daquilo que está escondido e não tem encontrado espaço para ser expressado.

CADERNO-SONHO, claro escuro

Em relação ao *Caderno-sonho*, questões de outra ordem surgiram. Com apenas dois interlocutores ocupando aquelas páginas, grande parte do caderno havia permanecido em branco, apesar dos nove meses em que havia vagado por aí. Por

que tanta dificuldade para sonhar? Nas linhas escritas do caderno, o primeiro interlocutor talvez ofereça alguma pista a esta pergunta. “Seu convite me pega de calças curtas e canelas lisas... Isto pq vejo meus sonhos (esta mirada noturna em sono profundo) cenas e situações sensivelmente projetadas. Nos sonhos, manifestam-se segredos e afetos inconscientes ou ainda, sombrios, desconhecidos, não poderia colocar este íntimo relato num caderno que não terei acesso em alguns dias.”

Diante de inúmeras questões, uma reflexão possível para aquele caderno pouco preenchido ressoava: o sonho perdeu sua relevância na contemporaneidade. E este é um ponto impossível de descolar da crise de sensibilidade pela qual a sociedade humana está passando. O capitalismo neoliberal rouba nosso tempo, nossa força vital (ROLNIK, 2019) e nossa poesia para pensarmos alternativas de futuro. “[...] a falta de tempo para dormir e sonhar [...] são cruciais para o mal-estar da civilização contemporânea.” (RIBEIRO, 2019, p. 20).

Sonhar é fundamental, pois é uma via em que criamos com menos amarras culturais. Com o ego reduzido e uma espécie de “abandono de consciência” durante o sono, nossa mente tem a possibilidade de imaginar sem tanta censura, sem tantas imposições colonizantes, além de ser capaz de produzir uma infinidade de camadas de tempos e espaços sobrepostos numa mesma imagem. “O sonho é a imaginação sem freio nem controle, solta para temer, criar, perder e achar.” (RIBEIRO, 2019, p.20).

Demandas ininterruptas, neoliberalismo, aparatos, objetificação da vida, ansiedade, desigualdade social, insônia. Tanto brilho, tantas telas, estamos cada vez mais ofuscados. “A situação hoje é comparável ao clarão da iluminação de alta intensidade ou à névoa cerrada, nos quais a ausência de variações tonais não nos permite fazer distinções perceptivas e nos orientar em função de temporalidades compartilhadas” (CRARY, 2014, p. 43).

Nós mesmos, como alimentadores desse ciclo que nos destrói, fugimos então do escuro. Afinal, assumir o escuro é enfrentar o desconhecido e, por fim, a possibilidade da morte. Tememos a morte. E se fugimos da experiência do sonho, fugimos da experiência da realidade. A vida não existe sem a morte, já uma subvida pode ser a morte em si.

Caderno-sonho é um convite a encarar a escuridão.

Referências

- ALÿS, Francis. *Paradox of praxis 1* - as vezes fazer algo não leva a nada. Cidade do México, 1997. Disponível em: <http://francisalys.com/sometimes-making-something-leads-to-nothing/>. Acessado em: 12 out. 2020.
- . *A fé move montanhas*. Peru, 2002. Disponível em: <http://francisalys.com/when-faith-moves-mountains/>. Acessado em: 12 out. 2020.
- BAIO, Cesar. *Máquinas de imagem: arte, tecnologia e pós-virtualidade*. São Paulo: Annablume Editora, 2015.
- BONDÍA, Jorge Larrosa. *Notas sobre a experiência e o saber de experiência* - 2002. Disponível: <https://www.scielo.br/j/rbedu/a/Ycc5QDzZKcYVspCNspZVDxC/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 6 jul. 2022.
- BROCKMAN, John. *Digerati: encontros com a elite digital*. Editora campus: Rio de Janeiro, 1996.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. Artes do fazer*. 22 ed. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.
- CLARK, Lygia. *Breviário sobre o corpo 1*. <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/65154/breviario-sobre-o-corpo-1-diario-2>. Acesso em: 4 jul. 2022.
- CRARY, Jonathan. *24/7: capitalismo tardio e os fins do sono*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- CUPANI, Alberto. *Filosofia da tecnologia, um convite*. 2.ed – Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.
- DUNKER, Christian; THEBAS, Claudio. *O palhaço e o psicanalista*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2019.
- FLUSSER, Vilém. *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*. São Paulo:

- Annablume, 2008.
- FLUSSER, Vilém. *Gestos*. São Paulo: Annablume, 2014.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: Annablume, 2011a.
- FLUSSER, Vilém. *Pós-história: vinte instantâneos e um modo de usar*. São Paulo: Annablume, 2011b.
- KONRATH, Germana; REYES, Paulo Edison Belo. A ocupação do tempo e do espaço na poética urbana de Francis Alvys. *InSitu*, São Paulo, v. 5, n. 1, p. 29-48, Jan/dez. 2019.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio*. 6ª edição. Campinas, SP: Editora da Unicamp 2007.
- PATZDORF, Danilo. *Artista-educador: a somatopolítica neoliberal e a crise da sensibilidade do corpo ocidental (izado)*. 2022. Tese (Doutorado) - Universidade de São Paulo, 2022.
- RIBEIRO, Sidarta. *O oráculo da noite: a história e a ciência do sonho*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- RIBEIRO, Sidarta. *Sonho manifesto: dez exercícios urgentes de otimismo apocalíptico*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- ROLNIK, Suley. *Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada*. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: FAPESP: AnnaBlume, 1998.
- RIBEIRO, Sidarta; KRENAK, Ailton. O ciclo dos sonhos – desenho-sonho. Canal Selvagem. *Youtube*, 19 de maio de 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=g92X3G832pY&t=4716s>. Acesso em:
- ZUBOFF, Shoshana. BIG OTHER: Capitalismo de Vigilância e perspectivas para uma civilização de informação, in: BRUNO, Fernanda *et al.* (org) *Tecnopolíticas da vigilância: perspectivas da margem* - 1. ed. - São Paulo: Boitempo, 2018.
- ZUBOFF, Shoshana. *A era do capitalismo de vigilância*. 1. ed. - Rio de Janeiro: Intrínseca, 2021.

Considerações sobre um Ato Falho na impressão xilográfica

Considerations about a Faulty Act in woodcut printing

André Magnago Alves¹

João Wesley de Souza²

Relato sobre um acaso ocorrido no processo de criação do autor que o conduziu a um avanço técnico/imaginativo na xilogravura. O surgimento de um fato, não programado, dentro de um processo previsível gerou contradições internas, que associamos a um ato falho, promovem dito avanço. O trânsito entre pólos conceituais ligados ao conceito derridiano de diferença nos conduz a uma dialética entre surpresas técnicas e conceituais surgidas como rastros desses trânsitos entre uma área de conhecimento já dominada que se surpreende e antagoniza com fenômenos surgidos na criação artística.

Palavras-chave: Ato falho; Alargamento da xilogravura; Inovação técnica; Xilogravura.

Narrative abording an haphazard event occurred at the author's creation process, which led him to a woodcut technical/imaginative advance. The emergence of an unplanned event within a predictable process generated internal contradictions, which we associate with a failed act, promote this progress. The transit between conceptual poles linked to the Derridian concept of difference, leads us to a dialectic between technical and conceptual surprises arising as traces of these transits between an already dominated area of knowledge that is surprised and antagonized with phenomena arising in artistic creation.

Keywords: Faulty act; Enlargement of the woodcut; Technical innovation; Woodcut.

1 Instituto Fênix de Ensino e Pesquisa

2 Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

Introdução

“Não existe criação artística sem acaso. Mas será que existem acasos na criação?” (OSTROWER, 1995). Esta é uma pergunta profunda e é um grande desafio respondê-la com abrangente certeza. A interrogativa formulada pela artista e teórica da arte, Fayga Ostrower, é pertinente aqui porque o presente esforço textual busca investigar justamente um “acaso” ocorrido dentro do processo de criação que abordaremos. Nos ocuparemos com a investigação sobre a natureza de tal acaso porque o consideramos relevante, posto que: percebemos novos fatos técnicos e conceituais em seus desdobramentos e acreditamos que podemos obter maior compreensão sobre os meandros dos processos de criação artística nas artes visuais, relacionados ao conceito de *Ato Falho*.

Caberia aqui lembrar que o processo de criação que abordaremos é uma experiência conduzida pelo presente autor dentro do campo da gravura – diga-se, área de militância, ininterrupta há mais de quinze anos. No entanto, mesmo se tratando de um evento ocorrido no âmbito particular do sujeito autor, compreendemos que o “acaso” que estamos aludindo seja similar aos inúmeros “incidentes fortuitos” narrados por Ostrower (1995) em *Acasos e criação artística*. A epígrafe extraída do livro da autora citada no começo desta escrita, pode nos parecer paradoxal ao primeiro olhar, mas logo se decifra quando avançamos na leitura do seu texto e nele encontramos a seguinte explicação:

Nunca se trata, então, de acontecimentos aleatórios, no sentido de estarem relacionados com a pessoa que os percebeu. Antes, pelo contrário, devemos entender que, embora jamais os acasos possam ser planejados, programados ou controlados de maneira alguma, eles acontecem às pessoas porque de certo modo, já *eram esperados*. Sim, os acasos são imprevistos, mas não são de todo inesperados – ainda que numa *expectativa inconsciente*. (OSTROWER, 1995, p. 4).

Entendemos que para Ostrower (1995) a ideia de “acasos que são imprevistos, mas que não são inesperados” e a admisão da existência de uma “expectativa

inconsciente” que aguarda por imprevistos e acabam por acusar a participação do *inconsciente* do sujeito-autor nas ações que o mesmo realiza durante o processo criativo. Desta forma, o este sujeito-autor é levado-o a reconhecer e introduzir a ideia de diferença no processo de criação que conduz por vias distintas as do pensamento racional consciente. Até este ponto, o que chamamos de diferença nada mais é do que as novidades (dissemelhanças) que surgem “ao acaso” no processo de criação, ou seja, algo que pode ser percebido na comparação entre as proposições estéticas criadas pelo sujeito-autor antes e depois de um fato não programado.

Entretanto, para o caso xilográfico que o presente esforço monográfico objetiva registrar, adotaremos um conceito de diferença mais radical, uma vez que, o que nos levou associar o fato não programado a um ato falho foi justamente a observação das próprias contradições internas que se estabelecem a partir deste *Fenômeno*³. Como nos pareceu, não são somente dissemelhanças, mas alternância entre elaborações estéticas formais, casuais e antagônicas que confluem para um sistema de oposições – o que engendra trânsito de um polo conceitual a outro e aos saltos entre a previsibilidade projetual e a incorporação do acaso no processo criativo. Por fim, trataremos desse rastro deixado por esses deslocamentos que correspondem ao aprendizado que um sujeito-autor pode adquirir na experiência entre polos distintos de conhecimentos e onde a produção acaba promovendo o alargamento dos limites formais, técnicos e das possibilidades imaginativas desta mídia gravada.

O Ato Falho no Processo de Criação Artística

Antes de avançarmos com o relato do caso xilográfico, buscaremos definir razoavelmente os conceitos de inconsciente e de ato falho. É sabido que em finais do século XIX, o termo inconsciente recebeu de Sigmund Freud um sentido diferente dos preexistentes; Freud o situou acima e para além da consciência – ele abandona as acepções que apontavam para uma supraconsciência ou para um subconsciente – e

.....
³ *Fenômeno* aqui entendido como um novo conhecimento gerado dentro da própria experiência, desde então, um conceito situado dentro do arcabouso teórico da Fenomenologia.


confere-lhe um sentido de “instância a que a consciência já não tem acesso, mas que se revela à ela através do sonho, dos lapsos, dos jogos de palavras, dos atos falhos, etc” (ROUDINESCO, 1998). Foi o mesmo Freud quem definiu o fenômeno psíquico que chamamos de ato falho, em 1901, em *A psicopatologia da vida cotidiana* – livro no qual demonstra em diversos exemplos que é preciso relacionar os atos falhos aos motivos inconscientes de quem o comete para melhor compreendê-los. Em uma definição curta: o ato falho é o “ato pelo qual o sujeito, a despeito de si mesmo, substitui um projeto ao qual visa deliberadamente por uma ação ou uma conduta imprevista” (ROUDINESCO, 1998).

Em sua área de origem, na psicanálise, um ato falho se equivaleria e seria levado em conta como “um sintoma, na medida em que é um compromisso entre a intenção consciente do sujeito e seu desejo inconsciente” (ROUDINESCO, 1998). Todavia, transportar um conceito de uma área para outra não é simples, e assim, nos encontramos novamente impedidos de chegar ao relato que objetivamos porque não saberíamos o que fazer com ele. A solução para tal impasse seria a escolha de um caminho por uma vereda já trilhada. Sendo assim, um grupo de artistas visuais de Vitória (Espírito Santo), intitulado *Ato Falho*, apresenta a seguinte possibilidade em seu livro de título homônimo, publicado em 2022:

[...] um Ato Falho no âmbito das artes visuais buscaria investigar, tirar partido e mostrar como tais lapsos e extravasamentos imaginativos se expressam através das imagens artísticas. Estes conteúdos insubordinados, estes saberes recalcados e escondidos no inconsciente dos artistas, que escapam às vezes, sem querer, estas subjetividades embutidas nas obras de arte, é o que buscam explicitar [...] (SOUZA, 2022, p.13).

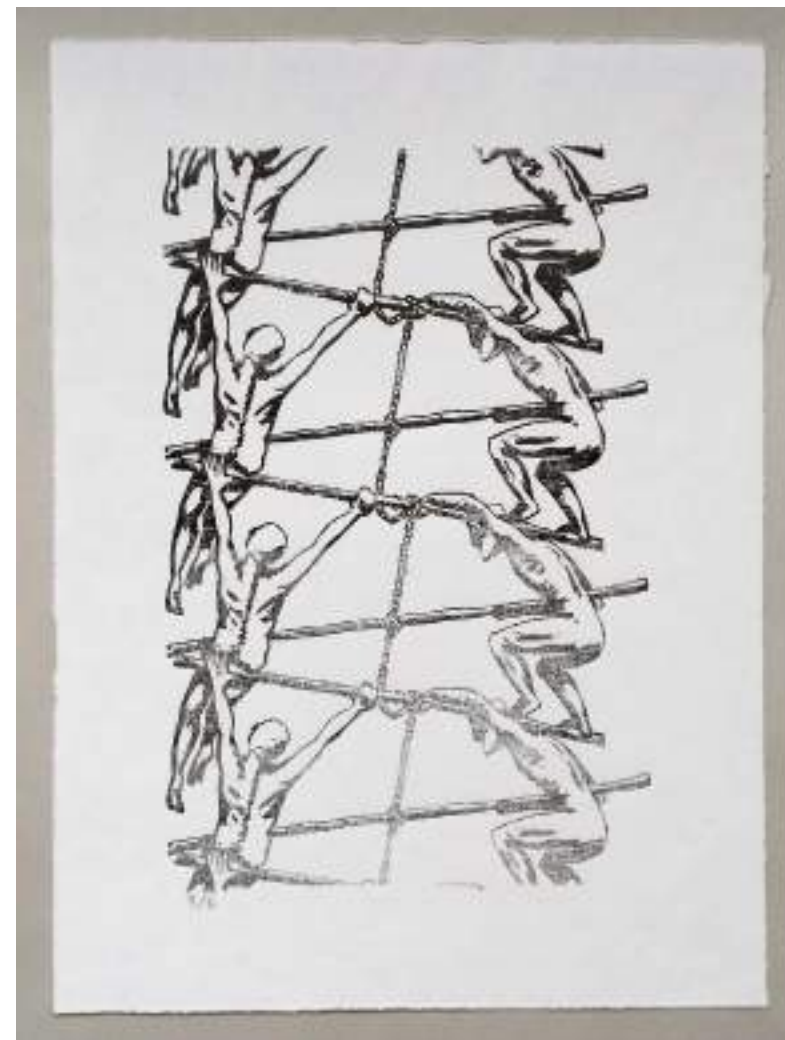
Seguindo a abordagem conduzida pelos artistas do grupo *Ato Falho*, começaremos o relato buscando tirar partido do ato falho que percebemos, a fim de encontrarmos conteúdos e saberes que estavam recalcados no inconsciente do sujeito-autor em questão.


Ainda em seu contato inicial com a gravura, o presente autor almejava aprender o que lhe parecia o essencial: a xilogravura tradicional, utilizando a tábua de madeira como matriz, os formões, a tinta preta e o papel branco para obter a imagem impressa. Seu projeto pessoal, traçado deliberadamente, entretanto, era uma decisão de certo modo despeitosa à sugestão dada por seu professor que, por sua vez, o estimulava à experimentação de materiais inusitados. Apesar disso, obstinado, este sujeito-autor seguiu com seu plano até ser afligido por um esquecimento que o levou a não obter com a devida antecedência os materiais necessários e, assim, viu inviabilizando o que havia programado. Em uma última tentativa de encontrar tacos ou refugos de madeira em sua residência foi que este sujeito-autor encontra uma vassoura danificada que preservava sua haste cilíndrica intacta. Nasce de imediato uma ideia que, a despeito da obstinação inicial, substitui o que era visado deliberadamente por uma solução imprevista, diferente do projeto inicial – tal substituição é o que associamos a um ato falho.

Nas imagens adiante  **FIGURA 1, 2** podem ser observados os primeiros resultados obtidos pela diferença criada pelo ato falho dentro do processo criativo: a substituição na xilogravura das matrizes tradicionais (planares) pelas matrizes cilíndricas (espaciais), confeccionadas a partir de seções da haste do cabo de vassoura esculpidas e entalhadas.

O Ato Falho como uma surpresa imediatamente apropriada.

Tendo como base o relato apresentado no fim do capítulo anterior, cogitamos que podemos identificar nos artefatos expostos acima (Figuras 1 e 2) saberes necessários para a confecção de ditos objetos que antes estavam recalcados no inconsciente do presente autor. Salienta-se assim, como tópico de nosso interesse a descoberta/extravasamento de uma nova capacidade de conceber a criação de imagens que depois de tomar uma decisão diferente dentro do processo de criação – ou melhor dizendo, depois de optar pelo que conscientemente já havia rechaçado, ou ainda, ao se desprender do interesse pela xilogravura tradicional e ao aderir a experimentação de novos materiais. Desenhar, gravar e imprimir a partir de uma matriz xilográfica



 **FIGURA 1.** SEM TÍTULO – Magnago, Xilogravura, 2006, Suporte, 37 cm x 27 cm. Fotografias André Magnago Alves. Vitória, Brasil. 2022. (Fonte: coleção do autor).

não planar, foram capacidades desenvolvidas na medida em que a imaginação do sujeito desta experiência, avançava de um sistema tradicional de impressão para um outro não tão ortodoxo, ou seja, um sistema mais próximo do campo experimental.


Todas as diferenças que a influência do fato não programado propiciou no interior do processo criativo que abordamos, não se demonstram como simples dissemelhanças. As vemos, bem mais, como contradições, como alternâncias entre elaborações estéticas formais, casuais e antagônicas que confluem para um sistema de oposições. Até aqui lidamos com referências conceituais contrárias como: Programado e Não Programado; Tradicional e Experimental; Planar e Espacial. Para darmos conta de operar tais contrários optamos por utilizar o conceito derridiano de *diferença* (*différance*⁴), posto que é um sentido de diferença mais radical que o sentido grego da palavra, ou latino. A noção que encontramos para este conceito em Jacques Derrida exprime, por exemplo, a “diferença entre o mundano e o não-mundano, o fora e o dentro, a idealidade e a não-idealidade, o universal, e o não-universal, o transcendental e o empírico, etc. (DERRIDA, 1975)” ou seja, conceitos opostos e dispostos como teses e antíteses.


Desta forma, a influência do *ato falho* engendrou a *diferença* entre matriz planar e matriz espacial. Tais conceitos podem ser explicados da seguinte maneira: a matriz planar na xilogravura é a tábua de madeira que pressiona o suporte para carimbá-lo com apenas uma das suas superfícies e, por suas outras superfícies não terem nenhuma participação na criação da estampa a ser gravada, a definimos como planar ou mera frontalidade; diferentemente, a matriz espacial (cilíndrica) toca o suporte com toda sua extensão, dando voltas ao ser rolada e, por isso, a denominamos espacial.

.....
4 Neologismo derivado da palavra francesa *différence* em que se substituiu com um ‘a’ a segunda letra ‘e’ do nome, causando assim alteridade gráfica e semelhança fonética, dotando-a um caráter polissêmico.



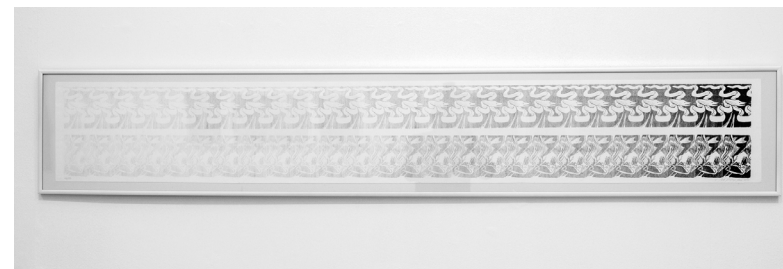
FIGURA 2. SEM TÍTULO – Magnago, Matrizes cilíndricas entalhadas em madeira, 2006, 53 cm e 33 cm, respectivamente. Fotografias André Magnago Alves. Vitória, Brasil. 2022. (Fonte: coleção do autor).


Caso desejemos dar mais que uma volta com a matriz cilíndrica sobre o suporte, criaremos, de imediato, outra *Diferença*, desta vez, entre os conceitos de *reprodução fragmentária* e *reprodução contínua*. A definição de *reprodução fragmentária* aponta para a própria finalidade da xilogravura enquanto imagem técnica: a multiplicação da estampa, gerada pelo repetido contato de impressão entre a matriz planar e diferentes fragmentos de suporte, produzindo diversos exemplares idênticos, separados e autônomos. O conceito de *reprodução contínua*, por sua vez, gera uma imagem que é fruto de sua própria repetição sobre um único suporte e acaba produzindo “quase monotípias”. Outro exemplo de reprodução contínua pode ser observado na xilogravura *Aparição* e em sua matriz geradora  **FIGURA 3, 4**, datadas de 2022.

A *reprodução contínua* é um procedimento pouco comum na arte contemporânea e é dela que derivou o que, de fato, nos pareceu inédito no caso xilográfico relatado. Com a superfície entalhada da matriz cilíndrica passando seguidas vezes sobre o papel até o esvaziamento, quase total, da tinta impregnada nela, foi possível criar figuras imbricadas das na estampa, de tal forma que: um mesmo elemento representado pode dar duas ou mais voltas entorno do cilindro de madeira (a matriz) sem cobrir a si mesmo. Tal sistema de imbricação das figuras é possível porque, antes do serviço de entalhe, há um esforço projetual no desenho que por meio de esquemas e cálculos, causa a impressão de que as representações, de alguma forma, podem se deslocar com alguma liberdade dentro das faixas impressas geradas – como pode ser observado na abaixo fotografia de um detalhe da xilogravura *Aparição*  **FIGURA 5**. Algumas linhas vermelhas aplicadas sobre a foto servem de marcação ilustrativa que facilita a observação cada volta completa que a circunferência do cilindro de madeira realizou sobre o papel ao imprimí-lo.


Conclusão

Considerando este percurso textual desenvolvido até aqui, e amparados nos conceitos que extraímos desta experiência, podemos então dizer que: os trânsitos empreendidos pelo sujeito-autor entre conceitos opostos na experiência da *diferença*



 **FIGURA 3.** APARIÇÃO – Magnago, Xilogravura, 2022, Suporte, 202 cm x 32 cm. Fotografia de Jocimar Nalesso, Vitória, Brasil. 2022. (Fonte: Acervo de imagens do Grupo Ato Falho)



 **FIGURA 4.** SEM TÍTULO – Magnago, Matriz cilíndrica entalhadas em madeira, 2020, 27 cm. Fotografia de Jocimar Nalesso, Vitória, Brasil. 2022. (Fonte: Acervo de imagens do Grupo Ato Falho)

corresponde ao seu próprio aprendizado que se adquire no desenvolvimento do processo criativo. Esta conclusão estaria fundamentada no mesmo conceito de *diferença* que adotamos. Para Derrida a *diferença* engendraria a ideia de *rastro* (*trace*⁵), que seria como um vestígio, ou o que sobra para a imaginação do sujeito da experiência após a travessia de um pólo imaginativo a outro. Como podemos observar na seguinte frase do livro *Gramatologia*, de 1967, “E a diferença, nós a experimentaremos progressivamente, não é pensada sem o rastro (DERRIDA, 1975).” Assim, nos parece que o presente sujeito-autor não pode mais ser o mesmo depois de experimentar a *reprodução fragmentada* (procedimento tradicional) e a *reprodução contínua* (procedimento experimental). De um ponto de vista fenomenológico, o sujeito ficaria impregnado pela experiência da *Diferença* e levaria consigo os vestígios de novos conhecimentos deixados pelo *Rastro*, aqui entendido como *Fenômeno* gerado dentro da própria experiência. Compreendemos também que o *rastro* pode ser pensado como síntese ou harmonização da *diferença*, algo que surge de um diálogo entre dois extremos e que se desenvolve no aparato sensível do sujeito: “Estas oposições somente têm sentido a partir da possibilidade do rastro (DERRIDA, 1975).”

Neste sentido poderíamos dizer que: quando experimentamos uma mídia, já tradicional, e exaustivamente dominada, com um certo grau de liberdade perceptiva, com um olhar esgarçado pela diminuição de conceitos pré estabelecidos, um universo novo de possibilidades se abre diante de nós. Tal alargamento da experiência técnica, conceitual e imaginativa sobre a xilogravura, germinada dentro do reconhecimento e admissão de um Ato falho, constitui se ao final, no próprio objeto que colocamos em questão neste esforço monográfico.

Referências

DERRIDA, Jacques, *Gramatologia*. Miriam Schnaiderman e Renato Janini Ribeiro, tradutores. São Paulo, Perspectiva, Ed. da Universidade de São Paulo, 1973.

.....
5 Substantivo francês que se refere a marcas deixadas pela passagem ou por uma ação de um ser ou de um objeto.

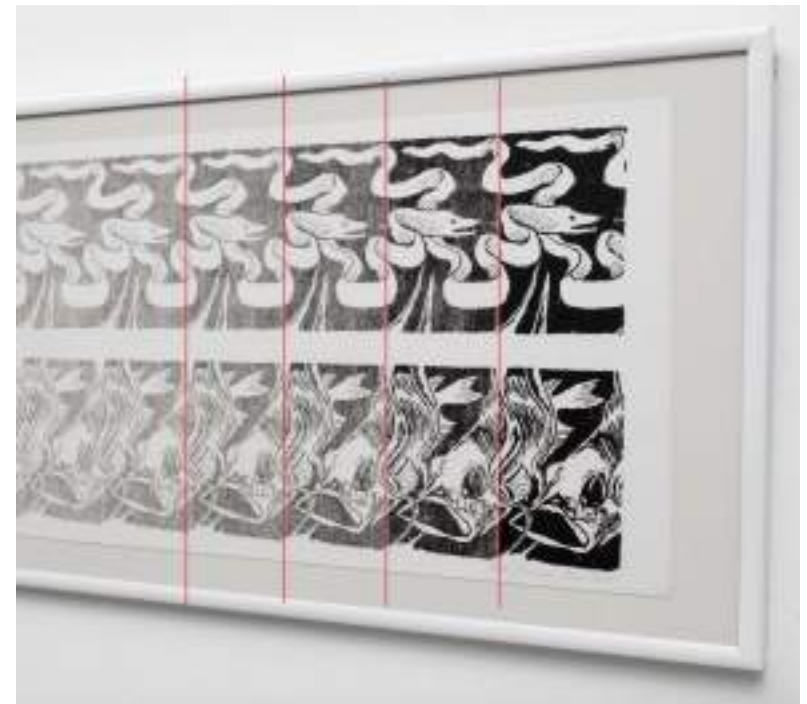


FIGURA 5. DETALHE – detalhe da xilogravura *Aparição* (Figura 3). Fotografia de Jocimar Nalesso, Vitória, Brasil. 2022. (Fonte: Acervo de imagens do Grupo Ato Falho)

- OSTROWER, Fayga. Acasos e criação artística. Rio de Janeiro: Campus, 1995.
- ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. Dicionário de Psicanálise, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- SOUZA, João Wesley (org.). Ato Falho. Vitória. Edição dos autores, 2022.
- SOUZA, João Wesley. Prospecção e Construção Poética – Considerações sobre algumas possíveis vertentes do processo de criação em artes. *In: Primeira Jornada de Pesquisadores em Artes*, 2015, São Paulo, Anais [...] PPGIA – UNESP: São Paulo, 2015, p. 9 – 31.

Estratégias criativas da ilustração em jornal: processos artísticos de Edu Oliveira

Creative strategies of newspaper illustration: artistic processes by Edu Oliveira

*Camila Stella Maggioni Pastori*¹

O objeto deste artigo é o processo criativo das ilustrações de Edu Oliveira para o editorial do jornal Zero Hora entre 1992 e 2018. Ao focar nos desenhos do editorial, propõem-se três grandes caminhos: (a) o processo pessoal do artista para criar neste espaço, (b) a importância da repetição no modo de produção em larga escala da redação do periódico e (c) a relação entre texto e imagem que é marcante na ilustração.

Palavras-chave: Processo criativo; Artista ilustrador; Ilustração em jornal; Desenho; Edu Oliveira.

The object of this article is the creative process behind Edu Oliveira's illustrations for the editorial of the newspaper Zero Hora between 1992 and 2018. By focusing on op-ed page drawings, three major paths are proposed: (a) the artist's personal process to create in this space, (b) the importance of repetition in the large-scale production mode of the newspaper's editorial office, and (c) the relationship between text and image that is striking in the illustration.

Keywords: Creative process; Illustrator artist; Newspaper illustration; Drawing; Edu Oliveira.

.....
¹ Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS

Introdução

O acesso imediato a uma solução eficaz, ou seja, o processo criativo da ilustração adaptado ao ritmo da imprensa, é o cerne do presente artigo. Busco compreender as estratégias que o artista Edu Oliveira abraça em um contexto de urgência e pressão: ao realizar os desenhos que ocupam o editorial de um jornal diário de grande circulação.

Edu trabalhou como funcionário do Grupo RBS entre 1990 e 2018, atuando na redação do jornal Zero Hora diariamente. Foi ali que iniciou sua carreira como ilustrador. Toda a atividade artística realizada para além do periódico desenvolveu-se em paralelo. Além disso, é relevante salientar que somente nos seus dois primeiros anos de atuação Edu não esteve à frente da seção de opinião (editorial). Foi ele quem estabeleceu os parâmetros do desenho realizado nesse espaço.

Ao escolher como ponto de partida o processo criativo, discuto a convivência entre texto e imagem. Buscando organizar a investigação, discuto os seguintes pontos, (a) o processo pessoal do artista para criar neste espaço, (b) a importância da repetição no modo de produção em larga escala da redação do periódico e (c) a relação entre texto e imagem que é marcante na ilustração.

CRIAÇÃO: processo pessoal

Quando se está diante de um dos desenhos de Edu, o fascínio que eles geram satisfaz. Não é habitual que quem observe se debruce sobre o processo. Porém, essa reflexão permite a observação do modo como o artista constrói o seu fazer. E se alguém se propusesse a indagar como a imagem foi criada?

Não há uma resposta exata para essa pergunta. Conforme já alertava o filósofo e escritor Paul Valéry, referência fundamental nas discussões sobre a criação artística, na década de 1930, os pressupostos desse debate não estão totalmente delineados.

Propor uma reflexão sobre o que precede a imagem é colocar-se diante de uma controvérsia ainda restrita. A resistência a enfrentá-la não merece ser tratada com espanto, uma vez que se mostra tormentoso estabelecer distinções entre a criação, o ato intangível, e o processo racional, mapeável, que leva o artista a uma nova obra.


O processo criativo é o cerne da crítica genética. Quem reflete sob tal perspectiva está ocupado com os rumos que são percorridos até alcançar a obra que é entregue ao público. A ensaísta Cecília Almeida Salles, em livro dedicado ao tema, estabelece a seguinte definição:

A crítica genética é uma investigação que vê a obra de arte a partir de sua construção. Acompanhando seu planejamento, execução e crescimento, o crítico genético preocupa-se com a melhor compreensão do processo de criação. É um pesquisador que comenta a história da produção de obras de natureza artística, seguindo as pegadas deixadas pelos criadores. Narrando a gênese da obra, ele pretende tornar o movimento legível e revelar alguns dos sistemas responsáveis pela geração da obra. Essa crítica refaz, com o material que possui, a gênese da obra e descreve os mecanismos que sustentam essa produção.
(SALLES, 1998, p. 12-13)

Tendo como objeto um conjunto muito extenso de obras, dar atenção à construção específica de cada uma possivelmente implicaria dar espaço ao exercício de uma curiosidade prazerosa, mas pouco proveitosa. Busco encontrar, então, os gestos repetidos e sistematizá-los através de duas perspectivas: a trajetória e as referências.

Trajectoria

Foram 26 anos de publicações diárias na coluna Opinião do jornal Zero Hora. Há uma quantidade bastante significativa de imagens para ser pensada quando a intenção é entender como a relação do artista com a criação contínua, vinculada a um mesmo espaço e a um mesmo estilo de texto, foi sendo alterada com o passar do tempo.

O ano de abertura do trabalho de Edu à frente da editoria Opinião do jornal Zero Hora foi 1992. Nesse momento, a ilustração ocupava um pequeno espaço ao fim da primeira coluna de texto do artigo, o que acabava por deixá-la centralizada na página do jornal. A criação observava sempre um mesmo formato quadrado, com margens traçadas delimitando especificamente os limites da imagem o que, de algum modo, estabelecia uma divisão rígida entre texto e imagem.  **FIGURA 1**

Outro momento importante para a reflexão acerca do fazer artístico de Edu é o ano de 2003. O estilo da ilustração pensado pelo artista para a coluna de Opinião do jornal foi sendo estruturado com o passar dos anos. As imagens já adotavam determinados padrões e questões semelhantes eram resolvidas com estratégias similares. Ocorre que essa solução com certa padronização ganha novas possibilidades a partir da digitalização de imagens. Edu começa a arquivar todos os seus desenhos em formato digital e isso permite que eles sejam acessados com facilidade cada vez maior.


Além disso, a constante evolução dos recursos gráficos permitiu que o artista passasse a empregar cores. Tal possibilidade, contudo, não mudou substancialmente a natureza da ilustração, que continuou a contar com um desenho majoritariamente em preto e branco, explorando a hachura como forma de estabelecer diferenças de superfícies e sombras.

Os momentos selecionados para narrar essa trajetória não retratam todas as alterações pelas quais a coluna passou, mas são indicativos relevantes das alterações e adaptações realizadas por Edu ao longo do tempo.

Referências

Questão insuperável no que diz respeito ao trabalho de Edu Oliveira como um todo é a referência que ele faz à obra de outros artistas. Em entrevista, o ilustrador as aponta como fundamentais no seu processo criativo, sendo tomadas tanto para a definição de um estilo quanto como ponto de partida para a solução de problemas específicos



 **FIGURA 1.** Página do jornal Zero Hora de 22/5/1992 (Fonte: acervo do artista)

Na coluna de Opinião, adota-se um estilo de desenho bastante rico quanto ao traço e com um acabamento muito bem feito. Essas são características marcantes da obra de Brad Holland replicadas por Edu intencionalmente, por entender que o tom da coluna necessitava de um tratamento nesses moldes.

Além disso, a busca de referências nas obras de outros artistas para solucionar problemas de elaboração é uma constante no modo de criação de Edu. Suas obras evidenciam esse recurso desde o início. Não é difícil encontrar entre suas ilustrações menção a outros artistas bastante conhecidos no espectro das artes gráficas.

REPETIÇÃO: modo de produção

Até aqui as atenções estiveram voltadas para o processo criativo de Edu Oliveira no âmbito pessoal. Todavia, a produção em escala industrial em uma redação de jornal não pode ser ignorada. Há uma premência do imediato, da entrega em grande quantidade e em ritmo acelerado, que importa sobremaneira para entender o desenrolar da atividade criativa.

Esse modo de produção desordenado, caótico, que se impõe ao artista é fruto da ordem burguesa capitalista, que determinou uma quantidade enorme de modificações sociais e culturais. A criação da obra de arte não passou incólume por essa reestruturação.

Poucos são os teóricos que se dedicam a pensar o processo de criação levando em consideração esse formato social e seus modos de produção, mas há aqueles para quem essa questão se impõe, inclusive porque é determinante para seu próprio fazer artístico. Esse é o caso do artista francês Jean-François Robic, para quem a “reprodutibilidade na arte não pode ser separada da industrialização, incluindo uma

industrialização da cultura, mas acima de tudo de uma hiper industrialização da sociedade”² (ROBIC, 2008, p. 11, tradução minha).

Assim, ainda que criar continue a ser um processo, há uma premência de tempo e quantidade que não podem ser ignoradas. Edu adota estratégias para enfrentar essas necessidades. Tratarei dos dois procedimentos que se evidenciam ao olharmos para o editorial: a anotação e a catalogação.

Anotação


Recorrer a desenhos como forma de registrar o mundo para, então, apropriar-se deles é algo bastante recorrente. Muitos são os cadernos de desenhos preservados ao longo da História da Arte. Há uma longuíssima tradição de desenho de observação.

Edu Oliveira insere-se nessa prática. Ele afirma que faz uma grande quantidade de desenhos como forma de evitar uma eventual dificuldade para criar, quando isso for imprescindível. Enfrentando uma demanda diária de produção, ter recursos para solucionar uma situação específica na qual a ilustração se mostre mais complicada devido a alguma condição (tema, posicionamento editorial...) é uma medida importante.

Soa algo inusitado que um artista com tamanha quantidade de obras diárias acredite que terá dificuldades para criar. No entanto, Edu salienta que não tem clareza de como cria, mas aprendeu a alcançar as condições suficientes para se manter produzindo na quantidade que a demanda de trabalho costumava impor.

O artista desenha diversos temas das mais variadas maneiras. Ele o faz de forma sistematizada, em álbuns que versam sobre temas escolhidos como motores da criação. A repetição é um elemento relevante nos cadernos de desenho do artista. Ele busca elementos básicos e os desenha de diversas formas, realizando uma espécie de

² La reproductibilité en art n'est pas séparable de l'industrialisation, y compris d'une industrialisation de la culture, mais surtout d'une hyper industrialisation de la société [...]

estudo de possibilidades. A riqueza de versões e detalhes reverbera na construção de suas ilustrações para a coluna Opinião.  **FIGURA 2, 3**

Os desenhos de observação realizados por Edu também invadem, mais tarde, as páginas do editorial do jornal. Retoma-se, assim, o ciclo no qual seus desenhos incessantemente repetidos nos cadernos retornam como soluções em suas ilustrações do editorial. Há, portanto, um método bastante eficaz de se revisitar.

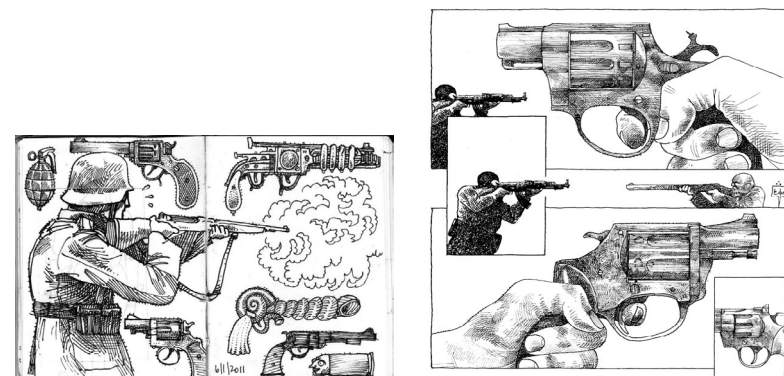
Catálogo


Ao descrever seu processo criativo, Edu afirma que a *catalogação* é um de seus instrumentos de criação, detalhando a forma como realizava a organização desses dados. Sua construção, em cada ilustração, conta não apenas com o repertório imagético de outros artistas, mas também com um acervo próprio de ampla duração, pautando-se pela época em que os desenhos foram realizados. “É a criação como seleção de determinados elementos que são recombinações, correlacionados, associados e, assim, transformados de modo inovador.” (SALLES, 1998, p. 95).

Tem-se, portanto, um processo criativo complexo, perpassado por diversas estratégias. No que se refere às demandas de produção determinadas pelo jornal, Edu mostrava-se bem adaptado e sua organização para produzir foi sendo moldada, com o passar dos anos, para alcançar composições que trouxessem novidade, ainda que os elementos ali constantes já tivessem sido inúmeras vezes aplicados pelo próprio artista ou mesmo que ele estivesse recortando um desenho anterior seu e o readequando em outro contexto.

ILUSTRAÇÃO: interação texto e imagem

As tensões e os limites das linguagens foram apresentados por Gotthold Lessing, em seu clássico estudo intitulado *Laocoonte ou Sobre as fronteiras da poesia e da pintura*, de 1766, no qual busca fixar as especificidades de cada área. O discurso de muitos artistas sobre suas criações tem como foco a primazia de uma linguagem sobre a outra.



 **FIGURA 2, 3.** À esquerda: Bloco de notas atirador e armas. À direita: Ilustração coluna Opinião do jornal Zero Hora de 15/8/2015 (Fonte: acervo do artista)

Ocorre que mais recentemente essa relação de oposição entre texto e imagem deu lugar a novas reflexões como a ideia de duplicidade da imagem. Esse conceito analisado pelo escritor francês Maurice Blanchot busca dar conta da complexidade que caracteriza a imagem, sobre a qual ele tece as seguintes considerações:

Ela solicita, por seu ar de pergunta, toda nossa aptidão a responder, fazendo valer as garantias de nossa cultura assim como os interesses de nossa sensibilidade. [...] Esse desdobramento parece então ser seu desígnio e sua natureza: ela é essencialmente dupla, não apenas signo e significado, mas figura do não figurável, forma do informal, simplicidade ambígua que se dirige àquilo que há de duplo em nós e reanima a duplicidade em que nós nos dividimos, em que nós nos juntamos indefinidamente.
(BLANCHOT, 2011, p.65-66)


As ressonâncias entre os pensamentos de Didi-Huberman e Maurice Blanchot quanto às interações entre imagem e texto são investigadas por Lilian Hack e Édio da Silva. Suas conclusões em muito contribuem para entendermos que a coexistência entre essas duas linguagens pode provocar uma instabilidade desejada tanto pela artista quanto pelo escritor:

Nesse jogo, sujeito e objeto são lançados a uma instabilidade, movimento em que o sujeito se desfaz de si mesmo pela imagem, se desfaz de si no encontro com uma obra. Momento em que a imagem solicita a palavra e em que a língua torna-se o lugar desde onde podemos nos aproximar dela. (HACK; SILVA, 2017, p. 69)

Nesse espaço de constante instabilidade da relação entre texto e imagem, encontramos o fazer artístico de Edu. Na elaboração que foi trabalhando com as camadas de vinculação entre texto e imagem, Edu construiu a força poética de seus desenhos. Assim como as imagens produzidas por tantos artistas para acompanhar textos, suas ilustrações sobrevivem de forma autônoma.

Busco analisar concomitantemente as duas formas de expressão. O texto será abordado em diálogo com a imagem para entender como Edu Oliveira se comportava diante do desafio de estabelecer vínculos que podem e precisam ser construídos novamente em cada publicação, todos os dias, no ritmo frenético de um periódico diário. Essa elaboração nem sempre ocorre de maneira pacífica, havendo questionamentos quanto ao papel que a imagem passa a exercer em ocasiões específicas e a eventual censura a algumas das soluções encontradas pelo artista.

Soluções


Nos primeiros momentos de Edu à frente da coluna, a ilustração ainda era uma decorrência imediata do tema central abordado no texto. Tal constatação decorre do fato de que para compreender ao que a imagem se refere normalmente não se faz necessário ler integralmente a coluna, uma vez que a relação já aparece de modo evidente no título.  **FIGURA 4**

O enorme peso pairando sobre a cabeça de alguém na iminência de cair porque mantido apenas por uma corda que já não o suporta mais estabelece uma relação direta com o título do artigo. A ilustração foi publicada na coluna *A decisão esperada* e reforça a ideia de que já se sabe qual será a consequência da situação que está posta.

A relação imediata entre texto e imagem logo será complexificada. Não demora muito para encontrarmos desenhos que exigem uma leitura mais atenta tanto do texto quanto da imagem. Essa forma bastante indireta de construir a imagem se perpetua nas ilustrações de Edu para o editorial, e vai sendo aprofundada com o passar dos anos. Ao propor imagens com um vínculo cada vez menos óbvio com o texto, Edu se permitia expressar, conscientemente, uma opinião crítica acerca do tema abordado na coluna. Essa leitura mais apurada do artista vai sendo construída à medida que ele vai percebendo qual a inclinação ideológica é adotada pelo periódico.

A obra de Edu não se resigna, portanto, com a posição de mero acompanhamento do texto. Ela é elaborada por um artista consciente de sua autoria e das possibilidades



 **FIGURA 4.** Página do jornal Zero Hora de 27/12/1992 (Fonte: acervo do artista)

que a forma lhe concede, razão por que poucos foram os momentos em que se impuseram limites à publicação. No entanto, quando aparecem, esses limites se configuram como censura.

Embates

A existência de temas sensíveis sempre foi uma realidade no que diz respeito ao editorial do jornal Zero Hora. Os proprietários do periódico adotam um viés ideológico bastante claro, de perfil conservador, que é reconhecido pela população local. Essa posição sempre provocou “uma espécie de *censura prévia*”, ou seja, a imposição de limitações ao conteúdo veiculado no jornal antes mesmo da publicação ocorrer.

Os limites do exercício desse controle foram sendo ampliados com o passar dos anos e com o acirramento da situação política nacional. Imagens que até então não seriam problematizadas acabaram sendo obstaculizadas por pessoas que sequer deveriam desempenhar esse papel na estrutura do periódico, como ocorreu no episódio da ilustração para o editorial que tratou do atentado no jornal *Charlie Hebdo*³. **FIGURA 5, 6**

O atirador com uma metralhadora saindo de uma lua cheia foi substituído por uma mão desenhando uma outra mão que escrevia a *hashtag* que se espalhou naquele dia, com o texto *Je suis Charlie*. O desenho faz alusão ao artista que replica outro artista, em sinal de apoio, mas abandonou qualquer referência ao universo islâmico, ainda que indireta, por determinação expressa do editor-chefe do jornal.

As situações de censura, inclusive prévia, impostas às ilustrações de Edu demonstram que as relações entre texto e imagem estabelecidas pelo artista, apesar de terem mantido sua característica de sutileza, passaram a gerar incômodo. Essa mudança de cenário, aparentemente, está mais vinculada à conjuntura política que se impunha da redação do jornal do que ao trabalho realizado pelo artista.



FIGURA 5, 6. À esquerda: Primeira ilustração do artista para publicação em 8/1/2015. À direita: Ilustração publicada na coluna Opinião do jornal Zero Hora de 8/1/2015 (Fonte: acervo do artista)

³ Atentado terrorista realizado por dois homens armados com fuzis que entraram na redação do jornal satírico francês *Charlie Hebdo* em 7 de janeiro de 2015, em Paris, e atiraram contra os jornalistas.

Conclusão

Investigar a obra de Edu passou por entender a relevância deste tema como contribuição para o campo das Artes Visuais. Dediquei minha atenção para o trabalho de um único artista. Busquei construir uma reflexão que abarcasse tanto as características de criação que são específicas quanto aquelas que dizem respeito às condições de sua atividade de ilustrador em um jornal de circulação diária.

Muitos são os ilustradores que realizam trabalhos notáveis e sólidos em publicações periódicas. As produções desses artistas demandam pesquisas e possivelmente algumas das reflexões aqui suscitadas possam responder a outras questões ou suscitar novas dúvidas.

Um estudo de caso como o presente deve, e tentei seguir rigorosamente essa condição, focar no específico, valorizar o próprio objeto e tirar dele as questões relevantes. Isso não impede que a pesquisa seja extrapolada, inclusive para além da discussão acerca da ilustração.

Há artistas que são chamados a produzir em larga escala em outras áreas. Há inúmeras possibilidades de convivência entre texto e imagem. Há uma série de análises pontuais que possibilitam transbordamentos.

Referências

- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- HACK, Lilian; SILVA, Édio Raniere da. *Escrever sob o fascínio da imagem – ressonâncias entre o pensamento de Maurice Blanchot e Georges Didi-Huberman*. Revista Visualidades, v. 15, n. 2. Goiânia: 2017.
- ROBIC, Jean-François. *Copier-cr  er: essais sur la reproductibilit   dans l'art*. Paris: L'Harmattan, 2008.
- SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de cria  o artística*. São Paulo: FAPESP : Annablume, 1998.

Empenas: Reflexões sobre o processo de criação em escultura

Warped wood: Reflections on the creation process in sculpture

Carlos Eduardo Ferreira Paula¹

O presente trabalho trata-se de uma reflexão a respeito do processo de criação de uma série de esculturas em madeira. Procura-se no decorrer do texto estabelecer um diálogo entre as esculturas com o trabalho de artistas visuais brasileiros e também com os escritos sobre escultura de William Tucker. As superfícies dessas esculturas estão impregnadas de ações, resquícios do gesto do artista. Essas esculturas, por fim, são pequenos prazeres propiciados por encontros palpáveis, nos quais se revelam as muitas camadas de significado presentes em tudo o que nos circunda.

Palavras-chave: processo de criação; escultura; madeira; arte contemporânea.

The present work is a reflection about the process of creating a series of wood sculptures. Throughout the text, a dialogue between the sculptures and the work of Brazilian visual artists, as well as with William Tucker's writings on sculpture, will be established. The surfaces of these sculptures are impregnated with actions, remnants of the artist's gesture. The sculptures, in the end, are small pleasures brought about by palpable encounters, in which the many layers of meaning present in everything around us are revealed.

Keywords: creation process; sculpture; wood; contemporary art.

¹ Atualmente é mestrando em Artes Visuais na linha de Processos Artísticos Contemporâneos da Universidade do Estado de Santa Catarina (2022)

Introdução

Esse trabalho trata-se de uma reflexão teórico/poética a respeito de uma série de esculturas em madeira produzidas pelo autor entre os anos de 2021 e 2022. Por isso essa pesquisa enquadra-se no grupo de reflexões e pesquisas intitulado de: o processo de criação artística nas artes visuais, música e artes cênicas.

Procura-se, no decorrer do texto, apresentar os trabalhos e também as questões sobre o processo criativo, possibilitando assim diálogo com o trabalho de Nelson Felix e de Afonso Tostes, aos quais se aproximam das reflexões e modos de construir plasticamente os trabalhos. Ao discutirmos as particularidades do metier da escultura em madeira recorreremos ao respaldo teórico a respeito das questões escultóricas presentes no livro 'A linguagem da escultura', 1999 de William Tucker.

Um gesto + uma superfície = trabalho


Acredito que o modo como conduzo os materiais tem particularidades que fazem com que alguns materiais não se comportem bem nas minhas mãos². Recentemente utilizei madeira em meus trabalhos, como uma faceta importante de pensamento escultórico. Esses trabalhos em madeira que compõe essa sessão foram produzidos no mesmo ambiente que uma marcenaria, dividiram o mesmo ar e a serragem no chão. Uma coisa devo deixar claro é de que primeiro vieram as peças de mobiliário e depois as esculturas em madeira.

Essa prática da marcenaria em paralelo com uma prática de atelier, contaminavam mutuamente, e o resultado foi a incorporação da madeira como material de pesquisa escultórica. A ideia de um projeto, de um cliente e uma utilidade daquele objeto que visa uma duração que acompanhe pelo menos uma boa parte da vida, repercutiram no modo como encarava meus objetos escultóricos. Penso que como

.....
² O sentido do termo 'comportamento', está atrelado ao modo como os trabalhos são feitos, em uma espécie de corpo de prova onde a resistência dos materiais cria um campo de embate ao qual me interessa por isso percebo que materialidades como argila e materiais que são de fácil modelagem não funcionam no meu projeto escultórico recente.


pano de fundo desses trabalhos em madeira tem dois pontos relevantes. O primeiro diz respeito a uma noção de tempo de uso, mais especificamente durabilidade e o segundo compactua com uma ideia de que as coisas retornam e tendem ao acaso: a ruína. Esse segundo movimento fora importante para movimentar o trabalho e as investigações com essa nova materialidade.

Logo o que me chama a atenção é a relação de tempos de ação que cada determinada peça de madeira que estou trabalhando tem. Uma espécie de três tempos de ação sobre a mesma, três tempos de ações industriais que poderiam muito bem ser ações escultóricas. O corte na floresta, o dimensionamento das peças em padrões já estabelecidos pela construção civil ou pelo pólo moveleiro e por último a intervenção que nós damos aquela peça. No meu caso, minha ação é desordenada em uma busca de anular, procurar uma tortuosidade nessa quase rigidez geométrica das peças em madeira com nomes que formatam suas características e encerram ali uma cadeia de significados. É nessa brecha entre o nome dado, como, por exemplo, caibro e sua função que ocorrem minhas ações e intervenções escultóricas.

Se penso em minha escultura, agora o movimento está sendo de fora para dentro. Se preocupando com questões estruturais, carne e o osso são os assuntos. Mas um osso que não tem função num sistema. Carne que não participa de um sistema muscular. Esses elementos participam do organismo escultórico em que venho desenvolvendo, com o contato com diferentes categorias de madeiras no atelier  **FIGURA 1**.


Um gesto + uma superfície = trabalho. Essa pequena fórmula elucidada como esses trabalhos acontecem, e ainda no caso do contato com a madeira trabalhamos com uma superfície com diferentes durezas. Se tratando dos procedimentos escultóricos utilizados nessa série de peças realizadas em madeira, o caráter de ensaio se faz presente. Penso que essas peças tem um que de ensaísticas, como se ao realizá-las investigasse aspectos sutis de um determinado assunto, questões ou situações apresentadas pelo material.



 **FIGURA 1.** Quatro esculturas, 2021 – . (Dimensões variadas). Escultura em madeira. (Fonte: Acervo do Artista).

Encarar a escultura como um exercício da linguagem escultórica é uma ideia/noção empregada pelo artista Nelson Felix ao se referir sobre o seu processo de criação. Uma espécie de elogio ao próprio trabalho, Felix comenta algo que cabe aqui:


Essas esculturas são como se fossem canções. Sabe que você faz canções para a mulher amada ou o homem amado [...] São canções dedicadas, eu de vez em quando faço canções para o meu próprio trabalho e geralmente são esculturas, porque na realidade a escultura hoje em dia para mim, ela não é nada mais do que um exercício, ou seja, eu faço escultura para poder ficar pensando a relação com a plástica da coisa ou seja é muito semelhante há um músico quando toca. Eu acredito que um compositor sério em que provavelmente eu vá gostar dele. Ele toca o violão dele ou o piano, seja lá o que for, mas ele não quer realmente um virtuoso na hora que ele toca. Eu acredito que ele toca para que ele fique pensando nessa linguagem. É diferente de você pensar uma linguagem discursiva e você pensar essa mesma filosofia que está sendo desenvolvida em uma linguagem discursiva você pensar ela em uma linguagem musical. Então para mim a escultura é esse momento, são exercícios [...] exercícios profundos de eu ficar constantemente pensando nessa linguagem. (NELSON FELIX, 2020)³

Esse exercício escultórico apontado por Felix ajuda pensar o porquê faço escultura. Essa que poderia ser uma pergunta tão severa se realizada fora de hora, ajuda a entender melhor os meus desejos enquanto artista. O que chama a atenção no trabalho do Nelson é que sua obra anda em dois planos: um estritamente formal, que se escancara aos olhos do observador, e outro sugerido, ao qual não temos acesso direto e que possui uma vida interior misteriosa e intensa. Como, por exemplo, no trabalho Copacabana, III, 1989/97  **FIGURA 2** em que Felix organiza o trabalho no espaço de uma maneira que acessamos primeiramente uma camada do trabalho que é sedutora, as materialidades escancaradas da madeira e do ferro estão a favor de uma narrativa composicional que desvelada conforme entramos em contato com o

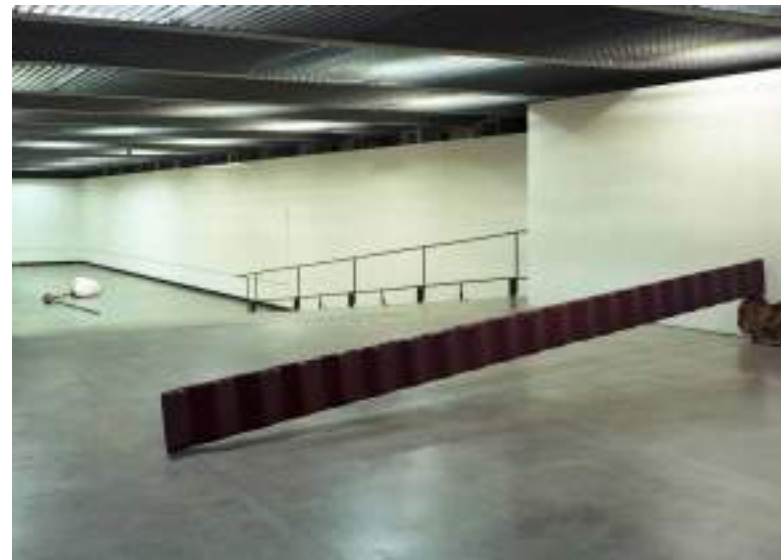
.....
³ Trecho retirado da conversa de Nelson Felix com o filósofo Claudio Oliveira. 2020. Ver: PODSCAT DA GALERIA MILLAN – NELSON FELIX, 2020 – plataforma de streaming Spotify. Transcrição do áudio para o texto dos minutos: 13:04 a 14:20 min. Referência completa no final do texto.


trabalho. Esse momento que beira a um encanto estranho com as coisas é algo que me chama atenção no trabalho do Nelson.

Pensando sobre o meu trabalho, procurar a semelhança em algo que parte dos mesmos desejos e impulsos de artista é algo um tanto quanto equivocado, ora mudando os materiais a atitude é a mesma. Criar o volume, propiciar a curva, a dobra, exercer força com os braços e músculos para baixo, furar, encarar, espremer, arremessar, juntar, pendurar, esperar, suar, raspar, golpear, aglomerar, colocar um prego na parede, martelar o dedo, desenhar com a serra tico-tico, tentar equilibrar peças que mal ficam em pé sozinhas e depois arrancar as farpas das pontas dos dedos.

Ao elaborar o trabalho ele também interfere no meu corpo, me dá sinais de que está ali comigo e não posso vacilar. A madeira é como a carne. Pelo menos a considero assim depois que a esmerilhadeira com um disco de desbaste encosta na lateral do meu dedo indicador e realiza um entalhe/acidente muito peculiar. Subtrai matéria. É claro que o giro do motor é centenas de vezes mais rápido que a pulsação do sangue do meu coração. Conseguir que o todo seja arranjado, prescrito, elaborado e condicionado para que o agora esteja sempre em ato. Num processo eterno mesmo que momentâneo do cortar a pele e sentir o tecido ir cortando, e o sangue jorrando. Logo minha pele cresce preenche aquele vazio ocasionado pela ação violenta da máquina. A madeira não, e isso me faz pensar sobre essas ausências da escultura e dos locais desbastados, como na base do trabalho bengala, 2021  **FIGURA 3**. Penso que sempre me coloco em um risco para que o trabalho aconteça. De alguma forma o giro, a rotação do motor me acompanham, fazem parte do trabalho.

De fora para dentro, os golpes são precedidos com os formões. Aproximadamente uns 35 graus de inclinação, e golpeio com força. O cheiro da madeira sobe. O cerne se estremece, reage como se o frescor do corte rasgasse também minha pele. No chão as lascas desorganizadas, saem como pelos arrancados do meu rosto quando a lâmina desliza, nivelando pelo, pele, cravos e protuberâncias de acne. Mas, logo



 **FIGURA 2.** Copacabana III, 1989/97 – Nelson Felix. (40 x 630 x 65 cm).
Madeira e ferro. (Fonte: Site do artista).

penso durante o processo de um trabalho, que Brancusi se dedicou boa parte de sua vida a talha e, porque faço algo próximo se ele já fez? Logo me auto respondo: por que ele é ele e eu sou eu. Minha mão, meu corpo, meu olho quer ser testemunho do que um dia fora ser vivo, o vir-a-ser um objeto ao qual falamos dele como se ele fosse ele e eu fosse eu. Minha escultura é o outro, que hoje me ouve.

Realizar uma peça por meio da subtração de material é algo que instigava-me, pois, existe ali uma esperança que se encontre a forma desejada. E se deparar com o objeto seja a madeira ou pedra com um limite, não apenas de peso e tamanho, mas de um limite que é superfície que se torna obra. O escultor britânico William Tucker faz um comentário sobre essa relação entalhe e limite:


O entalhe é obtido pela redução de um dado limite, mas procura afirmar as particularidades desse limite. O espectador é visual e intelectualmente atraído para a área ilusória entre o potencial bloco, a madeira ou a pedra intacta, e a realidade do objeto-escultura.(TUCKER, 1999, p.43)

O entalhe tem características históricas atreladas ao ocidente que esbarram na escultura funerária e a tradição do busto na escultura. Entretanto, é Brancusi que se utiliza do entalhe como uma maneira privada, individual, isolada, concentrada e silenciosa, em contrapartida, ao aspecto público da escultura de Auguste Rodin. O modo como Brancusi conduziu as suas peças em madeira chama a atenção, pois com o serrote e machado conseguia obter rápida e decisivamente a definição e a separação da forma (TUCKER, 1999).


Realmente o modo como Brancusi conduziu o seu fazer escultórico com a madeira chama a atenção, porém precisamos avançar na linha do tempo da história da arte, para que encontramos o trabalho do artista mineiro Afonso Tostes com a madeira, para conseguirmos encontrar um correspondente as questões sobre gesto, entalhe e uma relação com o espaço expositivo que vem sendo apresentadas nessa série de escultura em madeira. Em sua prática artística Tostes trabalha a partir do ferro,



FIGURA 3. Bengala, 2021 – Carlos Ferro. (142 x 05 x 30 cm). Escultura em madeira. (Fonte: Acervo do Artista).


madeira, corda, além de objetos encontrados que adquire por escambo em suas viagens, porém é sobre uma família de esculturas ao qual meu olhar ganha atenção: escoras, como, por exemplo, o trabalho chamado afloramentos de 2009.  **FIGURA 4**

Existe nesse trabalho uma zona de tensão entre força e equilíbrio. O modo como a escultura se comporta por meio dos calços/escoras que vão aglutinando materiais e criando uma situação que propicie o apoio desse volume horizontal apoiado na parede. A peça diagonal que está entre a parede e o piso, recebe ações que fazem com que fique com um aspecto de estarem ainda mais tensionadas, diminuindo a sua circunferência e evocando por associação a imagem de como seria a estrutura do fêmur. O entalhe ou a ação exercida pelo artista nesse caso atua em um procedimento que busca uma organicidade naquilo que fora recolhido, que fora padronizado para um fim industrial ou da ordem da construção. Penso que o entalhe estaria na condição de uma tentativa de tortuosidade na rigidez da matéria e da geometria.


Esse movimento de tentativa de tortuosidade também acontece no meu trabalho, em casos específicos como nos trabalhos onde a altura é predominante em relação à largura e profundidade. Um desejo de esticar a forma seja por ilusão desse jogo ótico, repetem-se gestos, dobras, protuberâncias e curvaturas na superfície da madeira.  **FIGURA 5**

Existe um fator determinante para essas esculturas: a parede. Essas peças não tem base ou um sistema que as possibilitam ficar eretas por isso acabam encontrando com um anteparo, a parede. Como se nesse contato com a parede suspendessem uma ação de queda e criassem uma tensão, quando olho para essas peças que se apoiam nas paredes penso que elas já se cansaram de esperar, por isso estão encostadas. Mas de esperar o quê? Uma solução para todo esse desequilíbrio? De outra possibilidade de exposição? Ou de outra ação escultórica?



 **FIGURA 4.** Afloramentos, 2009 – Afonso Tostes, (Dimensões variáveis). Escultura em madeira e resina. MAC- Niterói, Rio de Janeiro. (Fonte: <http://www.galeriamillan.com.br/artistas/afonso-tostes/obras?view=slider#22>)


O momento de contato de algumas esculturas com a parede, são momentos mágicos do atelier. Não encaro esse movimento de contato entre a parede de tijolos e a madeira como uma situação de força, de sustentação como se as esculturas que segurassem a parede, onde o movimento é inverso são as paredes que suspendem a queda, me apropriado da parede, essa massa de tijolos, cimento e areia como um segundo elemento na minha escultura. Agora algumas peças penduradas na parede, são resultantes de junções, colagens e justaposições de peças. São pequenas peças, pequenas placas de compensado naval, sarrafos e vigotes de pinus que num processo de colagem, numa tentativa por vezes desesperada de criar um corpo, propiciar uma volumetria acabam se tornando relevos/invólucros que nos observa na altura dos olhos.

Por último ocorreram peças que passam de dois metros e meio e dialogam com o espaço. Nessas peças da série Cervical, 2022  **FIGURA 6** existe um pequeno flerte com a estrutura do telhado, no qual procuram-se equilibrar, numa busca por autonomia e não por servirem de estrutura, vigas ou suporte para a fixação de telhas em um telhado de uma casa. A junção das três partes foi efetuada por encaixes, sem parafusos. É um pouco difícil encontrar a melhor posição para que essas peças se organizem, ou melhor, se acomodem entre a parede e o chão. Que são tortas, isso é evidente. Mas o que me chama a atenção do olho e também do corpo: é a sinuosidade da curva realizada numa peça na qual se acontecesse isso em outro contexto seria necessário um cuidado muito grande para desempenhá-las. Essa é uma curva, um movimento causado por um elemento exterior, um não cuidado com o modo como armazenaram essa peça. Reproduzir essa curva, essa tensão é algo improvável.

Considerações finais

Pensando essas esculturas em madeira como exercícios de uma linguagem, podemos reforçar o importante aspecto que existe na repetição do gesto, como uma atitude que encontra com a resistência do material. Pode não parecer, mas sempre estamos fazendo o mesmo trabalho, mudam-se apenas as dimensões, contextos e materiais e no caso dessas esculturas apresentadas nessa reflexão é o modo de abordagem, ou



 **FIGURA 5.** Sem título, 2021 -. (210 x 10 x 03 cm). Escultura em madeira.
(Fonte: Acervo do Artista)

melhor, o procedimento que atravessa todas: um modo de construção do objeto que enfatiza que alguém passou por ali, e também revela como foi feito.

Prestar atenção em objetos manufaturados na era da hiperconectividade pode parecer anacrônico. Se os cientistas estão trabalhando para colonizar Marte, twittar pensamentos, acumular criptomoedas, propiciar realidades virtuais e desmaterializar ao máximo o mundo prático em um futuro não tão distante, por que celebrar e nos debruçarmos em discutir trabalhos em que ainda restam resquícios de impressões do corpo? Trabalhos em que um desejo de atacar a matéria é grande? Talvez pelos pequenos prazeres propiciados por encontros palpáveis, nos quais se revelam as muitas camadas de significado presentes em tudo o que nos circunda.

Referências

NELSON FELIX. Entrevistado pelo filósofo Claudio Oliveira. Galeria Millan, maio. 2020.

Podcast. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/3SEFlhjEsupmXBV8x42cUK>.

Acesso em: 21 set. 2022.

TUCKER, William. *A linguagem da escultura*. São Paulo, Cosac Naify, 1999.



FIGURA 6. Cervical I, 2022 –. (250 x 05 x 35 cm) Escultura em madeira.
(Fonte: Acervo do Artista).

Do isolamento ao deslocamento: apontamentos a partir do processo de criação

From isolation to displacement: notes from the creation process

*Catiuscia Bordin Dotto*¹

*Teresinha Barachini*²

Ao considerar os atravessamentos do deslocar-se e isolar-se a partir da pandemia do COVID-19, este texto traz a reflexão do processo criativo de Catiuscia Dotto, uma mulher escultora produzindo seus trabalhos em dois contextos diferentes: o primeiro trabalho, que foi realizado em granito no Egito, Germinares (2021), carrega o estado de suspensão e contém o que foi e o porvir; e o segundo, que foi realizado em seu ateliê, Desvanece uma na outra (2022), consiste em duas peças que compõem um conjunto e se complementam ao mesmo tempo que se repelem.

Palavras-chave: escultura; processo criativo; arte contemporânea

When considering the crossings of moving and isolating from the COVID-19 pandemic, this text reflects on the creative process of Catiuscia Dotto, a woman sculptor producing her works in two different contexts: the first work, which was made in granite in Egypt, Germinares (2021), carries the state of suspension and contains what was and what is to come; and the second, which was made in her studio, Desvanece one in the other (2022), consists of two pieces that make up a set and complement each other while repelling each other.


Keywords: sculpture; creative process, Contemporary Art

.....
1 Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais-UFRGS

2 Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais-UFRGS


Introdução

Para este texto, foram escolhidos trabalhos da doutoranda Catuscia Dotto, buscando uma reflexão sobre a sua experiência em ser uma mulher escultora a partir das considerações do processo de criação de dois dos seus trabalhos recentes: *Germinares* (2021), realizado em granito durante o 26º Simpósio Internacional de Escultura de Aswan, no Egito, e *Desvanece uma na outra* (2022), executado em seu *atelier* a partir de uma estrutura em metal e moldagem em espuma. O primeiro trabalho carrega consigo o período pandêmico, o isolamento e o deslocamento para o Egito no percurso do seu fazer poético. E o segundo, traz o retorno ao *atelier* como lugar seguro dos seus processos criativos em contínuo.

Entre março e agosto de 2020, durante o período pandêmico, Catuscia Dotto encontra-se em profunda imersão em seu processo criativo. Seus deslocamentos eram realizados apenas em territórios remotos, onde o risco de contágio era inexistente. Ao mesmo tempo que se escondia do mundo que conhecia, buscava, em algum sentido, retornar à sua essência e acabou por redescobrir as sementes no seu entorno. Com as coletas de sementes, surge a série *Germinares* (2020), pequenas esculturas que se propunham a ser monumentais. A partir desta série, Catuscia Dotto é selecionada para o 26º Simpósio Internacional de Escultura de Aswan, no Egito, e lá, realiza o trabalho *Germinares* (2021)  **FIGURA 1**, em granito rosa, para ser exposto no *Open Museum*.³

Ao retornar ao Brasil, o seu trabalho de *atelier* recupera formas que lá já estavam e duas estruturas iniciadas há alguns meses tomam corpo e se entrelaçam no espaço. *Desvanece uma na outra* (2022) consiste em duas peças que compõem um conjunto e se complementam ao mesmo tempo que se repelem. Como elementos relacionais, podem ser percebidas no exato momento em que pretendem fundir-se, talvez por



 **FIGURA 1.** Catuscia Dotto. *Germinares* (2021). Pequena escultura realizada em 2020 (frente) durante o isolamento social e que serviu de modelo para a escultura realizada no Egito em 2021 (atrás), em granito vermelho. Aswan, Egito, 2021 Fotografia Catuscia Dotto.

³ Museu a céu aberto que abriga as esculturas realizadas por artistas do mundo inteiro nas edições do evento.

atração ou, quem sabe, por ataque. Em ambos os trabalhos é latente que toda a sua pesquisa se relaciona direta e intimamente com questões do fazer e existir feminino.

Na aridez do deserto, o granito vermelho: processo de germinar

Iniciava a madrugada quando Catuscia Dotto desembarcou em Aswan, sul do Egito

FIGURA 2. Confusa e sem que seu corpo compreendesse o contexto temporal que habitava, precisou explicar ao controle policial o motivo de portar ferramentas em sua bagagem. Logo depois, ao entrar no carro em direção ao hotel, enquanto percorria as ruas escuras de Aswan, um lugar que parecia não dormir, foi tomada pelo cheiro abundante dos temperos e pelos diversos sons que se misturavam ao árabe com entonação musical, e já lhe era possível sentir a presença árida do deserto. Este era seu primeiro deslocamento depois de dois anos de reclusão devido à pandemia.

Na manhã seguinte à sua chegada em Aswan, sob um sol intenso, encontrou uma paisagem quase monocromática, em tons arenosos que não pudera perceber visualmente na noite anterior. Guiada pelo som do atrito entre discos diamantados e cinzéis, chega ao seu ambiente de trabalho, o qual frequentaria nos próximos quarenta dias, e lá, foi apresentada a Mohamed, seu assistente, para quem deveria imediatamente demandar trabalho. Embora sentisse que precisava de tempo para adaptar-se ao novo ambiente no qual havia ingressado, não existia tempo para sentir o espaço ou aquele gigantesco bloco de pedra em relação ao seu pequeno projeto.

No seu primeiro dia, ficou claro que os meses de planejamento não lhe deram a verdadeira dimensão do que seria a experiência imersiva no Simpósio Internacional de Esculturas de Aswan, no Egito. Os Simpósios de Escultura⁴ consistem em eventos que ocorrem em diversos países, nos quais reúnem-se artistas em uma determinada cidade sede com a finalidade de produzir e destinar esculturas para espaços públicos.

.....
⁴ Também são denominados como Festivais ou Encontros de Escultores ou Bienais quando ocorrem em intervalos sistemáticos a cada dois anos.



FIGURA 2. Vista da cidade de Aswan, Egito, contemplando o Rio Nilo ao fundo, a partir do local de trabalho no 26º Simpósio Internacional de Escultura de Aswan, Egito, 2021 Fotografia: Catuscia Dotto.

Estes encontros se caracterizam por reunir especialistas que durante um período específico trabalham e promovem debates em torno de um assunto de interesse mútuo, a escultura. Para Abreu (2005, p. 26), os simpósios “são *ateliers* abertos reunindo artistas, empresas e poderes públicos que têm constituído momentos privilegiados de encontro e de confronto de experiências e de técnicas, a nível internacional”. Nos Simpósios de Escultura aliados à discussão do tema proposto está intrínseco o fator social de convivência que sugere um “banquete” no qual o debate teórico se entrelaça à prática escultórica em

um encontro de escultores convidados que vivem e trabalham em conjunto por várias semanas para produzir peças individuais que serão exibidas ou permanentemente instaladas gerando um ambiente escultural, como um parque de esculturas ou um centro de arte.⁵ (CAMILIS *apud* ABREU, 2006, p. 3)

O Simpósio Internacional de Esculturas de Aswan, em sua 26ª edição, no ano de 2021, reuniu artistas egípcios e estrangeiros por trinta dias em torno do resgate ao granito vermelho e sua representatividade dentro da escultura daquele país. A proposta se constitui em construir um diálogo entre a tradição e a contemporaneidade no campo tridimensional. O granito utilizado no Simpósio foi retirado de pedreiras semelhantes às que foram extraídas dos grandes blocos que sustentaram os templos faraônicos ao longo do Nilo. Organizado pelo Ministério da Cultura do Egito, o evento permite um intercâmbio entre artistas nacionais e estrangeiros em uma relação de aproximação com a cultura egípcia, evidenciando o patrimônio faraônico e potencializando uma experiência intensa da cultura árabe contemporânea naquele país.

Não era a primeira experiência de Catuscia Dotto em Simpósios de Escultura, o que lhe garantia a consciência de todas as implicações que poderiam ocorrer ao realizar um trabalho dentro das condições do evento. Entretanto, inseguranças

.....
⁵ Tradução livre. Texto original: “*a gathering of invited sculptors who live and work together for several weeks to produce individual finish pieces that are exhibited or permanently installed in a sculptural setting, like a sculpture park or an art center.*” (CAMILIS *apud* Abreu 2006, p. 3)

eram reativadas, afinal nunca havia trabalhado em um bloco de pedra tão grande, tampouco conhecia o idioma, embora conhecesse as diferenças culturais. Mas havia um outro agravante: sair para um outro país depois de dois anos de isolamento dentro de sua casa/*atelier*.

Sair para outro continente com os medos acumulados de não estar no refúgio da sua casa/*atelier* repleto de mata para desembarcar em um árido deserto constituiu um desafio pessoal e artístico de romper a endosperma, transpor uma escultura que cabia na palma da sua mão, e que havia sido originalmente modelada em argila, para um bloco de granito vermelho de dez toneladas sob diferentes pressões de tempo, clima e existência.

Os Simpósios são ambientes voltados para a produção dos escultores, permitindo que estes possam se inserir por completo em seu processo de criação e no desenvolvimento de seu trabalho, assim como, uma residência artística se converte em “espaços específicos de criação artística”, ou seja, “em lugares de trocas e reconhecimento, nos quais os artistas/criadores, com seus trabalhos/intervenções, recuperam a complexidade e a diversidade, o significado e o valor das relações entre arte e vida (MORAES, 2009, p.01).”

O processo criativo de Dotto ocorre a partir do meio que se encontra, adaptando-se às condições mutáveis oferecidas e é no decorrer do seu fazer que vai encontrando novas possibilidades e tornando-se aberta a elas ou transformando a ideia inicial. Desde sempre, tinha claro para si que, devido ao tempo e às condições de trabalho propostos pelos Simpósios de Escultura, os quais designam um estado de desacomodação e diferem da familiaridade de trabalhar em constante mutação criativa de um *atelier*, é de suma importância manter-se fiel ao projeto apresentado e selecionado. Regra esta que quase sempre é desobedecida por Dotto durante a execução e não foi diferente em Aswan.

Louise Bourgeois (2000, p. 217) afirma que a “tarefa básica do artista é a concentração – conquistar o silêncio total e amigo”, porém no apressado daquela primeira manhã, Catuscia Dotto teve que iniciar a escultura sem o necessário tempo de pensar todos os passos do processo, sem o silêncio da concentração. Isso lhe remeteu à sua primeira experiência com a pedra, anos atrás, na Bolívia, sobre a qual escreveu:

Eu fui com um projeto minuciosamente entalhado em sabão. O projeto não cabia na pedra. Foi preciso silenciar o corpo e a cabeça, pois eram tantas as novidades, eram tantas as cores para ver, havia tanto que aprender sobre aquele lugar (...) Foi preciso me colocar em contato com a pedra e com o espaço de trabalho, articulado ao tempo restante para decidir como fazer” (DOTTO, ano, p.2016).

No Egito, ao se deparar com a dureza da pedra e com a alteração do cronograma por parte do evento, reduzindo o tempo de trabalho, decidiu mudar, simplificar sem perder a ideia da semente inicial. Durante os dias que esteve em Aswan, seu envolvimento com a execução do trabalho era de uma submissão intensa ao processo de criação, um envolvimento completo que diz respeito não apenas a uma rotina diária de trabalho braçal, mas também ao processo de todas as noites pensar em reconsiderar o que havia sido feito e o que havia por fazer. Criar é tomar decisões e estar disposto às imprevisibilidades. No Simpósio, as decisões devem ser assertivas devido ao tempo e à necessidade de apresentar resultados de pronto, diferente dos trabalhos de *atelier* que muitas vezes não se tornam públicos porque permanecem insatisfatórios para o artista.

No aconchego do ateliê os entrelaces


Mesmo permeado pelas interrupções da vida cotidiana, o trabalho em ateliê desenvolve-se de maneira distinta ao dos simpósios, o processo criativo é contínuo e indeterminado. O espaço de trabalho permanece intocado, guardado, por vezes parece apenas um caos físico composto de objetos, ferramentas, materiais e esculturas em andamento, é como “uma porção de mundo que tem uma relação particular com nosso corpo, uma espécie de extensão mundana e material (COCCIA, 2018, p. 38)”. E é neste

lugar, no ateliê, que Catuscia Dotto organiza suas estratégias criativas, é na presença dos trabalhos em elaboração, geralmente mais de um ao mesmo tempo, e na presença de trabalhos antigos que seu processo criativo se retroalimenta.


Ao retornar ao seu ateliê, à mata no Brasil, Catuscia Dotto constrói o trabalho *Desvanece uma na outra* (2022), o qual parte das relações que existem entre os elementos da natureza, como por exemplo, as árvores que são capazes de se comunicar exalando cheiros, seja para se aproximar ou para se afastar, onde as “raízes de uma espécie ocupam cada espaço não usado pela outra, infiltram-se em seu tronco e puxam água e nutrientes, enfraquecendo e ultrapassando a altura de sua rival (WOHLLEBEN, 2017, p. 11).” A referência às raízes nessas esculturas transborda a ideia de existência dentro de uma escuridão pulsante, onde desejos vibram ao mesmo tempo que são escondidos, tal qual o ambiente onde elas existem.

A luz quase não chega aqui. Os sons e o barulho do mundo superior são um tremor surdo e contínuo. Quase tudo que se passa no alto, aliás, existe e se traduz debaixo da terra em sismos e estremecimentos. A água se infiltra como todo o líquido que provém do mundo de cima e, como tudo aqui, se esforça para descer rumo ao centro. Tudo está em contato com tudo, e uma lenta circulação das matérias e dos sumos permite a todos viver bem além dos limites de seus corpos. (COCCIA, 2018, p. 77)

Conformam em si o jogo da sedução que as raízes tecem nesse subsolo que se assemelha aos sentimentos e às sensações do corpo feminino em assalto erótico, na entrega aos seus desejos, mas atravessado pelos seus receios que definem ações de autodefesa para a artista Catuscia Dotto. Esta série representa um nebuloso espaço de existir e sentir, profundezas que rasgam e penetram com violência, buscando alimentar e tranquilizar o corpo, que deve apresentar-se ao mundo social domesticado.

Dotto acrescenta às esculturas *Desvanece uma na outra* (2022)  **FIGURA 3, 4** texturas feitas de flores de crochê dispostas em suas superfícies e, ao fazê-lo, lembra de uma toalha vermelha enorme na casa de sua tia, a qual havia sido feita por um homem.





 **FIGURA 3, 4.** Catuscia Dotto. *Desvanece uma na outra* (2022). À esquerda, vista da escultura e à direita, detalhe. Local: Camaquã, Brasil, 2022. Fotografia Catuscia Dotto.

Fato este que carrega em si uma certa surpresa e estranheza, visto que, para a artista, o crochê pertence ao fazer feminino, técnica passada de geração para geração apenas para e por mulheres, uma espécie de passatempo feminino, um fazer quase que automático. Como pode então este fazer ser ao mesmo tempo ócio e trabalho? Enquanto conta os pontos de cada uma das flores que está construindo, Dotto pensa sobre a disposição e os significados que as texturas irão carregar neste trabalho. Para ela, o tempo de fazer crochê é o tempo de germinar, brotar aos poucos, dia a dia.


As flores de crochê que recobrem partes das estruturas deste trabalho carregam a potência sexual das flores. Ao contrário das misteriosas raízes e da racionalidade das sementes, as flores são, conforme Coccia (2018, p. 98), um atrator, “em vez de ir em direção ao mundo, atrai o mundo para si”, elas são responsáveis pela reprodução das plantas, contidas em sua delicadeza e fragilidade, consolidam a mesma efemeridade da excitação e do gozo, pois a flor é o “apêndice que permite às plantas ou, mais precisamente às plantas mais evoluídas, as angiospermas – levar a cabo esse processo de absorção e captura do mundo.”

Entre o fazer do crochê e o fazer da escultura existe uma dualidade: enquanto um é visto como feminino, historicamente, a escultura é reservada à uma produção masculina dentro do campo das artes, onde poucas foram as mulheres encorajadas a aventurar-se.

Entre germinar e desvanecer: ser escultora mulher


As relações existentes entre *Germinares* (2021)  **FIGURA 5**, realizada em pedra, utilizando-se das tradicionais formas de esculpir e *Desvanece uma na outra* (2022)  **FIGURA 4**, realizada pela moldagem em espuma e superfícies de crochê, são resultantes de dois deslocamentos da escultora Catuscia Dotto. Se no primeiro contexto os elementos verticais são questionados pelo seu trabalho em bloco, no segundo, os elementos fálicos são trazidos por ela para o espaço.




 **FIGURA 5.** Catuscia Dotto. *Germinares* (2021). A artista em processo de criação da escultura em granito vermelho durante o 26º Simpósio Internacional de Escultura de Aswan. Local: Aswan, Egito, 2021. Fotografia: Engy Omara

Germinar consiste em rasgar uma epiderme em busca de uma nova existência. A sutileza final da peça realizada no Egito é fruto de um árduo processo de adaptar-se ao meio e de cortar uma pedra. Um trabalho braçal que exige resistência e resiliência, abrupto tal como o embrião ao romper o tegumento sem perder o uno. Já no trabalho realizado no aconchego do ateliê, a construção é contínua, lenta e frágil, exige persistência, ponto a ponto e, ao unir todas as pequenas peças, tem-se o enrijecido. Resiliência e persistência são procedimentos que permanecem em todo o processo escultórico de Catuscia Dotto.

Em Simpósios de Escultores, as mulheres são sempre minoria, algumas vezes são chamadas pelo caráter exótico de suas presenças manuseando ferramentas. *Cavar, rasgar, cortar, tecer, colar, fibrar, lixar, carregar*, são atos de resistência do corpo feminino em ação de esculpir. Pertence ao corpo feminino sutileza a partir da dor quando germina uma nova vida. Se na arte foi negado espaço para as mulheres, na escultura, esse apagamento é ainda mais forte. Gerar formas tridimensionais na arte e romper com os padrões historicamente estabelecidos no campo da escultura é um trabalho árduo realizado por corpos femininos. Dotto tem consciência que ser mulher no campo da escultura é um ato contínuo de firmar-se enquanto capaz.

Ao *cortar* a pedra que se apresenta resistente e cobrir-lhe com sua abrasiva poeira  **FIGURA 6**, Dotto relembra Camille Claudel (2017), escultora que teve sua vida interrompida por querer dedicar-se à escultura em uma sociedade misógina e, ao *rasgar* as fibras de vidro, que resultam em pequenas inflamações na sua pele, vem-lhe à memória a artista Louise Bourgeois (2000) com potência feminina em suas esculturas. *Carregar* lhe remete aos trabalhos maleáveis de Tetê Barachini (2013), que se apresentam como contraponto à imponência ereta do monumento e provocam em seu aconchego uma nova relação mais íntima com o outro. *Lixar* faz com que suas mãos se ressequem pelo atrito necessário com o material, tal como a pele de Manoela Furtado ao cobrir-se de gesso e fazer do seu corpo um monumento e, ainda, para Dotto, *tecer* as flores de crochê deste trabalho traduz o encantamento pelos jardins coloridos de amor e de dor de Vanessa Freitag (2019).



 **FIGURA 6.** Catuscia Dotto. Germinares. (2021). A artista em processo de criação da escultura em granito vermelho durante o 26º Simpósio Internacional de Escultura de Aswan. Fotografia: Engy Omara. Aswan, Egito, 2021

Referências

- ABREU, José Guilherme Ribeiro Pinto de. *Escultura Pública e Monumentalidade em Portugal (1948-1998)*: Estudo Transdisciplinar de História da Arte e fenomenologia genética. 2006. 922 f. , vol. II. Estudos específicos. Simpósios de Escultura. Tese (Doutorado em Historia da Arte) Faculdade de Ciências Sociais e Humanas de Lisboa, Lisboa, Portugal, 2006.
- _____. *A escultura no espaço público do Porto no Século XX*, 2005. 483 f., Dissertação (mestrado em História da Arte em Portugal). Universidade do Porto. Porto, Portugal, 2005.
- BOURGOIS, Louise. *Desconstrução do pai reconstrução do pai, escritos e entrevistas 1923 – 1997*. São Paulo: Cosac Naify, 2000.
- BARACHINI, Teresinha. *Maleabilidade: impermanência explícita*, Porto Alegre: UFRGS, 2013. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Disponível em <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/87679> Acesso em: setembro/2022
- COCCIA, Emanuele. *A vida das plantas: uma metafísica da mistura*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018
- CLAUDEL, Camille, Museu Camille Claudel, 2017, Disponível em <https://www.museecamilleclaudel.fr/en/collections/camille-claudel-biography/1886-1893-rodin-and-camille-claudel-tumultuous-love-affair-and> Acesso em: setembro 2022.
- DOTTO, Catuscia Bordin, *Simpósios de escultura: processos de interação e produção escultórica na contemporaneidade*, Santa Maria: UFSM, 2016. Dissertação.(Mestrado em Artes Visuais) Disponível em <https://repositorio.ufsm.br/handle/1/5245> Acesso em: setembro/2022
- FREITAG, V. Flores de algum lugar. *PORTO ARTE: Revista de Artes Visuais, [S. l.]*, v. 24, n. 41, 2019. DOI: 10.22456/2179-8001.104625. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/104625>. Acesso em: 24 set. 2022.
- MORAES, Marcos José de. *Residência Artística: ambientes de formação, criação e difusão*, 2009, 127 f. Tese (Doutorado em Arquitetura). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.
- RIBEIRO, Manoela de Barros Barbosa Furtado, *As superfícies que se conhecem são as que se aproximam: um diálogo tátil entre corpo e matéria*, Porto Alegre: UFRGS, 2019. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/204632> Acesso em setembro/2022
- WOHLLEBEN, Peter, *A vida secreta das árvores*. Tradução de Petê Rissatti. Rio de Janeiro: Sextante, 2017.

Processos de criação da canção na Belle Époque carioca

Song creation processes in Rio de Janeiro's Belle Époque

Celio Roberto Lima Rentroia¹

O artigo investiga as interações entre o teatro musicado e a música popular produzidos na Belle Époque carioca, com foco nos processos de criação e performance da canção. A metodologia dialoga com a teoria crítica de processos de criação de Cecilia Salles e com os estudos sobre performance de Ruth Finnegan e Paul Zumthor. O conjunto de conexões é percebido como o processo de criação de uma nova oralidade híbrida, resultado da interação em rede de várias oralidades.

Palavras-chave: Canção brasileira; Teatro musicado; Processos de criação; Belle Époque carioca.

The article investigates the interactions between musical theater and popular music produced in Rio de Janeiro's Belle Époque, focusing on the processes of song creation and performance. The methodology dialogues with the critical theory of creative processes by Cecilia Salles and with performance studies by Ruth Finnegan and Paul Zumthor. The set of connections is perceived as the process of creating a new hybrid orality, the result of the network interaction of various oralities.

Keywords: Brazilian song; musical theater; creative processes; Rio de Janeiro's Belle Époque.

.....
1 Programa de Pós-Graduação em Música – PPGM-UFRJ

Introdução

A canção é um elemento profundamente inserido na cultura humana desde tempos imemoriais, e tanto sua fruição como seu estudo têm sido objeto de fascínio, em diferentes grupos sociais e períodos históricos. O olhar aqui proposto se direciona para os processos de criação da canção teatral e urbana no Rio de Janeiro do final do século XIX e início do século XX, período que ficou conhecido como a *Belle Époque* carioca. O artigo descreve resumidamente os componentes da rede de conexões envolvidas no estudo do tema e a metodologia adotada.

No contexto das reflexões sobre outros modos de viver juntos, a visita a outro tempo cria conexões e possibilidades de diálogo com a atualidade em vários aspectos, dos quais apenas alguns serão aqui brevemente examinados. Temas como corpo, identidades e tecnologias surgem como pontes possíveis entre o passado e o presente, e como elementos prováveis no processo de criação do futuro.

Processos de criação

As interações entre os elementos envolvidos nos processos de criação da canção constituem o ponto de interesse central do estudo, que busca o diálogo com as teorias críticas elaboradas por Cecília Salles. Nesse sentido, é necessário considerar inicialmente o modo como o conceito de rede, conforme proposto por Pierre Musso (2004), se articula com os pressupostos de Salles:

Incorporo, desse modo, também o conceito de rede, que parece ser indispensável para abranger características marcantes dos processos de criação, tais como: simultaneidade de ações, ausência de hierarquia, não linearidade e intenso estabelecimento de nexos. Este conceito reforça a conectividade e a proliferação de conexões, associadas ao desenvolvimento do pensamento em criação e ao modo como os artistas se relacionam com seu entorno. Contudo, não podemos deixar de mencionar a força da imagem da rede da criação artística que nos incita a explorá-la. (SALLES, 2006, p. 17-18)

A partir dessa percepção, convém delinear os nós e eixos que estruturam a rede referente à canção produzida na *Belle Époque* carioca, com foco nos trânsitos intensos estabelecidos entre o teatro musicado “ligeiro” e a música urbana. Um aspecto que se destacou foi a busca por uma identidade cultural que pudesse ser considerada tipicamente brasileira, anseio de artistas, intelectuais e mesmo do poder público. O encontro das influências europeias, africanas e americanas disponibilizava uma multiplicidade de elementos e combinações possíveis, o que alimentava os processos de criação em todas as manifestações artísticas.

As transformações políticas e econômicas ocorridas na segunda metade do século XIX tiveram seu ápice no final da década de 1880, com a abolição da escravidão e a Proclamação da República, o que acrescenta desdobramentos importantes à conjuntura do período. E já na virada para o século XX, a reforma urbana promovida no Rio de Janeiro pelo prefeito Pereira Passos e o surgimento das tecnologias de gravação trariam impactos sensíveis na cultura da cidade e na canção em particular.

Esse conjunto de fatores, entre outros, permite a caracterização da *Belle Époque* carioca como um período de efervescência cultural, o que nos aproxima das reflexões do filósofo Edgar Morin, com as quais Salles também dialoga:

Por um lado, o imprinting, a normalização, a invariância, a reprodução. Mas, por outro lado, os enfraquecimentos locais do imprinting, as brechas na normalização, o surgimento de desvios, a evolução dos conhecimentos, as modificações nas estruturas de reprodução. [...] Para tratar desses problemas, é preciso, antes de tudo, perguntar quais são as possibilidades de enfraquecimento dos três níveis deterministas do imprinting cognitivo (paradigmas, doutrinas, estereótipos), bem como as possibilidades de falha ou atenuação da normalização. Em nossa opinião, são os seguintes: a existência de vida cultural e intelectual dialógica; o “calor cultural”; a possibilidade de expressão de desvios. (MORIN, 2011, p. 33)

Essas brechas possibilitaram inovações em aspectos como estrutura dramática, padrões musicais, textuais, linguísticos e vocais, no contexto da busca pela identidade cultural diferenciada. Os artistas em atividade foram afetados em maior ou menor grau por estas circunstâncias, o que se refletiu significativamente em seus processos de criação. Além disso, convém observar as interações entre os próprios artistas e também com o público, o que abre espaço para discussões sobre autoria, recepção e circularidade.

Nas investigações referentes a processos de criação, o caráter transformador constitui um aspecto de interesse central, de acordo com as proposições de Salles:

O processo inferencial destaca as relações, como vimos; no entanto, para compreender melhor o ato criador, interessa-nos a natureza destes vínculos, isto é, do que são feitas as inferências, suas tessituras. De um modo geral, poderíamos observar essas inferências sob o ponto de vista da transformação (ou transformações) que opera(m), na medida em que as interações, como ações recíprocas, modificam o comportamento ou a natureza dos elementos envolvidos (Morin, 2002b, p.72). Essas modificações nos levam a um novo campo semântico que nos parece ser de grande importância: dar nova forma, ou feição; tornar diferente do que era; mudar, alterar, modificar, transfigurar, converter, metamorfosear. (SALLES, 2006, p. 34)

Assim, torna-se oportuno investigar quais elementos e como estão em transformação, levando em consideração o caráter de movimento permanente dos gestos criativos realizados pelos artistas.

Análises da canção

Outros eixos dessa rede complexa são constituídos pelas vertentes do pensamento teórico-crítico voltadas ao estudo da canção. As perspectivas de abordagem evoluíram ao longo do tempo, com tendência predominante na divisão entre música e poesia (texto). Mais recentemente, consolidaram-se também a voz e a performance

como tópicos de importância, além das análises que englobam todos esses elementos sob uma perspectiva etnográfica.

Música, texto, voz e performance se apresentam como dimensões da canção, e Ruth Finnegan propõe a reflexão sobre como elas operam em conjunto, em oposição às visões que as consideram separadamente e tentam com frequência estabelecer a prioridade de alguma delas sobre as outras. A respeito da performance da canção, afirma: “E nesse momento, o texto, a música e tudo o mais são todas facetas simultaneamente anteriores e superpostas de um ato performatizado que não pode ser dividido” (FINNEGAN, 2008, p. 24).

Nos últimos cem anos, o interesse pelo substrato musical da poesia e pela sua associação com a música nas obras de palavra cantada desenvolveu-se em diferentes áreas e vertentes transdisciplinares, entre as quais duas merecem ser destacadas: as teorias e métodos analíticos da linguagem poética vinculadas à linhagem que remonta ao formalismo eslavo, tirando partido da associação com perspectivas da linguística e mais tarde da semiótica; os estudos de literatura oral ou vocal, que trabalham com formas tradicionais ou repertórios mediatizados, incorporando perspectivas geradas no campo dos estudos folclóricos, da etnomusicologia e da etnopoética. (MATOS, 2008, p. 91)

As abordagens dedicadas à voz se desenvolveram nesse contexto, inicialmente de forma setORIZADA. Elizabeth Travassos (2008, p. 100) afirma que “a voz escapa às apreensões parciais das várias disciplinas e técnicas que dela se ocupam: fonética, literatura oral, fisiologia da voz, acústica musical, canto, etnomusicologia, fonoaudiologia, psicanálise...”, o que reforça a percepção de que é um objeto fugaz.

As etnografias da fala e da música têm em comum a observação de todo o leque de manifestações vocais de um grupo social, incluindo fala cotidiana, jargões de grupos profissionais e categorias etárias, canto, falas rituais, entre outras. Este conjunto é analisado como um sistema ou estrutura, a partir de semelhanças e contrastes entre

seus elementos. As etnografias geraram algumas visões diferenciadas, das quais se destacam as de Paul Zumthor:

[...] que, indo além da noção de “transmissão oral” elaborada por folcloristas, concebe de modo positivo a oralidade, a qual expande em vocalidade, em corporalidade e, enfim, em teatralidade. A voz é a “pesada matéria”, “anterior a toda diferenciação, indizibilidade apta a se revestir de linguagem” (Zumthor, 1997: 10 e 11). Ela é “indefinível”, “inobjetivável”. Mas isso não define um método de pesquisa empírica, tampouco nos leva a concluir que só resta renunciar à descrição verbal dos estilos vocais. (TRAVASSOS, 2008, p. 116)

Ao articular estes conceitos, as reflexões do pesquisador propõem novos parâmetros ao estudo dos fenômenos vocais, chamando atenção para esse tema crucial da voz em performance – o corpo:

Qualquer que seja a maneira pela qual somos levados a remanejar (ou espremer para extrair a substância) a noção de performance, encontraremos sempre um elemento irreduzível: a presença de um corpo. Recorrer à noção de performance implica então a necessidade de reintroduzir a consideração do corpo no estudo da obra. (ZUMTHOR, 2014, p. 41)

Zumthor destaca o caráter ritual da performance, não no sentido religioso, necessariamente. O corpo conecta a performance com o espaço, vínculo que se valoriza pela noção de teatralidade. O rito se estabelece também como condição dessa teatralidade, constituindo uma ruptura com o “real” e permitindo o estabelecimento de um espaço-tempo alternativo. Para isso, é necessária a articulação de três agentes: textos (verbais ou musicais) identificados como performance, performers identificados como tais e um público iniciado, cúmplice do jogo (ZUMTHOR, 2014, p. 41). Essas reflexões também reafirmam a necessidade de observar tópicos relativos ao público e sua recepção como fundamentais na pesquisa sobre a performance.

Teatro e música na *Belle Époque* carioca

Na busca por conexões entre o pensamento crítico e os fatos e documentos relativos à *Belle Époque* carioca, examinaremos resumidamente circunstâncias que se destacaram. Tanto no teatro quanto na música, nomenclaturas de gêneros e estilos se referiam a sistemas estéticos com definições imprecisas e mutáveis, mas que ainda assim favorecem a observação de padrões sendo repetidos e transformados.

No teatro musicado, popularizaram-se quatro classificações principais, a opereta, a burleta, a mágica e a revista. Em vários aspectos se distinguiam da ópera, já estabelecida como um gênero específico. As origens de todas são europeias, com predomínio das influências francesas e italianas, já em interação com a cultura portuguesa. A música teatral incorporava elementos africanos e americanos, que se manifestavam também no texto e na performance.

Na segunda metade do século XIX, intensificaram-se as transformações que tinham como um dos vetores a busca pela identidade nacional. As tentativas de reprodução fiel conviviam com adaptações e paródias, e também com as iniciativas de criação de obras que pudessem ser consideradas brasileiras.

Desses quatro gêneros, o que se mostrou mais receptivo a esses anseios foi a revista, por sua estrutura fragmentada e mutável. Nesse domínio, a pesquisa de Neyde Veneziano é referência necessária. Os trabalhos de pesquisadores como José Ramos Tinhorão, Roberto Ruiz, Vanda Freire e Maria Alice Volpe, entre outros e outras, também fornecem vasto material informativo sobre o teatro musicado produzido na *Belle Époque* carioca, essencial ao estudo dos seus processos de criação.

A revista se caracterizava pela estrutura mutável e fragmentada em quadros relativamente independentes, interligados pelas figuras dos compères (compadres), na função de narradores. Originalmente chamada *revue de fin d'année* (revista de fim de ano, ou revista de ano), repassava de forma satírica os acontecimentos marcantes do ano. A crítica política era frequente, e no Brasil esse tema ganhou destaque na

fase inicial. Os quadros se aproximavam do teatro de variedades, com pequenas cenas, números de canto e dança, declamação de poesias etc. (VENEZIANO, 2006, p. 112).

A presença da música era intensa, e o Dicionário Cravo Albin da música popular brasileira esclarece que o teatro de revista “Foi um grande lançador de compositores e músicos populares, numa época em que o principal mercado de trabalho era o teatro, os cabarés e os cafés dançantes” (ALBIN, 2002). Macksen Luiz corrobora essa visão e destaca o papel de Artur Azevedo como grande autor de revistas (LUIZ, 2011).

Os estereótipos populares, levados à cena na forma de alegorias personificadas (a pataca, a república, o imposto etc.) e de tipos como o malandro, o português, a mulata e o caipira, refletiam a circularidade de influências e permitiam que o povo se visse retratado no palco. No âmbito da performance da canção, as construções dessas personagens ajudavam a transformar padrões de emissão, pronúncia, prosódia e vocalizações, em conexão com a música popular e a de concerto (VENEZIANO, 2006, p. 106).

No universo da música urbana, as influências multiculturais também se manifestavam, designadas por nomenclaturas de gênero e estilo, de modo análogo ao teatro musicado. Conviviam os gêneros de origem europeia, como valsa, quadrilha, mazurca, schottisch, polca, habanera e tango, entre outros; africana, como batuque e lundu; e os que tiveram origem no Brasil, como choro, modinha, maxixe, marcha, dobrado carnavalesco, chula e samba, entre outros. Diversos/as pesquisadores/as se dedicaram ao estudo da música nesse período, dos quais podem ser destacados, além do já citado José Ramos Tinhorão, os nomes de Ary Vasconcelos, Ricardo Cravo Albin, Jota Efegê, Vasco Mariz, Antônio Augusto, Paulo Castagna, Martha Ulhôa, e referências anteriores como Mário de Andrade e Renato Almeida.

Nesse sentido, é oportuno examinar as circunstâncias do surgimento do choro e do maxixe, com foco em seu caráter experimental e transformador. A respeito dos primórdios do choro, Ary Vasconcelos esclarece:

Por volta de 1870 – ano em que , morto o Marechal Solano Lopez, termina a Guerra do Paraguai – surge, no Rio de Janeiro, o choro, inicialmente não propriamente um gênero, mas um conjunto instrumental e logo um jeito brasileiro de se tocar a música europeia da época: valsas, polcas, xotes e, a partir de 1871 – quando é publicado o primeiro, Olhos matadores, de Henrique Alves de Mesquita – tangos brasileiros, gênero que encontraria em Ernesto Nazaré, para usar uma expressão de Batista Siqueira, “o sistematizador genial”. (VASCONCELOS, 1977, p. 13)

No que diz respeito à busca por transformações, chama a atenção a expressão “jeito brasileiro de tocar” a música europeia, pois revela a abertura de possibilidades criativas, a princípio relativas à interpretação, mas cujo desenvolvimento produziu mudanças em todos os aspectos musicais. Tinhorão enfatiza os esquemas modulatórios com movimentos dos baixos do violão, comumente chamados de baixarias (TINHORÃO *apud* VASCONCELOS, 1977, p. 14). Edinha Diniz, biógrafa de Chiquinha Gonzaga, ressalta também as improvisações melódicas e rítmicas:

Dessa “improvisação” nasceu o choro. Esse caráter improvisatório, aliás, se refletiria na execução: uma forma “chorosa” de tocar polca, valsa, schottisch, tango, habanera, etc. Mais tarde, bem mais tarde, o termo choro se transfere da maneira de tocar para um gênero musical próprio. Por enquanto, na década de 1870, o chorão (integrante desses conjuntos) lançava mão da música importada e nela introduzia síncofes e “descaídas”. (DINIZ, 1999, p.50)

O maxixe também conquistou grande popularidade no período, e o termo que inicialmente se referia a uma dança passou a designar um gênero musical. O pesquisador e cronista João Ferreira Gomes, mais conhecido pelo pseudônimo Jota Efegê, apresenta um panorama bastante abrangente do maxixe como música e

fenômeno social em seu livro “Maxixe – A dança excomungada” (1974). No ambiente do teatro musicado ligeiro, o maxixe foi quase onipresente, tendo se tornado característico da produção nesse setor.

A canção gravada

No início de século XX, uma nova configuração do teatro musicado tomava forma, a partir de um conjunto de circunstâncias. A reforma urbana promovida pelo prefeito Pereira Passos a partir de 1903 redesenhou o Centro do Rio de Janeiro, favorecendo a vida cultural e inaugurando novos espaços. A música assumia maior importância, e o intercâmbio com o carnaval se intensificou, com um predomínio de revistas carnavalescas e o quase desaparecimento das revistas de ano (VENEZIANO, 1996, p. 60-62).

A chegada das gravações ao Rio de Janeiro estimulou essas interações e inaugurou uma nova fase na difusão da canção. No repertório a ser gravado, não podiam faltar as canções que se destacavam no teatro musicado e no carnaval, frequentemente interpretadas por atores-cantores ou atrizes-cantoras, com o sucesso em um ambiente levando ao outro de forma cíclica, onde as gravações adquiriram grande importância. Segundo Tinhorão (1972, p. 21), “Ora a revista lançava a música para o sucesso, ora o sucesso da música é que era aproveitado para atrair o público ao teatro”.

A vertente das revistas carnavalescas ganhou espaço e intensificou o trânsito de influências estéticas entre o universo do carnaval e o do teatro musicado, tanto no aspecto musical, envolvendo gêneros como lundu, maxixe, polca, marcha e o emergente samba, quanto no ideário de comportamentos urbanos, estereotipados em personagens humanos ou alegóricos, e emoldurados por uma estética visual fantasiosa e espetacular, que incorporava também influência das mágicas.

As tecnologias popularizadas no início do século XX, em primeiro lugar a gravação sonora e logo depois o cinematógrafo, criaram novas relações de divulgação e fruição de artes que até então estavam essencialmente ligadas à presença física, como é

o caso do teatro e da música. O corpo, elemento central da performance, passou a conviver com reproduções e intermediações eletrônicas de suas manifestações sonoras e visuais, que não pretendem substituí-lo, nem poderiam. As inovações tecnológicas possibilitaram a multiplicação e a difusão amplas, estabelecendo os primórdios da cultura de massa, onde as manifestações artísticas revelaram ter papel fundamental.

Conclusão

A canção na Belle Époque carioca se configura como o resultado de uma série de processos de criação em rede, ocorridos durante um período de efervescência cultural, que abriram brechas em normatizações existentes e favoreceram o surgimento de inovações. O choro, o maxixe e o teatro de revista se destacam como manifestações resultantes desses processos, em conexão direta com a performance da canção popular. Nesse contexto, o vocabulário musical diferenciado se manifestou em padrões rítmicos, melódicos, harmônicos e textuais, e a associação frequente com a dança teve influência decisiva em todos. As transformações no português do Brasil incorporaram influências africanas, indígenas, italianas e francesas, abrangendo todos os elementos da língua, inclusive a musicalidade.

Elementos marcantes dessas interações estão presentes nos processos de criação e performance da canção, afetando o coletivo de artistas do período. O eventual exame detalhado dos processos de determinado artista dialogará necessariamente com sua individualidade e com as ações transformadoras que promove, inserido nessa multiplicidade de conexões.

A partir das reflexões de Zumthor sobre a oralidade em sentidos mais amplos, pode-se descrever o intercâmbio entre as culturas distintas ocorrido na Belle Époque carioca como o processo de criação de uma nova oralidade híbrida, a partir da interação em rede de várias oralidades.

Referências

- ALBIN, Ricardo C. Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. 2002. Disponível em <https://dicionariompb.com.br/termo/teatro-de-revista/> (Acesso: 30/01/2022)
- DINIZ, Edinha. *Chiquinha Gonzaga* – Uma história de vida. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 1999.
- EFEGÊ, Jota. *Maxixe* – A dança excomungada. Rio de Janeiro: Conquista, 1974.
- FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance? – In MATOS, Cláudia; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda. *Palavra cantada: Ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- LUIZ, Macksen. *Teatro de Revista: Revista à brasileira nasceu cantando*. Publicada na Revista da SBAT nº 526. Rio de Janeiro, 2011. Disponível em <https://macksenluz.blogspot.com/2011/09/teatro-de-revista.html> (Acesso: 30/01/2022).
- MATOS, Cláudia Neiva de. Poesia e Música: laços e parentesco e parceria. In MATOS, Cláudia; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda. *Palavra cantada: Ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- MORIN, Edgar. *O método 4: habitat, vida, costumes, organização*. Porto Alegre: Sulina, 2011.
- MUSSO, Pierre. A filosofia da rede – In PARENTE, André. *Tramas da rede: novas dimensões filosóficas, estéticas e políticas da comunicação*. Porto Alegre: Sulina, 2004.
- SALLES, Cecília A. *Redes da criação – Construção da obra de arte* – São Paulo: Editora Horizonte, 2006.
- TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: Teatro e cinema*. Petrópolis: Vozes, 1972.
- TRAVASSOS, Elizabeth. Um objeto fugidio: voz e “musicologias”. In MATOS, Cláudia; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda. *Palavra cantada: Ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- VASCONCELOS, Ary. *Panorama da música popular brasileira na Belle Époque*. Rio de Janeiro: Livraria Sant’Anna, 1977.
- VENEZIANO, Neyde. *De Pernas pro Ar: o Teatro de Revista em São Paulo*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.
- . *Não adianta chorar: Teatro de revista brasileiro... Oba!*. Campinas: Pontes – Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1996.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- . *Introdução à poesia oral*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

Vivências artísticas afro-ameríndias: experimentos e discussões decoloniais

Afro-Ameríndian artistic experiences: decolonial experiments and discussions

Claudete Nascimento Machado¹

Se propõe compreender as experimentações artísticas de arte contemporânea do Ewê Coletivo de “Artistas de Terreiro” que realizam trabalhos artísticos com uma poética evocando a fundamentação conceitual e estética decolonial. Os estudos e experimentações artísticas são focados na memória ancestral da cultura afro-ameríndias. As ações artísticas, exposições em galerias de arte, eventos artísticos de rua e publicações científicas expressam sobre a arte decolonial do coletivo de artistas.

Palavras-chave: Experimentos e ações artísticas, arte contemporânea; arte afro-ameríndia; arte decolonial.

.....
1 Universidade Federal do Amapá (UNIFAP). Artista, curadora e crítica de arte. Componente e coordenadora do Coletivo “Ewê” de Artistas de Terreiro. Professora efetiva de linguagens artísticas contemporâneas do Curso de Artes Visuais/ Departamento de Letras, Jornalismo e Arte da Universidade Federal do Amapá. Mestrado em História Social pela UNICAMP/Campinas/ São Paulo/SP. Licenciatura e Bacharelado em História Pela UNIFAP/Macapá-AP. Licenciatura Plena e Curta em Educação Artística pela UFPA/Belém/PA.

It proposes to understand the artistic experimentation of contemporary art of the Ewê Coletivo of “Artistas de Terreiro” who perform artistic works with a poetic evoking the conceptual and decolonial aesthetics. The studies and artistic experimentation are focused on the ancestral memory of the Afro-Amerindian culture. artistic actions, exhibitions in art galleries, street art events and scientific publications express the decolonial art of the collective of artists.

Keywords: Artistic experiments and actions, contemporary art; Afro-Amerindian art; decolonial art.

Introdução

O estudo utilizou como laboratório de pesquisa o Coletivo “Ewê de Artistas de Terreiro”, criado em 2006 como projeto de ensino, pesquisa e extensão no Curso de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Federal do Amapá (região Amazônica, norte do Brasil). O Coletivo de artistas é formado por alunos, ex-alunos e uma artista professora efetiva do curso. Também participam do coletivo religiosos afro-ameríndios como: babalorixás, ialorixás, ogans, ekedis, abians, etc. São artistas afro-religiosos das umbandas, candomblés, pajelança (pena e maracá), dos terreiros de entorno da universidade, na cidade de Macapá, capital do Estado do Amapá. Artistas não inseridos nem como alunos na universidade, mas, estão na universidade através do Coletivo de “Artistas de Terreiro” colaborando com seus saberes nas ações artísticas e nos trabalhos de produção do conhecimento. O que favorece ao Coletivo Ewê se utilizar de instrumentos necessários tanto às investigações científicas quanto às experimentações artísticas, a fim de desenvolver processos criativos e pensamentos conceituais sobre as relações étnico-raciais no processo de pesquisa em arte e sobre arte contemporânea, a partir de ações coletivas, conhecimento científico e atividades artísticas.

Estudo sobre as ações do Coletivo Ewê como “Artistas de Terreiro”

Nas artes visuais o artista é visto como um trabalhador solitário, sozinho. Mas, a história nos mostra que a reunião de artistas visuais em coletivos não é um fato atual. Os coletivos existem desde o início da modernidade. Inclusive, há registros de coletivos de artistas visuais bem antes do surgimento dos estados modernos. Nas chamadas “formas pós-modernas de produção cultural” como denominou o professor Martin Grossmann, em sua coluna cultural “O Centro Está em Toda Parte”, veiculado em 30 de maio de 2018 (ver site)², os coletivos de artistas no formato que temos hoje surgiram no início do século XXI. Martin Grossmann fala da participação de coletivos em exposições brasileiras e em diversas partes do mundo, ressaltando a

.....
2 (<https://jornal.usp.br/atualidades/coletivo-de-artistas-e-uma-das-formas-atuais-de-fazer-cultura/>)

presença dos coletivos nas mais importantes exposições e catalogando curadores que trazem para as exposições, coletivos de artistas de vários países. Grossmann chama à atenção para a reunião de artistas em coletivos como uma das características da arte pós-moderna, o que constatamos observando o aumento de coletivos de artistas no Brasil, na América Latina e em todo o mundo.

O Coletivo de Artistas “Ewê” tem característica contemporânea, são os coletivos ligados às universidades. O “Ewê” surgiu como necessidade acadêmica de realizar experimentações em arte contemporânea, especialmente, a “arte dos povos de terreiro” como expressão artística. Haja vista que a arte fundamentada nas religiões e cultura afro-ameríndias, tanto na universidade, quanto na cidade de Macapá não eram aceitas como arte. Os experimentos eram vistos de forma pejorativa como “macumba”. O que levou ao Coletivo “Ewê” trabalhar a arte dos povos de terreiro numa perspectiva descolonizadora³, a partir de vivências e experimentações artísticas focadas nas relações étnico raciais e nas identidades ancestrais. Uma vez que os coletivos de artistas enquanto movimento de arte urbana, também surgem por uma necessidade local de existir e resistir numa região altamente afetada pelas marcas colonizadoras do estado moderno. O Coletivo “Ewê surge também, para lutar por políticas culturais para a arte e cultura. Como diz Groissmann sobre as vanguardas artísticas afirmando que, “na experiência brasileira, o artista não apenas fez a arte, mas também teve de constituir, muitas vezes, o espaço social e armar a possibilidade política de seu discurso. Uma marca que atravessou gerações de artistas brasileiros deste século” (Groissmann, 2001, p 367-368.). Na Amazônia amapaense o artista não fugiu esta regra, a educação, a cultura, a ciência, as escassas políticas públicas etc, mantém um status colonizador, com projetos com alto déficit de qualidade, tanto os projetos de educação, quanto os demais, a exemplo, o fomento à arte e cultura (quando existe), as marcas da colonização mantém as estruturas do poder dominante (Foucault, 1984).

³ Descolonização no sentido tratado neste artigo se refere sobre a descolonização do pensamento, das consciências etc. Ler sobre “colonialidade do poder” de Aníbal Quijano “Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina”, 2005.

O Coletivo “Ewê” surge como forma de luta contra a opressão e falta de direito à arte. Tanto para lutar pelo direito à expressão artística, quanto pelo direito de consumir arte. Uma vez que no Estado do Amapá é quase impossível o artista individual se manter no sistema de produção, circulação e comunicação do trabalho artístico. Daí, o agrupamento de coletivos de artistas torna-se uma ação facilitadora para se manter ou mesmo, conseguir inserir-se no sistema de arte, mesmo no circuito local. De forma que, os coletivos de artistas funcionam como lugar para existir e espaço de acolhimento para resistir. Se juntar em coletivo foi o que garantiu o desenvolvimento dos trabalhos de arte dos artistas do Coletivo “Ewê”.

Arte contemporânea enquanto arte decolonial⁴

Se propondo a criação de uma arte descolonizada o Coletivo “Ewê” faz experimentos de arte contemporânea com proposta híbrida⁵. Misturando linguagens artísticas, materiais, suportes e diferentes formas de criação. O Coletivo “Ewê” trabalha mais precisamente, com a mestiçagem na arte⁶ contemporânea. Realiza oficinas, palestras, pesquisas em arte e sobre arte. Rodas de conversa para falar sobre o processo artístico do “Ewê” (figura 2). Faz Intervenções artísticas em espaços públicos, exposições em galerias de arte, ações em espaços ao ar livre e atividades

.....


4 Para pensar e criar arte decolonial foi utilizado o pensamento de Walter Mignolo. Semiólogo argentino e docente universitário nos Estados Unidos, conhecido como um dos pensadores e fundadores da decolonialidade na América Latina. O Coletivo “Ewê” se utiliza dos estudos de Mignolo para suas reflexões teóricas e criativas com ações artísticas e pensamentos político-epistêmicos, a fim de compreender a decolonialidade e aliar ao fazer artístico. O coletivo complementa com o pensamento de Aníbal Quijano, que trabalha a “colonialidade do poder”. Sociólogo peruano com estudos sobre a colonização nas Américas.

5 Cattani (2007) diz que o hibridismo na arte se caracteriza pela fusão de elementos constituintes da obra, que se perdem para dar origem a um terceiro elemento. O hibridismo é a mistura de linguagens, e/ou mistura de materiais. E ou, mistura de conceitos, teorias. Ou, elementos formais ou conceituais do trabalho artístico.


6 A mestiçagem, de acordo com Cattani (2007) difere do hibridismo, a mestiçagem não anula, não apaga as identidades, como acontece com o hibridismo. Na mestiçagem segundo Cattani (*Idem*), os elementos constituintes, os elementos que se misturam, que se interrelacionam, que se fundem, não desaparecem. Um elemento não anula o outro. Na mestiçagem todos os diferentes elementos de diversas culturas se mantêm, sem que um venha anular ou mesmo, se sobrepor ao outro elemento.

artísticas e culturais tanto nos terreiros de matrizes africanas, quanto na universidade e nos demais espaços da cidade, garantindo o reconhecimento do estado e fora do Estado do Amapá. Mesmo que não seja um reconhecimento ideal. Porém, hoje, o Coletivo “Ewê” é cadastrado no sistema de informações culturais, tanto na Secretaria de Cultura do Estado do Amapá, quanto no município de Macapá. É reconhecido como Ponto de Cultura pelo Ministério da Cultura (atual Secretaria de Cultura do Ministério do Turismo). Recebeu certificação do MinC em 2119 (Figura 1). Reconhecimento que deve-se ao processo de resistência dos artistas e também, às pesquisas sobre as experimentações de arte e os estudos sobre arte decolonial. O fato da coordenadora do coletivo ser professora efetiva do departamento de artes da universidade, trabalhar com linguagens artísticas contemporâneas e ser mãe de santo nas umbandas/candomblé, facilitou o desenvolvimento do coletivo nas experimentações artísticas, nas exposições em galerias e demais espaços culturais, nas publicações sobre o trabalho do coletivo. Também facilitou o acesso da academia às pesquisas nos terreiros e também facilitou o caminho de volta, com a participação de pessoas de terreiros na universidade. Talvez, este último tenha sido o caminho mais difícil. Haja vista que o Coletivo “Ewê” desde sua criação enfrentou muitos problemas para ser reconhecido dentro da própria universidade à qual pertence. Fato que hoje, apesar do Coletivo “Ewê” ainda incomodar a universidade, atualmente, o coletivo de artistas é “reconhecido” pela academia, ao ponto de seus experimentos serem “aceitos” como arte e não mais se ouvir falas:

- “isto não é arte!”. Ou:

- “isto é macumba! Ou outro (pré) conceito baseado nos padrões estéticos e artísticos branco, euro-americano e hétero normativo, sempre capazes de remover ou tentar remover os significados estéticos e artísticos do processo de descolonização da arte. Contribuiu também, o fato do Coletivo “Ewê” estar sempre sendo selecionado em editais de artistas a nível municipal, estadual e nacional, além das publicações dos trabalhos de pesquisa do grupo fora do estado do Ampá, a nível de universidades do sudeste e sul do país. Fato determinante para o reconhecimento do coletivo de artistas e grupo de pesquisa dentro da própria universidade, na qual foi criado.  **FIGURA 1**




 **FIGURA 1.** Certificação de Ponto de Cultura dado pelo MinC. Ewê Grupo de Pesquisa e Coletivo de Artistas”. Ano 2019 (Acervo do coletivo)


Atualmente, os projetos artísticos com propostas descolonizadoras de arte apresentados na universidade, em exposições em galeria e nos espaços abertos da cidade já começaram a ser recebidos como arte. Tanto na cidade de Macapá quanto na Universidade. Mas, o coletivo de artistas ainda continua com sua antiga proposta de conservar sua independência e autonomia, buscando financiamento e fomento fora da universidade, tanto para trabalhos de arte, quanto de pesquisa. Assim, o Coletivo “Ewê” se mantém com recebimento de cachês, prêmios em editais de fomento a nível municipal, estadual, nacional e recursos advindo de venda de trabalhos artísticos e de patrocínio para o desenvolvimento da “arte engajada”. Conceito marxista muito utilizado na arte contemporânea, o “engajamento – ou engagement na arte” contemporânea segundo SOARES (2010, *apud* MACHADO. 2018, p. 3373), de acordo com o pensamento de Adorno (1999) o “Ewê” trabalha a arte engajada.

O “Ewê”, assim como todos os coletivos de artistas se agrupam de forma solidária e suprem suas próprias necessidades frente às realidades sociais do cotidiano, da arte, da cultura e da falta de políticas públicas. Assim, trabalhar a arte descolonizadora sempre é motivo de tensão e desfavorecimentos para o coletivo e para os artistas individuais. No entanto, o agrupamento de artistas fortalece tanto o trabalho individual, quanto o trabalho em grupo, além das conquistas sociais motivadas pelo coletivo.

Processo de criação, experimentações, oficinas e ações artísticas e culturais

Arte decolonial está sempre ligada a uma ação educativa no sentido de compartilhar saberes, conhecimentos, imagens, memórias ancestrais afro-ameríndias como podemos observar na  **FIGURA 3** com a oficina de “produção de tintas e pintura com pigmentos de flores, folhas, sementes, terra, areia, barro, telha e demais materiais da região amazônica”. A oficina foi realizada no laboratório de multi-uso do Curso de Artes Visuais da UNIFAP, no ano de 2022.



 **FIGURA 2.** “RODA DE CONVERSA COM ARTISTAS E PÚBLICO. 2015”. Momento após a “Intervenção Artística” do Coletivo Ewê, 2015, realizada no Monumento Histórico da Fortaleza de São José de Macapá, com participação de artistas de vários estados brasileiros. Fonte: (Acervo do Coletivo Ewê)

Descolonizar é processo. Não é um trabalho concluído em uma oficina ou em uma roda de conversa ou exposição de arte. É continuidade, são ações a longo prazo. Na **FIGURA 2** a “Roda de Conversa”, após a intervenção artística (Performance) com o título: “Do mar à terra, da terra ao mar (abaixo) nos corpos”, realizada em um evento de alcance nacional “Corpus Urbis”, no ano de 2015, dentro do espaço físico da Fortaleza de São José. Monumento tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN. Um dos fortes construídos às margens do rio Amazonas no período colonial. Arquitetura imponente que atravessou o tempo e marca o domínio branco e a colonização portuguesa na região amazônica, é perceptível o conteúdo descolonizador da ação artística que aconteceu tanto na “praça de guerra” do forte (figura 2), quanto às margens e dentro do rio Amazonas, quando houve a interação (espontânea) de performers de vários estados brasileiros que estavam em Macapá, participando do evento de performance: “Corpus Urbis”, 2015 em Macapá. No final da performance do Coletivo “Ewê aconteceu a roda de conversa **FIGURA 2**, quando o grupo foi inquirido sobre questões afro-ameríndias que atravessam o experimento artístico e sobre o processo de criação, com referências à origem do povo negro amapaense e sobre a ancestralidade afro-ameríndia.

A **FIGURA 4** é um experimento de arte decolonial da performer Claudeth Nascimento (nome artístico), com a participação colaborativa do Coletivo “Ewê”. A performance com o título: “Ewê”. Nome em iorubá que significa “folha, conhecimento”, apresenta grafia diferente dos pesquisadores que publicaram pesquisas sobre a cultura iorubá no continente africano. cuja grafia conhecida é “ewé”, em francês. O Coletivo “Ewê” decidiu escolher a referência à folha na língua portuguesa do Brasil.

A performance/instalação “Ewê” foi apresentada ao ar livre no Bioparque da Amazônia em Macapá, no ano de 2022, como parte das programações do Macapá Verão da Prefeitura de Macapá, quando a performer, o coletivo “Ewê” e o público (que interagiu com o trabalho de arte), se utilizaram do espaço da mata para tocar os tambores e cantar pras matas, “onde vivem os ancestrais afro-ameríndios”.



FIGURA 3. “Oficina de Produção de Tintas e Pintura com folhas, flores, sementes, barro, Areia, terra e demais materiais da região amazônica. Oficina realizada dentro do projeto de Híbrido e Mestiçagem nas Artes Visuais. (avervo do Coletivo “Ewê”).



FIGURA 4. “Ewê. Performance/Instalação”. Claudeth Nascimento e Coletivo “Ewê”, 2022. Trabalho selecionado no Edital Macapá Verão 2022/ FUMCULT/Prefeitura de Macapá. (Arquivo do grupo).


“Chamar os ancestrais e os seres vivos da natureza”, fazer referência às “folhas”, de onde vem a sabedoria para curar os males do corpo e da alma. Utilizar o banho de cheiro no trabalho de arte, numa relação sinestésica e inebriante com o som dos tambores e os cânticos para a mata, elevou a performance instalação “Ewê” a uma perspectiva de arte decolonial. Assim, a artista proponente realiza de forma colaborativa uma experimentação de arte decolonial, buscando ligações com os elos perdidos, com as memórias e imagens esquecidas e arrancadas dos corpos colonizados dos povos das culturas tradicionais, violentadas no processo contínuo da colonização, principalmente, com a implantação do estado moderno.

Conclusão

Com esta investigação não nos propomos fazer nenhuma conclusão final sobre os experimentos de arte decolonial do Coletivo “Ewê”, uma vez que os “artistas de terreiro” continuarão fazendo trabalho de arte e de pesquisa. Mas, o estudo nos proporcionou algumas reflexões que acreditamos ser importante a serem pensadas:

- ▶ Através das ações do Coletivo “Ewê” podemos afirmar que os coletivos de artistas em geral não eliminam as marcas individuais e nem a poética própria de nenhum artista. Uma vez que os artistas se fortalecem com ações coletivas e ainda assim, mantêm as individualidades. Haja vista que o trabalho em grupo não anula o trabalho individual e nem a expressão pessoal de nenhum artista. Pelo contrário, fortalece.
- ▶ Na região Amazônica e nas peculiaridades das políticas culturais do estado do Amapá há necessidade do artista contemporâneo e principalmente, do artista de terreiro se reunir em coletivo, face as estruturas de poder dominante branca, colonizadora, e atualmente euro-americana racista, misógino, homofóbica, intolerante às religiões afro-ameríndias, etc. Um poder dominante fortalecido com o pensamento moderno, que produziu/produz corpos dóceis, assujeitados e obdientes à estrutura social vigente (Foucault, 2008). Um poder capaz de produzir esquecimentos sobre as memórias ancestrais dos povos originários, e da cultura e religiosidade afrobrasileira. Porém, ainda resistem *flashes* de lembranças e

memórias ancestrais fragmentadas e isoladas na Amazônia brasileira. Lembranças “servidas nos banquete exótico” dos projetos turísticos governamentais para o mundo, e para as demais regiões centros culturais do Brasil.

- ▶ Observamos que na contemporaneidade os coletivos de artistas se constituem como instrumento eficaz para se criar desvios ou subversão da ordem social. Quando tocamos os tambores ancestrais  **FIGURA 4.** Quando cantamos chamando o “povo da mata”, estamos subvertendo à ordem da colonização. Estamos fazendo o caminho de “volta à casa”. Estamos entrando em conexão com às memórias e lembranças esquecidas com a colonização. Garantindo assim, um processo de descolonização ou mesmo, dando acesso ao trabalho de uma arte que pode ser compreendida como decolonial.

Referências

BASBAUM, Ricardo (org.). *Arte Contemporânea Brasileira*. Texturas, Dicções, Ficções, Editora: Ed Rios. Ano: 2001.

GROSSMANN, Martin. *Arte contemporânea brasileira: à procura de um contexto*. In: BASBAUM, Ricardo (Org.). *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2001.

----- . *Jornal da USP*. “Coletivo de artistas é uma das formas atuais de fazer cultura”. 30 de maio de 2018. <https://jornal.usp.br/>

CATTANI, Icleia Borsa (Org.). *Mestiçagens na Arte Contemporânea*. Porto Alegre, RS: UFRGS, 2007.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 4ª. Ed. 1984.

----- . *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramalhete. 35. ed. Petrópolis: Vozes, 2008

MACHADO, Claudete Nascimento. *Arte assombrada e arte engajada dos povos de terreiro: olhares de sobrevoos na Amazônia brasileira*, In *Anais do 27o Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27o, 2018, São Paulo. Anais do 27o Encontro da Anpap*. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p.3367-3378.

- MIGNOLO, Walter. *La idea de América Latina: la herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2007.
- MORAIS, Frederico. *Artes plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra S/A, 1975.
- QUIJANO, Aníbal. *Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América*. 2005.
- . Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, E. (org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais*. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 24-32. Disponível em: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/lander/pt/lander.html>. Acesso em: 8 jan. 2021.
- SALLES, Cecília Almeida. *Gesto Inacabado. Processo de criação artística*. São Paulo. Annablume, 1998.
- SOARES, Maria de Fátima B. *Autonomia e engajamento: arte como esclarecimento na visão de Theodor Adorno*. Revista Espaço Acadêmico n. 107. ANO IX. Abril de 2010.

Experimentações decoloniais de produção e leitura de um quadrinho-baralho

Decolonial experiments in the production and reading of a playing card deck-comic

Cláudia Maria França da Silva¹

Narayana Teles Caetano Silva²

O presente resumo situa o processo de experimentação decolonial na concepção de um quadrinho autoral que também é parte da investigação em iniciação científica, que durou três anos de jornada e teve apoio da bolsa do CNPq. Diversas mudanças aconteceram no roteiro, na parte gráfica, na metodologia de produção e, por fim, na narrativa, em que foi elaborado um dispositivo experimental de leitura análogo ao de um baralho, sem ordem sequencial, possibilitando uma leitura mais interativa e menos passiva do quadrinho.

Palavras-chave: quadrinhos, multiplicidade, performatividade, decolonial, processos criativos

.....
1 PPGA/Centro de Artes - UFES/FAPES

2 Artes Visuais - UFES/ CNPq

This summary establishes the process of decolonial experimentation through the conception of an authorial comic which is also part of the investigation in scientific initiation that lasted three years and was supported by a CNPq grant. Several changes took place in the script, graphics and production methodology, and, finally, an experimental reading device similar to that of a deck of cards was developed, without sequential order, allowing a more interactive and less passive reading of the comic.

Keywords: comics, multiplicity, performativity, decolonial, creative processes

Introdução

Durante três jornadas de iniciação científica que compreenderam o período de 2019 a 2022, foi produzido um quadrinho experimental e autoral, nomeado de “Pura Bura” - parte da investigação realizada dentro do projeto de pesquisa da professora orientadora do PIIC. A série de investigações “*Decolonizando os Quadrinhos*” teve um eixo de experimentação, desdobrado em diversas transformações a cada ano de jornada, tanto no quadrinho quanto na pesquisa. O primeiro ano de jornada tem como subtítulo “*Desenho e Performatividade nas Artes Sequenciais*”. O roteiro inicial do projeto e a maneira de escrever a narrativa mudaram consideravelmente durante a produção do quadrinho. A narrativa foi concebida a partir de uma *storyline* predefinida no primeiro ano de jornada. Dando seguimento ao segundo ano de jornada, nomeado de “*Performatividade de Experimentalismos Gráficos nas Artes Sequenciais*”, as mudanças foram mais técnicas: as maneiras de desenhar e pintar, cores, materiais e veículos utilizados, a metodologia de produção. Por fim, no terceiro ano de jornada, cujo título foi *Performatividades no Desenho de Narrativas Experimentais e suas Multiplicidades de Leitura*, a estruturação do quadrinho se manteve em pranchas soltas, sem ordem numérica e com o dispositivo de leitura aleatório, análogo ao de um baralho. Tudo isso se deu conforme dispositivos de experimentação e narrativa que ora foram criados previamente, ora durante o próprio processo de produção. Neste texto, para facilitar a compreensão, a análise sobre o processo de produção foi dividida em três eixos: das mudanças de roteiro (e formas experimentais de escrever um roteiro de quadrinhos), das experimentações gráficas (diferenças de cor, traço, forma, da abstração ao figurativo, do uso de alegorias visuais, materiais diversos) e das experimentações de narrativa e leitura que culminaram num quadrinho-baralho.

A experimentação aqui buscou sempre se articular com a parte teórica da pesquisa. Surgiu primeiramente como uma crítica decolonial sobre os processos de produção de artes sequenciais no Ocidente, que em geral possuem a narrativa estruturada de forma “romântica”: introdução, meio, clímax e final bem definidos, linearidade gráfica e de linguagem, ordem de leitura numérica e quase sempre cronológica. Tais

formatos são pensados para atender demandas do mercado editorial, dentre outros elementos considerados hegemônicos e próprios da indústria cultural no universo dos quadrinhos. A experiência da artista-pesquisadora como mulher, mestiça indígena e as questões autorreferenciais que atravessam expressivamente o processo criativo - bem com a primeira graduação em cinema - permitiram articular diferentes cineastas, escritores de ficção, autores e quadrinistas que faziam um caminho semelhante de experimentação, articulando diferentes linguagens e trazendo esse debate dentro da arte sequencial. A experiência com a graduação em cinema também trouxe um repertório acerca dos processos criativos de roteiro e de cineastas do cinema contemporâneo que realizam experimentações narrativas e visuais.

A alegoria e a narrativa como eixos construtivos

Um conceito estético fundamental à parte gráfica da pesquisa é o de alegoria. Entendemos que a alegoria é a relação entre um conceito e sua representação, por meio de imagens. A imagem é um outro (*allós*) que fala (*agourein*), que representa um conceito no ato de se produzir um discurso. A alegoria, metáfora continuada, substitui o “*pensamento em causa por outro pensamento, que está ligado, numa relação de semelhança, a esse mesmo pensamento*” (LAUSBERG, apud HANSEN, 2006, p. 7). O uso deste dispositivo concentrou-se nos trabalhos do segundo ano de jornada do PIIC, pois apresentou-se como um caminho viável para criar metáforas visuais de conceitos complexos e abstratos, como a colonização e o epistemicídio dentro de um universo de ficção-científica espacial e alienígena. Além disso, o debate decolonial se articulou através de questões autorreferenciais expressas no roteiro, na realização e leitura. As distorções formais e descontinuidades surgidas com a experimentação compõem uma crítica sobre a metodologia de produção de quadrinhos, como também é uma alegoria decolonial sobre os processos de construção de identidade cultural num contexto diaspórico. Stuart Hall aponta:

As identidades culturais provêm de alguma parte, têm histórias. Mas, como tudo o que é histórico, sofrem transformação constante. Longe de fixas eternamente em algum passado essencializado, estão sujeitas ao contínuo “jogo” da história, da cultura e do poder. As identidades, longe de estarem alicerçadas numa simples “recuperação” do passado, que espera para ser descoberto e que, quando o for, há de garantir nossa percepção de nós mesmos pela eternidade, são apenas os nomes que aplicamos às diferentes maneiras que nos posicionam, e pelas quais nos posicionamos, nas narrativas do passado. Somente dessa segunda posição é que podemos compreender corretamente o caráter traumático da “experiência colonial”. (HALL, 1996, p.69)

A pandemia de covid-19 teve bastante influência nas modificações e experimentações, e até mesmo nos desdobramentos da pesquisa. Em 2020 comentamos sobre essas mudanças ocasionadas pela pandemia na edição anterior deste evento. Mudanças no roteiro e na parte gráfica passaram a ser concebidas para que o quadrinho-pesquisa expressasse sensações e emoções do contexto pandêmico e governamental vividos desde então. É por isso que, em algumas pranchas, percebe-se o tom leve e as cores quentes substituídos por distorções, abstrações, cores frias e uma atmosfera soturna. A partir dessas mudanças, o quadrinho passou a expressar um contraste gráfico entre as pranchas, tornando-se uma característica fundamental da sua linguagem.

Além disso o quadrinho em si é uma alegoria ao Brasil (Pura Bura) como um planeta alienígena, onde tudo é estranho, mas ao mesmo tempo bastante familiar. E como fora concebido dessa maneira, onde tudo é “estranho e familiar”, a forma de ler também apresentou uma potência para ser de acordo.

Isso se desdobrou na etapa final da investigação: fazer experimentações de leitura, dando possibilidade para embaralhar as pranchas ou criar sua própria ordem deliberadamente, numa experiência de leitura mais interativa e menos passiva. O terceiro e último ano de jornada proporcionou o aprofundamento de investigações no campo da crítica literária, já que teve como um dos eixos principais



FIGURA 1. Exemplos de pranchas autônomas em Pura Bura. Técnica mista. (Fonte: acervo da co-autora)



FIGURA 2. Montagem aleatória de pranchas autônomas em Pura Bura. (Fonte: acervo da co-autora)

as experimentações narrativas e suas multiplicidades de leitura em potencial. A ordem sequencial e cronológica foi abandonada em detrimento de entregar ao leitor a possibilidade de criar sua própria ordem, ou diversas ordens, deliberadas pela escolha prévia de pranchas ou randomizadas pelo ato de embaralhar.

Essa experimentação, como nos anos anteriores, também se articula profundamente com as questões autorreferenciais e decoloniais da investigação, pois reflete temas como os debates sobre identidade cultural feitos por Stuart Hall, através de uma abordagem sobre a cultura e a identidade sobre processos de criação de narrativas; e sobre como essas dinâmicas culturais, dialéticas de identidade e regimes de representação interferem não apenas nas formas de produção narrativa e como são produzidas, mas também quais narrativas são produzidas, para qual público, finalidade, e por fim, as diferentes formas de leitura dessa mesma narrativa. Sobre isso, Hall(1996, p.69) afirma:

Assim como muitos pontos de similaridade, há também pontos críticos de diferença profunda e significante que constituem “o que nós realmente somos”; ou melhor - já que a história interveio - “o que nós nos tornamos”. Não podemos falar por muito tempo, com exatidão, sobre “uma experiência”, uma identidade”, sem admitir a existência de seu outro lado - as rupturas e descontinuidades, que constituem precisamente a “singularidade” (...) tanto é uma questão de “ser” quanto de “se tornar, ou devir”. Pertence ao passado, mas também ao futuro. Não é algo que já exista, transcendendo a lugar, tempo, cultura e história.

Foram realizados experimentos do formato quadrinho-baralho com diferentes leitores, individuais e em grupo, e dando algumas informações prévias mas também sem dar nenhuma informação além de que se trata de um quadrinho-baralho que também é parte de uma investigação de iniciação científica. Sobre essas multiplicidades de leitura, a autora Corrine Squire se apresentou como uma fonte teórica importante, que possibilitou fundamentar essa experimentação:

Pausar imagens em movimento, repeti-las, dar um close nelas, desconstruir imagens e recombiná-las – estes processos enfatizam como os significados podem ser deferidos e reconfigurados. Eles sugerem uma maneira mais reflexiva, “pensativa” de se relacionar narrativamente com imagens. Portanto, processos contemporâneos de leitura de imagens mostram como podemos ler narrativas de maneiras alteradas, fragmentadas e abertas. (SQUIRE, 2014, p.275)

Conclusões

As multiplicidades de leitura foram constatadas, bem como a performatividade de leitura desse quadrinho, pois as lacunas e a ausência de ordem demandam folhear diversas vezes, reler as pranchas, perceber detalhes e dicas em diálogos que não foram percebidos anteriormente, fazendo com que a experiência de leitura de Pura Bura seja não apenas interativa, mas também dinâmica, não-linear. Entende-se aqui que as lacunas funcionam como espaços em branco que podem ser preenchidos pela imaginação do leitor:

O quadrinho será publicado ainda em 2022, através de uma plataforma digital e gratuita, ainda a ser definida, já que se trata de uma obra de baixo orçamento e sem financiamento para publicação em forma de papel. Ainda que isso seja alcançado, a tiragem será baixa, portanto, deu-se prioridade para a publicação digital.

Referências

- HALL, Stuart. *Identidade Cultural e Diáspora*. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n.24, p.68-75, 1996.
- HANSEN, João Adolfo. “Alegoria: estado da questão”. In: _____. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. Campinas: Ed. UNICAMP, 2006. P.7-26
- SQUIRE, Corrine. *O que é uma narrativa?* Civitas, Porto Alegre, v.14, n.2, p.272-284, maio-agosto de 2014.

Os Sonhos e a Construção imagética de Desenhos de memória

Dreams: The Imagetic Construction of Memory drawings

Cláudia Maria França e Silva¹

Samylla Oliveira Mendes²

O relato trata da pesquisa em Iniciação Científica, cujo tema é a produção onírica, e como essa atividade do inconsciente pode ensejar uma poética em Artes Visuais. Desenhos de memória e outros tipos de registros de sonhos têm revelado seu potencial para o processo de criação de desenhos, gravuras e pinturas. A partir da Pandemia da Covid-19, os sonhos próprios assumiram uma nova dinâmica e intensidade, passando a figurar a presente pesquisa. Além dos registros periódicos, gráficos e sonoros, de sonhos pessoais, a natureza dos sonhos e das imagens mentais foi estudada por meio de textos de Freud, Bachelard e outros autores.

Palavras-chave: Sonhos; Desenhos de memória; Imagem mental; Interpretação de sonhos; Processo de criação

.....
1 Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

2 Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) / Bolsista de Iniciação Científica – FAPES

The report deals with research in Scientific Initiation, whose theme is oneiric production, and how this activity of the unconscious can give rise to a poetics in Visual Arts. Memory drawings and other types of dream records have revealed their potential for the process of creating drawings, prints and paintings. From the Covid19 Pandemic, the dreams themselves revealed a new dynamic and intensity, starting to figure this research. In addition to periodic registers, graphic and sound recordings of personal dreams, the nature of dreams and mental images was projected through texts by Freud, Bachelard and other authors.

Keywords: Dreams; Memory Drawings; mental image; Dream interpretation; Creation process

Introdução

Em virtude dos aspectos psicossomáticos das manifestações oníricas dos sonhos, eles têm sido utilizados como temática artística no contexto da arte moderna e contemporânea, após o manifesto surrealista desenvolvido pelo poeta André Breton em 1924 e por artistas influenciados pelas teorias psicanalíticas de Sigmund Freud. O movimento desencadeou a exploração do imaginário, do inconsciente e a construção de uma nova realidade no contexto da arte.

A partir da observação do contínuo diálogo entre o universo onírico e o contexto da arte moderna e contemporânea, desde o surgimento do movimento surrealista, a pesquisa de PIIC pretendeu dar continuidade sistemática à série de desenhos pessoais que abrangia o universo onírico, intitulada *Sonhos, Pesadelos e Devaneios*, em que se explorou a subjetividade dos sonhos e o diálogo com a realidade. Aquela proposta, iniciada em agosto de 2019, compreendeu a documentação escrita e a realização periódica de desenhos de memória, baseados em lembranças de sonhos próprios. A partir desta pesquisa em Iniciação Científica e do contexto político-social atual de pandemia da covid-19, tais práticas ganharam um novo significado.

A pandemia deixou a sociedade confusa com tantas informações, muitas delas distorcidas e com a imposição de lidar com uma realidade de isolamento nos primeiros dois anos após a eclosão do vírus no Brasil. Após a implementação da vacina, a situação sanitária foi amenizada e aos poucos as pessoas puderam voltar à convivência; porém, é pertinente salientar que naquele período de isolamento, a angústia e o medo, a impotência e desconfiança, o convívio com o falecimento de entes queridos, entre outras consequências causadas pela pandemia, atingiram a população refletindo-se nas formas e modos como o brasileiro tem sonhado. Isto é o que demonstram os resultados da pesquisa coordenada pelas doutoras, professoras e psicanalistas Rose Gurski e Cláudia Perrone, “Sonhos confinados em tempos de pandemia” (CULT, p.8). Tal pesquisa originou-se de um estudo conjunto da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) com a Universidade de São Paulo (USP).

Levando em consideração esse contexto, os sonhos foram abordados nessa investigação como material de estudo por suas imagens mentais, em que os registros ocorreram para melhor entendimento das atividades do inconsciente e sua reflexão na vida cotidiana, apontadas pela teoria psicanalítica de Sigmund Freud, especificamente no Volume 1 de A interpretação dos Sonhos. Por outro lado, entendendo o sonho como trabalho de imaginação e reconstrução, recorreu-se a textos de Gaston Bachelard, no que se refere à sua Fenomenologia da Imaginação. A aplicação deste método relacionou imagens mentais registradas aos conceitos de imagem poética, imaginação formal e imaginação material, propostos pelo autor em algumas de suas obras. Os sonhos lembrados imprimiram diversos aspectos imagéticos, psíquicos, sensoriais e imaginários, ressaltando a possibilidade da criação de desenhos de memória dessas imagens. A expectativa é que os cadernos em que os sonhos foram anotados se revelem como documentos de processo e fontes primárias para a realização de trabalhos artísticos.

O processo de criação em desenho

A investigação proposta pela pesquisa possui sua pertinência no âmbito teórico e prático em Artes Visuais, direcionado aqui para aspectos processuais do Desenho. A partir da análise e compreensão do Desenho como ato, gesto, processo artístico e não como um mero instrumento de representação – em conjunto com as teorias psicanalíticas do pensamento onírico, propostas por Sigmund Freud e a análise e entendimento dos processos imaginários através da fenomenologia da imaginação de Gaston Bachelard – a pesquisa intentou a sistematização e o estudo dos sonhos próprios e sua potência imagética para o processo de criação. A partir da prévia consciência de que a atividade onírica é autônoma, enquanto rítmica, à vida consciente – confirmada ao longo do desenvolvimento da pesquisa – a investigação procurou, sobretudo, relacionar o imprevisível dos sonhos à ação consciente vinda da intenção de desenhar. Desse modo, foi pensado no ritmo do processo de criação, jogo entre a intencionalidade e o propósito com o acaso do sonhar.

Um ponto importante a considerar é que o sonho como material de estudo aplicado ao universo da arte tem um caráter extremamente subjetivo por muitos fatores. O principal deles é a sua materialidade que se comporta essencialmente por sensações involuntárias produzidas pelo inconsciente em forma de imagens mentais, ou seja, o sonho não é um elemento tátil, portanto, não pode ser percebido pelo ser humano no ambiente, enquanto material de observação pelos sentidos conscientes. Com isso, é perceptível o desafio que os sonhos trazem em sua compreensão enquanto “portal para o inconsciente” amplamente investigado na área psicanalítica, assim como inspiração para o fazer artístico, como já foi visto na história da arte com o surgimento do movimento surrealista em 1924, por André Breton.

Ou seja, para que fosse possível a utilização das imagens mentais como objeto de criação de desenhos, foi necessário estudar esses sonhos através das lembranças do conteúdo onírico, sendo assim essencial a investigação da técnica de interpretação dos sonhos de Freud. O que o autor propõe em sua obra é a metodologia analítica dos sonhos como um método da psicanálise que categoriza os elementos essenciais deles enquanto atividade inconsciente e os fatores que levam o ser humano a perceber o sonho de maneira consciente. A essas categorias o autor denominou o “conteúdo latente”³ e o “conteúdo manifesto”.

Para esta pesquisa, foi importante a análise do conteúdo manifesto dos sonhos próprios. O conteúdo manifesto é o que Freud entende como o conteúdo onírico percebido pelo consciente do ser humano, ou seja, são as imagens mentais que puderam ser lembradas após o despertar da consciência. Após a metodologia da interpretação ser aplicada ao estudo dos sonhos pelo acesso aos seus registros escritos em um caderno de notas, os sonhos poderiam assim ser investigados pelo viés imaginário, por meio do método da fenomenologia da imaginação de Bachelard. Essas imagens mentais foram analisadas a partir de uma reflexão sobre o seu

.....
³ Em sua obra, Freud estabelece dois conceitos para o método científico de interpretação dos sonhos, no qual o conteúdo latente é resultado desse método de interpretação a partir do relato sem censura do conteúdo manifesto pelo sujeito sonhador. (FREUD, 2020)

conteúdo de imagens dentro de uma narrativa do sonho, no qual foi importante perceber as imagens que fossem capazes de promover sentimentos e lembranças pelo seu caráter íntimo, no qual o autor descreve como a imagem poética por ser um importante instrumento do entendimento do ser.

Os Sonhos

Os sonhos possuem um caráter peculiar, enigmático e íntimo a partir do qual foi gerado um interesse em 2019 de investigar as suas características relevantes, a fim de usá-los como material de investigação poética em desenho, buscando enfatizar o protagonismo de elementos gráficos e visuais, carregados de simbolismo. A continuidade da produção gráfica em contexto de pandemia foi pertinente não só por levar em conta os elementos visuais peculiares dos sonhos e seu caráter íntimo, mas por compreender que os sonhos se valem também de questões sociais e políticas vividas pelo sujeito sonhador, mostrando-se inegável a existência da sua função coletiva. Este aspecto é confirmado por Freud em sua pesquisa sobre a relação dos sonhos com o estado de vigília: “devemos, pelo menos, considerar conhecimento incontestável que todo material que compõe o conteúdo onírico provém de alguma forma da experiência e, portanto, que é reproduzido ou lembrado no sonho.” (FREUD, 2020, p. 25).

Em sua pesquisa, Freud se deparou com inúmeros autores que chegaram a conclusões sobre as particularidades dessas atividades oníricas, nas quais, em certo grau, há uma correlação com o estado de vigília. Segundo eles os elementos do cotidiano, a personalidade do sujeito sonhador, os estímulos sonoros, fisiológicos e psicológicos (internos e externos) durante o sono são fatores de influência no conteúdo dos sonhos, havendo assim uma relação de aproximação e afastamento deles com a vida de vigília.

Buscando entender como as imagens oníricas poderiam ser performadas pela linguagem artística do Desenho, o ponto-chave para todo o embasamento conceitual da pesquisa foi a capacidade de reminiscência. Não somente a base teórica para a

compreensão das características psicológicas e imagéticas do conteúdo onírico, mas principalmente a *memória* foi primordial para sustentar o intuito de performar o gesto do Desenho pelo material onírico.

Freud, em sua tese, aborda vários autores que possuíam opiniões divergentes sobre a *capacidade de lembrança do sonho*, que segundo eles está intrinsecamente ligada à grande estranheza e falta de ordenamento com a qual o conteúdo onírico pode ser manifestado. Segundo Strumpel “em geral, retemos o absurdo com a mesma dificuldade e a mesma raridade com que retemos o confuso e o desordenado” (STRUMPEL *apud* FREUD, 2020, p.61); já Radestock afirma que “retemos melhor justamente os sonhos mais estranhos” (RADESTOCK *apud* FREUD, 2020, p. 61). Essas duas opiniões contrárias foram analisadas por Freud, emergindo com uma opinião que não se firmava nessa peculiaridade do sonho. Segundo ele, a lembrança do conteúdo tem mais a ver com o grau de excitação psíquica ligada às sensações e percepções durante o sono (FREUD, 2020, p. 61 et seq), portanto, se o grau de excitação for pequeno, a lembrança do conteúdo é igualmente pequena. Além das duas características citadas acima, foi necessário entender como os sonhos são manifestações predominantes, mas não exclusivas de imagens visuais. Ao citar Schleiermacher, Freud aponta mais uma peculiaridade dos sonhos, o pensamento por imagens. Enquanto o pensamento do estado de vigília se dá por conceitos, são características dos sonhos “aqueles conteúdos que mais se assemelham a percepções do que representações mnêmicas” (*Ibid*, p.67). Ou seja, apesar da semelhança do conteúdo onírico com o conteúdo observado na vigília, os sonhos manifestam as mesmas imagens, mas de um modo que não seria possível vivenciá-las na vida de vigília, pois elas se manifestam, segundo Freud, por representações involuntárias.

A imaginação

Adentrando o campo das imagens oníricas, os sonhos foram pensados nessa pesquisa como produto de uma atividade do inconsciente que seria, após o despertar, analisada prioritariamente por meio de suas imagens. As análises e estudos repercutiram não somente na pretensão de se investigar como os aspectos imagéticos

puderam ser contextualizados com os problemas da pandemia, relacionando os eventos externos sujeitos a transformação em conteúdo onírico, mas principalmente, ao observar essas imagens por uma ótica fenomenológica, através dos conceitos pregados por Bachelard a respeito da imaginação. O autor de “A fenomenologia da *Imaginação*” (1974) propôs uma discussão sobre a imagem poética como “o produto mais fugaz da consciência”(1958), ou seja, a fenomenologia estuda o fenômeno da imagem no momento de sua emergência na consciência, sendo assim, de suma importância para “esclarecer filosoficamente os problemas da imagem” (1958) como para iniciar o processo de construção imagética de desenhos de memória.

A fenomenologia de Bachelard baseia-se no tratamento da imagem poética como fruto da sensibilidade e intimidade do ser, como “um produto direto do coração, da alma do ser tomado na sua atualidade” (BACHELARD, 2013, p.184). Para o autor, é importante estar presente na imagem no momento da imagem (*Ibidem*, p. 183). Essa afirmativa se relaciona com os sonhos, sendo possível perceber as imagens no minuto que a imagem se manifesta, pelo inconsciente; assim sendo, no momento em que se “percebe” o sonho durante o sono. Ao lidar com o conteúdo manifesto, pretendeu-se aplicar esta fenomenologia, buscando entender as imagens que emanam do sentimento íntimo do ser no momento mais próximo do enfraquecimento do estado de vigília.

Tratando-se da imaginação, Bachelard rompe com a psicanálise, defendendo a “ruptura com todas as explicações psicológicas que buscam causas para as imagens poéticas, causas que são o passado dessas imagens” (BACHELARD, 1970, p. 25). Para o estudo das imagens mentais, pelo viés imaginário, foi preciso sucumbir aos ensinamentos de Bachelard, e observar a imagem no momento de sua eclosão. Lembre-se que esse “momento da imagem” não quer dizer, porém, que as imagens dos registros oníricos não pudessem ser analisadas posteriormente à sua percepção ou que não foram considerados os aspectos psicológicos dos sonhos a se pensar para o processo criativo, mas como aplicação de um método com enfoque nas formas.

Bachelard possui um interesse pela literatura e pelas artes sujeitas à imaginação, pela aplicação do seu método fenomenológico. Esse método procura desvincular o pensamento científico filosófico formal para pensar a imagem; assim, o autor afirma que é preciso observar a imagem sem que ela esteja sujeita à crítica, percebendo-a de maneira ingênua. Nesse sentido, a pesquisa pretendeu estudar as propostas de Bachelard sobre a imagem poética e as tipologias do imaginário: imaginação formal e imaginação material, aplicadas às imagens mentais dos sonhos. Essas imagens poéticas, produto das experiências que afloram um sentimento no ser, produto da alma, do coração, são facilmente percebidas por Bachelard na poesia, ou seja, pela linguagem poética. As imagens mentais, fruto do pensamento onírico, podem ser analisadas sob o viés imaginativo, em etapas que resultariam em uma construção lógica para a interpretação dos sonhos.

Conclusão

Os sonhos não podem ser domesticados. Essa afirmação revela a necessidade de se perceber o sonho como um desafio à metódica necessidade de fichamento do seu conteúdo, pois para isso é necessário que o inconsciente seja percebido pelo consciente de maneira progressiva e ininterrupta, o que se mostra impossível. Assim, diante da conjuntura social que aos poucos foi voltando à “normalidade” a capacidade de lembrança dos sonhos sofreu com mudanças pela adaptação de uma nova rotina. Os sonhos percebidos pela consciência puderam ser registrados à medida em que as lembranças eram vívidas, mostrando-se necessária essa prática para os registros posteriores.

A pesquisa, visando a potencialidade gestual da imagem mental pela linguagem artística, buscou outra perspectiva para o problema da imagem, que na arte poderia ser percebida por funções sensoriais do indivíduo em sua relação objetiva com o mundo. A pesquisa tentou pensar a imagem mental como mais uma opção válida para o estudo e aplicação nas artes pela linguagem do Desenho. Não descartamos as imagens mentais provenientes do imaginário social e individual, esse imenso repertório que guardamos, ora vindo pela transmissão, ora pela memória da própria

experiência direta com um fenômeno. Mas os sonhos também são fontes riquíssimas de imagens que contêm peculiaridades que podem atravessar o campo psicológico, íntimo, chegando ao campo da composição artística, o que pareceu algo inovador para diversos artistas modernistas, sobretudo a partir do Surrealismo.

A proposta é discutir a necessidade de vincular o fazer artístico em Desenho a um método apropriado, para que se obtenha uma qualidade visual e técnica das produções em curso e as futuras, buscando, na performatividade do Desenho, uma correspondência entre a liberdade gestual e a não domesticação da atividade onírica.

Referências

- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- . *O ar e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- . *A poética do espaço*. São Paulo: Martins fontes, 1996.
- . *O direito de sonhar*. São Paulo: DIFEL. 1986
- FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos – volume 1 (1856 – 1939)*, Porto Alegre – RS, L & PM, 2020.
- GURSKI, Rose. *Dossiê Sonhos aprisionados: A pesquisa*. *Revista Cult*, São Paulo – SP, ano 24, nº 266, p.9-10, fevereiro, 2021.

Da voz falada à voz cantada – Um estudo sobre poéticas vocais, a partir da poesia para a formação da atriz-poeta-cantora

From the spoken voice to the sung voice – A study on vocal poetics, from poetry to the formation of the actress-poet-singer

Daniele Cristina Oliveira / Danielle Rosa¹

Este mapa-artigo faz parte da minha pesquisa de mestrado em Artes pela Unesp, com orientação da Prof. Dra. Lucila Romano Tragtenberg e trata-se de um estudo teórico-prático com intuito de mapear poéticas da voz para a cena em que parto da investigação através dos meus processos de criação, da voz falada à voz cantada para formação da atriz-poeta-cantora, me propondo para isso, um trabalho cartográfico. É possível criar poéticas vocais para a atriz-poeta-cantora a partir da “voz da experiência”?

Palavras-chave: Atriz-Poeta-Cantora; Poética vocal; Cartografia.

This map-article is part of my Masters in Arts research at Unesp, with guidance from Prof. Dr. Lucila Romano Tragtenberg and it is a theoretical-practical study with the aim of mapping the poetics of the voice to the scene in which I start from the investigation through my creation processes, from the spoken voice to the sung voice to the voice of the actress-poet-singer, proposing for this, a cartographic work. Is it possible to create vocal poetics for the actress-poet-singer from the “voice of experience”?

Keywords: Actress-Poet-Singer; Vocal poetics; Cartography.

¹ Unesp – Universidade Estadual Julio de Mesquita / Financiamento CAPES DS

Introdução

“las palabras nos parecen insuficientes para decir la experiencia. Como si la experiencia fuera mucho más esquiva, mucho más compleja, mucho más enigmática y mucho más ambigua de lo que las palabras podrían expresar.” Larossa

Este mapa-artigo trata-se de um estudo teórico-prático com intuito de mapear poéticas vocais para a cena, em que parto da poesia na voz falada para a voz cantada, investigando através de criações artísticas e partindo das minhas experiências, a voz da atriz-poeta-cantora para cena. Para esta investigação me proponho um trabalho com método cartográfico, sendo minha prática sujeito e objeto, para através de meus mapas artísticos e da poesia não escrita ou falada somente, mas principalmente cantada, encontrar caminhos para a formação da atriz-poeta-cantora. Os mapas que norteiam essas descobertas de estudo, fazem parte dos processos artísticos nos quais mergulho através da minha experiência e prática no Teat(r)o Oficina, Grupo Poesia Cantada e experimentos realizados no curso de Pós Graduação em Canção Popular na Faculdade Santa Marcelina.

Ele é apenas um dispositivo para dar seguimento à minha pesquisa em andamento.

Primeiros rascunhos de um possível mapa

Rito para leitura:

Beba água. Sente-se de maneira confortável. Feche os olhos e respire profundamente. Observe os sons ao redor. Lembre-se das primeiras palavras que ouviu neste dia. Inicie a leitura.

Da voz falada à voz cantada? Minha bebê que hoje tem dois anos, sempre deixou soar, os sons que nasciam a partir dos estímulos de seu corpo e de seus desejos. Os sons com ritmos sempre soaram como música e posteriormente foram se transformando em sílabas, palavras e orações. Segundo Reigado, Rocha e Rodrigues os bebês apresentam uma capacidade musical antes mesmo de outros aspectos do

desenvolvimento psicológico. Eu canto para ela e ao ouvir o canto, ela responde graciosamente com sorrisos e olhos atentos. Os sons da natureza, sempre existiram e sempre rodearam o ser humano, que certamente, tenha se inspirado neles para criar seu próprio canto. (Costa [s.d] *apud* Monsarrat, 1961 e Stevaux, 2003).

Eu, a pesquisadora e atriz-poeta-cantora, conduzo aqui a escuta desse canto e faço a junção dessas três habilidades artísticas na figura de um/uma/ume mesmo artista, pois acredito na pluralidade, no intercâmbio das artes, mas principalmente por essa artista atuante que vos fala/escreve/canta abarcar estas três potências em sua voz e experiências.

Será que podemos descobrir percursos poéticos da voz específicos para a atriz-poeta-cantora e ator-poeta-cantor com o estudo da fala-canto a partir da poesia?

Este mapa-artigo faz parte da cartografia de uma atriz-poeta-cantora!

“A Cartografia é um método formulado por Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995) que visa acompanhar um processo e não representar um objeto. Em linhas gerais, trata-se sempre de investigar um processo em produção.” (KASTRUP, 2009, p.32).

Durante esse rastreamento inicial, percebi uma carência de estudos voltados para a criação de poéticas vocais para a atriz-poeta-cantora através do fala-canto X canto-fala, como também, surgiu a necessidade de encontrar procedimentos neste estudo em que eu pudesse compartilhar o meu olhar sobre a prática da voz falada à voz cantada na formação da atriz-poeta-cantora e ator-poeta-cantor.

Busco o intercâmbio entre o teatro, a poesia e a música para expressar a poética vocal desta atuante atriz-poeta-cantora. Como disse André Rocha L. Haudenschild, no artigo “Palavras Encantadas: as transformações da palavra poética na canção popular brasileira”, entende-se que estas artes estão interligadas, elas se transformam também em melopoética do grego: melos = música + poiesis = poesia,

(HAUDENSCHILD, 2013), e voltando para os estudos desta atriz-poeta-cantora se torna “melopoéticacena”, que abarca a cena, a música e a poesia numa obra.

Patrice Pavis no Dicionário do Teatro coloca que:

A poesia reencontra a oralidade, a corporalidade, a humanidade de textos quase sempre condenados ao segredo do papel e da voz interior. O monólogo interior, as vozes misturadas, a polifonia tem que se expor na *performance* cênica. Assim, o teatro abre uma outra via à poesia: ao teatralizar-se, ao enunciar-se em público, a poesia reencontra suas origens na poesia oral. (PAVIS, 2003. p. 295)

Neste intercâmbio da poesia com o teatro, este abre para a poesia a possibilidade de ser ouvida a partir da fala e a partir do canto.

O objetivo central da minha pesquisa e cartografia em andamento, é mapear e apontar caminhos que partam da voz falada para a voz cantada gerando potência para uma poética e trabalho da voz para a atriz-poeta-cantora e ator-poeta-cantor e observar a ação da voz como meio de transmissão do sentido. A poesia quando cantada, faz o texto ressoar, seus signos aparecem, a poesia dá todos os mapas de suas ações, é ela quem indica os caminhos e escolhas, como espaço cênico, figurinos, adereços, cenários e principalmente como ser falada, declamada e cantada a partir das individualidades de cada um.

O primeiro rastreio diz respeito, à fala-canto na voz da atriz-poeta-cantora a partir de experimentos com a poesia e sua relação com os elementos da cena. Neste momento, mapeio caminhos acerca do tema para identificar possíveis poéticas da voz, e estudos de Zumthor, Schaffer e pesquisas realizadas no eixo de estética e poéticas cênicas de Roberta Estrela D’Alva, Letícia Coura, Dall Farra, Sara Lopes, Renata Gelamo, Lucila Romano Tragtenberg, Wânia Mara Agostini e Meran Vargens são parceiros de viagem.

“O rastreio é um gesto de varredura do campo. Pode-se dizer que atenção que rastreia visa uma espécie de meta ou alvo móvel. Nesse sentido praticar a cartografia envolve uma habilidade para lidar com metas em variação contínua.” (KASTRUP, 2009, p.40)

O próximo rastreio é referente à poesia cantada. Para o dicionário *Houaiss* o termo “poesia” é definido como a composição em versos, geralmente com associações harmoniosas de palavras, ritmos e imagens. A definição se aproxima muito do que chamamos de canção, uma vez que harmonia rítmica e de palavras nos remete à poesia musicada. Mergulhar na memória, na experiência, escrever, descrever, refletir sobre esta relação fortalecerá a pesquisa, e será na prática que se poderá compreender os processos de criação referentes ao estudo da voz falada à voz cantada.

Sara Lopes, atriz e professora em seu artigo “Do canto popular e da fala poética” esclarece alguns pontos da relação do texto cantado com do texto falado, da voz do ator em sua potência e expressividade. Ela fala da proximidade do teatro com a música e entende-se que esta é uma relação que sempre existiu desde a antiguidade. Sara afirma que “construir voz e fala por meio do canto é uma forma de construí-las teatralmente pois a fala, no teatro, aproxima-se da música” (SARA, 2007), mas para este estudo é necessário saber que este intercâmbio se dá também com a poesia. Os elementos se entrelaçam e a poesia é a condutora através da fala-canto e do canto-fala.

Sara ainda coloca no fim de seu artigo que:

“a adoção de um trabalho sobre o canto popular, orientado com critério, conhecimento e competência, abre a possibilidade de reconhecimento das características gerais da nacionalidade no processo de conhecer a sonoridade corporal de sua voz, localizar a extensão natural de sua fala, manipular a plasticidade de seu material vocal na riqueza sonora de seu idioma.”(SARA, 2007, p. 24)

Busco experiências com poesia brasileira com seus sotaques regionais, inspiradas nas misturas dos gêneros populares brasileiros, como também o trabalho com textos-poemas de autoria própria para se articular no campo da experimentação a busca pelos percursos das poéticas da voz.

MAPA 1 – Eu atriz-cantora no Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona (2011/2022)

Em 1958 um grupo de estudantes de Direito do Largo São Francisco funda a Companhia de Teatro Oficina, entre eles estavam José Celso, Renato Borghi, Amir Haddad. Este nome foi mantido até o ano de 1973. No dia 16 de agosto de 1961 foi inaugurado o Teat(r)o Oficina na rua Jaceguay, 520, lugar onde é sede da Cia liderada por José Celso Martinez Corrêa, “Zé Celso” até hoje.

Desde meu ingresso no Teat(r)o Oficina em 2011, atuei nos ritos-espetáculos: Macumba Antropófaga, Bacantes, Acordes, Cacilda III, IV, V, 64, 68, Banquete, Mistérios Gozosos, Pau Brasil, Bloco Pau Brasil, O Assassinato do Anão do Caralho Grande, O Rei da Vela, Roda Viva, O Bailado do Deus Morto, Cacilda Y Carmem e minha prática diária com os estudos, criações e apresentações dos espetáculos do Teat(R)o Oficina, dirigidos por Zé Celso, a partir de 201, sempre foi um trabalho a partir do coro, um debruçar coletivo sobre as obras para as composições por serem ritos-espetáculos óperas de carnaval brasileiros tragycomicorgyásticos² e por serem transcritos em ensaio diariamente. A criação e composição musical dos textos com estruturas de rimas e métricas em forma de poesia dos espetáculos supracitados a partir dos textos transcritos por Zé Celso, sempre foi um trabalho de teatro ritual, a criação realizada sempre em círculo sagrado para ouvir as múltiplas vozes entoarem nos exercícios de criação. Banda completa à frente da pista, na parte central do teatro, em que se abre o círculo de atores-cantores, diretores, técnicos, artistas que estiverem presentes no dia do ensaio. Maestro regendo, Zé dirigindo, orientando, criando. Todos compõem através das inúmeras e vertiginosas leituras do texto.

.....
2 Nomenclatura utilizada por Zé Celso e Tyazo da Cia para os ritos-espetáculos do Teat(r)o Oficina.

Iniciamos com um aquecimento corporal-vocal para acordar o corpo-voz, abrimos o círculo frente ao piano/banda para realizarmos exercícios vocais melódicos, de aberturas de voz, para cantar em uníssono, para timbrar³ o coro e na sequência partimos para leituras ativas⁴ do texto. Realizamos um trabalho de roteiro para o coro, com decupagem, criação de desenhos na pista, divisão das cenas, sempre acompanhado de informações importantes do momento histórico. Em todos os ritos-espetáculos, fazemos pesquisas de músicas e canções das referências do texto e músicas atuais para incorporarmos na encenação e começamos ali o trabalho de composição a partir do poema-texto⁵.

MAPA 2 – Eu Poeta-Cantora no Grupo Poesia Cantada (2013/2020)

Em meados de 2013 fui convidada por Maira Mesquita artista, pesquisadora e professora, para ser integrante, colaboradora e co-criadora do Grupo Poesia Cantada, um grupo de experimentações práticas para seu mestrado pela Universidade de São Paulo que tinha como intuito criar um rito cantante através dos poemas de Hilda Hilst do livro “Da Morte Odes Mínimas” que resultou no Pequeno Funeral Cantante: Odes mínimas para Hilda Hilst.

O projeto consistia em uma proposta de uma ação artística e poética que visava a ressignificação e transformação de espaços, com intercâmbio entre música, poesia, teatro, através de estudos e experimentações com a poesia cantada, falada, declamada e encenada. A estrutura do projeto consistia na criação de partituras de ação e imagéticas. As apresentações aconteceram em praças e jardins públicos, iniciando no jardim da Biblioteca Mario de Andrade. Buscamos todo o tempo da pesquisa o corpo e a voz da atriz-poeta-cantora-dançarina para dizer a poesia de

.....

3 Aqui não se busca manter uma voz coral em que não se identifique as particularidades da voz de cada um, pelo contrário, buscamos ouvir as peculiaridades vocais, porém, manter uma voz coral, um coro de protagonistas. Deixamos os destaques para momentos específicos de cada cena.

4 No Oficina as leituras são feitas geralmente na cena, criando a cena em conjunto e descobrindo as possibilidades vocais-corporais.

5 Zé escreve e transcreve seus textos em forma de rima, então aqui vou tratar como poema-texto.

Hilda, para conduzir a sua poesia aos mais diversos ouvidos, transformando o inóspito e amorfo em vida, em espaço vivo.

O projeto era composto pelas seguintes ações:

▶ **Laboratório de criação**

Encontros internos do grupo para estudo dos repertórios cênico e musical. Estudamos o corpo-voz ao dizer os versos de Hilda Hilst. Fazíamos leituras dos poemas em que íamos descobrindo na repetição modos de falar-cantar-declamar. Estudamos as imagens literárias propostas por Hilda Hilst e os caminhos para levá-las ao público, para isso utilizamos técnicas da dança, do teatro, da música, do canto, da alquimia.

▶ **Leituras performatizadas**

Apresentações com até 50 minutos de duração, que aconteciam preferencialmente em espaços alternativos como praças e jardins, teatro em galpão, rua, palco de sarau.

▶ **Encontro/exposição**

Leituras comentadas e traduzidas em fotografia, perfume/essência, vídeo e música, com laboratório dos sentidos numa exposição da poesia escrita, poesia falada, poesia cantada, poesia visual, poesia sensorial e depoimento dos artistas a respeito do processo de transcrição da obra de Hilst.

MAPA 3 – Eu Atriz-Poeta-Cantora em Poema, voz e canção: poéticas vocais no experimento da canção “Saudade” para a conclusão da Pós-Graduação em Canção Popular pela Faculdade Santa Marcelina (2019/2020)

O projeto base para a pesquisa que resultou no TCC *Poema, voz e canção: poéticas vocais no experimento da canção “Saudade”*, consistiu numa proposta de estudo a partir da obra *“Primeiro Querer”* do Grupo Barros, grupo musical que pertenceu à região sudoeste da Bahia nos entornos da cidade Vitória da Conquista – Ba, bem como o intercâmbio entre música, poesia, teatro, através do estudo e experimentação da canção *Saudade* com registros através da fonografia e vídeo para análises dos experimentos. A estrutura do trabalho também contou com a criação de partituras de ação a partir da escuta e percepção musical das canções do grupo. Me servi da

mistura de elementos da música erudita, dos gêneros da música popular brasileira e da tradição do cancioneiro para compor o estudo. A busca constante da reverberação das palavras escritas, viradas canções em que o grupo se debruçou, a leitura e interpretação das canções, como também a escuta sensível e percepção musical, foram recorrentes nesse estudo em que se fala da saudade do sertão que está muito presente em mim.

A canção *SAUDADE* é uma composição com letra de Carlos Barros (in memoriam), artista, cantador, poeta que residia em Vitória da Conquista, região sudoeste da Bahia. Está registrada no disco *Primeiro Querer* do Grupo Barros do ano de 1991 e é a primeira canção do Lado B do vinil que conta ao todo com seis canções poemas.

Saudade é a canção que fala das andanças, cheganças, do desejo do encontro que atravessa fronteiras e do misterioso sentimento que é a saudade. A letra é poesia do começo ao fim, trazendo à memória o imaginário de um sertão onírico, é o meu eterno retorno à terra natal, à minha infância onde tudo começou.

Nesse trabalho realizei um estudo que partiu justamente dessa sobreposição de habilidades e linguagens artísticas na minha prática enquanto atriz-poeta-cantora com foco no experimento realizado. Assim refleti sobre minha própria performance no estudo com o poema-canção.

Me propus a realizar um experimento com a canção *Saudade*, partindo do poema-texto, com exercícios de leitura, apreensão, criação imagética das cenas, seguido de exercícios vocais, de emissão de sons, solfejos e cantos, como também exercícios corporais de alongamento, relaxamento e postura, de criação musical com as palavras, frases e rimas, desconstruindo e retomando a sua ordem. Após o trabalho com o poema, escutei diversas vezes a canção na versão do grupo Barros e a partir disso estudei individualmente e com o musicista Cláudio Loureiro⁶ a canção como

.....
6 Musicista parceiro do curso de canto.

foi registrada. Meu interesse era justamente cantar a canção a partir dos estudos e deixar soar na voz a canção como foi criada, mas com minhas particularidades vocais, minha relação de proximidade com a obra e o sertão, trazendo “tatuado” na voz o retorno a memória.

Aspectos conclusivos

Retornando ao princípio, novamente leio poemas, escuto versões de canções, ouço estudos gravados, leio tudo que escrevi até aqui e dou uma pausa. Sinto que mapeei alguns caminhos possíveis, que serão minhas pistas para os próximos passos. É a minha prática artística, minha poética a partir da cartografia.

No caminho encontro formas de falar-cantar o poema-texto, o poema-canção, misturando canto e fala, sílabas entoadas, palavras faladas, sussurradas em cantos suaves e fortes. Creio que tudo está na poesia, todas as pistas. É ela quem nos dá as possibilidades para fala-canto e todos os elementos da cena.

Partindo da menor dimensão, do estudo de cada palavra, cada verso do poema, um universo de possibilidades está presente, pedindo apenas que se abra a escuta sensível de cada sílaba, para cada nota.

Estou descobrindo através de minha prática caminhos para esse trabalho, de acordo com minha própria experiência. Como atriz-poeta-cantora, sempre busco um novo princípio repleto de sentimentos, memórias e desejos. É um novo começo, então começo.

Referências

- BONDIA, Jorge Larrosa. “Notas sobre experiência e o saber de experiência”. In: *Revista Brasileira de Educação*. n. 19. São Paulo, p. 20 – 28, jan/fev/mar/abr, 2002
- HAUDENSCHILD. André Rocha L. Palavras Encantadas: as transformações da palavra poética na canção popular brasileira. *REVISTA BRASILEIRA DE ESTUDOS DA CANÇÃO*. 2013.
Disponível em: http://www.rbec.ect.ufrn.br/data/_uploaded/artigo/N4/RBEC_N4_A12.pdf

Data de acesso: 01/10/2022

LOPES, Sara. *Do canto popular e da fala poética*. Sala preta. São Paulo: Departamento de artes cênicas – eca – usp, n.7, 265 p. 2007

PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. (Org.). *Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2020

PAVIS, Patrice, 1947-*Dicionário do Teatro/Patrice Pavis*; tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. – São Paulo: Perspectiva, 2005

REIGADO, João Pedro, ROCHA, Antônio, RODRIGUES, Helena. *Reflexões sobre a aprendizagem musical na primeira infância*. CESEM, Universidade Nova de Lisboa. [s.d.] Disponível em: <http://www.educacao-artistica.gov.pt/interven%C3%A7%C3%B5es/Jo%C3%A3o%20Reigado.pdf> . Data de acesso 01/10/22

Do Imaginar ao Vestir: processos e experimentações artísticas sobre o rito de passagem – casamento

From Imagining to Weaving: processes and artistic experimentation on the rite of passage – marriage

Elaine Karla de Almeida¹

Michele Dias Augusto²

Apresentamos uma súmula do processo criativo do projeto artístico “Mirar-Imaginar-Vestir”, uma abordagem interdisciplinar dos campos da moda, das artes cênicas e da instalação interativa, com objetivo de explorar os conceitos simbólicos, sociais e afetivos, do rito de passagem do casamento, através da memória dos acervos do Museu Nacional do Traje (MNT) e do Museu Nacional do Teatro de da Dança (MNTD) – os trajes de noivas e os bailados da temática do romance de Inês de Castro e Pedro I, de Portugal.

Palavras-chave: casamento; vestido; memória; Inês de Castro; Pedro I

.....
1 Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA)

2 Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA)

We present a summary of the creative process of the artistic project “Mirar-Imaginar-Vestir”, an interdisciplinary approach to the fields of fashion, performing arts and interactive installation, with the aim of exploring the symbolic, social and affective concepts of the rite of passage of the wedding, through the memory of the collections of the Museu Nacional do Traje (MNT) and the Museu Nacional do Teatro de da Dança (MNTD) – bridal costumes and ballets based on the romance of Inês de Castro and Pedro I, from Portugal.

Keywords: marriage; dress; memory; Inês de Castro; Pedro I

Introdução

O artigo pretende apresentar o percurso criativo de partes do projeto artístico “Mirar-Imaginar-Vestir” e o desenvolvimento das investigações relativas aos estudos de trajes cênicos e de ritos de casamento, as sensações e afetos vinculadas às lembranças destes trajes através dos acervos do Museu Nacional do Traje (MNT) e do Museu Nacional do Teatro e da Dança (MNTD), ambos situados no Parque do Monteiro-Mor. A seguir relatar o processo de captação e tradução das referências sensíveis e plásticas para o conceito artístico imaginado, tendo em vista a construção da imagem, desejada ou não, do vestido imaginário, abarcado na memória do rito. Para ao fim exibir uma reflexão acerca do ato de vestir e o conceito do rito matrimonial e a relação com o espectador, a posteriori, durante o período da exposição do projeto.

A comunicação se fundamenta na mostra do percurso metodológico das experimentações vivenciadas durante o percurso da criação da instalação artística partir da captação de elementos da memória do Patrimônio Cultural, registros de antepassados, do imaginário das narrativas literárias e das imagens presentes na sociedade ocidental, a fim de utilizá-las como fios condutores de maneira a ressignificá-los através de novas obras artísticas.

As Bases de Investigação

O Museu Nacional do Traje e acervo dos trajes de noivas

O MNT foi fundado em 26 de julho de 1977, e conta com um acervo atualmente com aproximadamente 40 mil peças, é constituído por aquisições (compras), incorporação de trajes e acessórios existentes noutros museus nacionais e doações de particulares (90% do acervo, com peças de indumentária histórica e acessórios, datados desde o século XVIII à contemporaneidade).

O Museu Nacional do Traje integra-se no ramo das Artes Decorativas. Pretende reconstituir e divulgar a **memória e a contemporaneidade** do traje civil e dos têxteis em geral, assumindo-se como **museu de referência** em Portugal (TEIXEIRA, 2018, 29).

O acervo do MNT possui outros elementos importantes para a compreensão do património histórico-cultural de Portugal, tais como o próprio palácio, o jardim e suas esculturas, os adereços e a biblioteca, com seus documentos e fotografias, e se configura um símbolo de salvaguarda da memória de suma relevância para a compreensão da história cultural de Portugal.

Museu Nacional do Teatro e da Dança

O MNTD é o arquivo das memórias e da história das artes do espetáculo em Portugal. Fundado por Vítor Pavão dos Santos e com apoio de Amélia Rey Colaço, em 1982, com a atribuição e competência de “proceder à recolha, conservação, identificação, estudo e divulgação de espécies relativas ao teatro e a outras formas de espetáculo com ele relacionadas” (ALVAREZ, 2005, 49). O seu acervo, com cerca de 260.000 peças, se constitui das obras das artes do espetáculo, a memória coletiva e o seu carácter efêmero pois guarda o produto de vários processos criativos. A coleção do museu é constituída por variados tipos de peças, nomeadamente: Trajes de cena, fotografias, postais ilustrados, maquetas ou projetos de cenário figurinos, desenhos, retratos, caricaturas, cartazes, programas, folhetos e folhas de música.

O espaço enquanto guardião das memórias das artes da cena, podemos observar seu valor de património cultural, enquanto testemunho que manifesta valores culturais relevantes, assume-se como um elemento de identidade, de memória coletiva e tem um papel preponderante no desenvolvimento da comunidade local onde se insere.

Projeto Artístico “Mirar-Imaginar-Vestir”

O projeto artístico “Mirar-Imaginar-Vestir” é um projeto interdisciplinar de artes visuais que integra os campos da moda, da fotografia e da instalação. A proposta tenciona explorar os conceitos simbólicos, sociais e afetivos do rito de passagem matrimonial presentes no cotidiano das sociedades, para elaborar processos de criação artística em diversas linguagens e formas de difusão de sentidos.

O percurso inicia-se no ato de Mirar, que permite olhar através das obras e dos registros fotográficos, sendo um importante revelador de informações e detonador de emoções, permitindo que seu significado ultrapasse o que os olhos enxergam, uma vez que,

O valor das imagens como evidência para a história do vestuário é inquestionável. Alguns itens das vestimentas sobreviveram por milênios. No entanto, para mudarmos o foco do item isolado para o conjunto, para saber o que se usava com o que, é necessário recorrer a pinturas e gravuras, assim como alguns manequins de moda remanescentes, principalmente do século 18 ou de um pouco mais tarde (BURKE, 2004, 99).

As potencialidades poéticas das fotografias, em especial dos registros de casamentos, se tornam materialidade artística, permitindo ao observador imergir em um ambiente que promove tensões entre passado e presente, ausência e presença, esquecimento e memória.

Ao captarmos as referências sensíveis e plásticas que envolvem o processo de escolha dos signos essenciais para o desejo, percorremos o ato do Imaginar: através da linguagem vestida em desenhos e traje instalação, através da ótica cênica das narrativas imaginadas – propor novos olhares a partir de conexões simbólicas e das memórias literárias. A imagem construída, desejada ou não, do vestido imaginário, que se compõe de lembranças e desejos alimentados por fatores externos e internos. Uma ação reflexiva acerca da demarcação cultural do uso da indumentária de casamento e a representação social deste código, através de desenhos do processo de criação de um vestido de noiva, ilustrações e colagens referenciais e pelo “vestido invisível” construído a partir do conceito da imaginação do vestido ideal ou do não uso deste código vestido.

O percurso finaliza com o ato de Vestir, que propõe uma reflexão sobre o rito de casamento no sensível do espectador e a mensagem a ser entendida. Uma instalação interativa que busca a ação vestir/despir como ponto principal de conexão. Após o

contato com as memórias de antepassados e imagens culturais, o indivíduo imagina-se num determinado contexto idealizado por seu núcleo familiar ou seu próprio desejo individual diante do ritual, o entrelaçamento de modelos e de anseios que determinam o ato de interação para com os objetos vestíveis dispostos no espaço, a fim de provocar o contato com o percurso sensível de um indivíduo com objetivo de rememorar e/ou criar afetos e vivências através dos sentidos.

Entrelaces – os vestidos e a memória afetiva

Neste percurso propomos experienciar sensações/sentimentos através do contato com trajes elaborados em papel e a criação de uma atmosfera sensorial, com objetivo de rememorar e/ou criar afetos e vivências através dos sentidos, oportunizando ao espectador, visões exploratórias, com novas perceptivas, integrando-o enquanto participante da obra. Abarcamos, neste ínterim, olhares sobre o matrimônio, visões de experiências de vida e suas experimentações, propiciando reflexões diversas sobre o que, culturalmente, foi entendido como o destino da mulher.

O casamento é um dos ritos de passagem mais importantes, carregado de valores simbólicos – construídos socialmente – com lugar de destaque na maioria das sociedades. Nas celebrações, a noiva desempenha papel de destaque, “o vestido de noiva é o traje mais caro, glamoroso e especial que uma mulher irá vestir em toda a sua vida.” (WORSLEY, 2010,12).

Até o início do século XX, 1940-50, as noivas das comunidades pomeranas utilizavam, como traje do casamento, um vestido preto, com comprimento $\frac{3}{4}$, véu e grinalda brancos, e com flores na grinalda – flores de pêssego, no Sul do Brasil (HAMMES, 2014, 230).

Atualmente, o registro mais antigo de traje de noiva branco, inspirado no ideal clássico das representações das deusas antigas, foi o vestido de casamento de D. Maria II (1836), mas essa cor só se popularizou após o casamento da rainha Vitória, da Inglaterra, em 1840 (TEIXEIRA, 1996, 39).

Os primeiros estudos sobre trajes de noivas, do Museu Nacional do Traje, foram documentados no catálogo *Traje de Noiva 1800-2000* (TEIXEIRA, 1996), que apresenta estudos formais das peças inventariadas, acrescidos de informações documentais sobre a aquisição, a curadoria e o setor de restauro.

A investigação realizada no Museu (de 06/04 a 28/07/2022), utilizou como corpus visual, documental e de captação de dados, os trajes do acervo, as representações iconográficas das ilustrações e das fotografias. Neste período, analisamos 37 trajes de noivas – com datação entre 1838 a 1969 – dentre os quais, elencamos dois exemplares para o projeto artístico.


A proposta artística do Vestir, utiliza como referência as “*paper dolls*”, bonecas de papel – acompanhadas de roupas que poderiam ser trocadas – vendidas em bancas de jornais, muito populares nas décadas de 1970 e 1980 (NOGUEIRA, 2022). A composição dessa etapa da exposição conta com a elaboração de um manequim (silhueta humana) confeccionado em papietagem e papel marchê e de três vestidos de noiva feitos em papel. Dois dos vestidos propostos, serão confeccionados em papel, dispostos de forma que possibilite, aos visitantes, o seu uso – para essa criação, escolhemos, como referência, dois exemplares pertencentes ao acervo do MNT – um preto, como os utilizados na cultura pomerana até meados do século XX e outro creme. **FIGURA 1**

A elaboração dos trajes inspirados nos vestidos de noiva do acervo do MNT rememoram as investigações preliminares, com referências às crenças pagãs: ligadas à Runa *Geofu*, de origem nórdica, “no qual duas linhas se cruzam parecendo um apoio mútuo (CLARK e WILLIS, 1995, 42)” que representa a união/casamento, e à deusa *Freya*, considerada a deusa do amor, e que “em alguns casos, pode aparecer portando armas de guerra, já que Freya presidia as batalhas, pois a deusa lida tanto com o amor, quanto com a guerra (Pereira, 2022)”. O terceiro vestido, de cor branca, também confeccionado em papel, será utilizado pelo manequim, com uma proposta de interação diversa dos dois primeiros. Para tal, será disponibilizada na abertura da



FIGURA 1. Fotografia/Composição. (Fonte: Acervo da Artista)

exposição e em momentos pontuais, pré-definidos, uma câmera *polaroid*, para que o espectador/participante possa ser fotografado (com ou sem um dos trajes disponíveis para uso) e adicionar, a imagem registrada, ao vestido branco, compondo uma nova obra, sendo esta, elaborada à muitas mãos.

A exposição está programada para iniciar em final de novembro de 2022, no Museu Nacional do Traje e está em processo de criação. Todo o percurso do trabalho está documentado no *conceptboard*, em elaboração.  **FIGURA 2**

O não casamento de Inês

O projeto representa a alma de Inês de Castro, personagem histórica, da casa real portuguesa do período medieval, segunda esposa do rei D. Pedro I, que primeiramente foi dama de companhia de D. Constança, primeira esposa de D. Pedro I. A narrativa visual do projeto artístico se baseia no romance, que segundo alguns cronistas descreveram, iniciou-se anos antes da morte de D. Constância em 1349, este fato contém um elemento de mistério, pois “desde 1345 são relatadas, em consequência do parto de D. Fernando I, a sua saída de cena quatro anos antes do que terá acontecido, fato que promoveu mais força e demonstrou mais tempo para que o amor de Pedro e Inês pudesse livremente florescer sem o compactar em apenas cinco anos” (MUXUGATA, 2019:12).

Fernão Lopes narrou em suas crônicas que, em junho de 1361, em Cantanhede, D. Pedro:

jurou aos Evangelhos por ele corporalmente tangidos que, sendo infante, vivendo ainda el-rei e estando ele em Bragança, podia haver uns sete anos pouco mais ou menos, não se acordando do dia e mês, que ele recebera por sua mulher lídima por palavras de presente como manda a Santa Igreja, Dona Inês de Castro [...]. E que essa Dona Inês recebera ele por seu marido por semelháveis palavras e que, depois do dito recebimento, a tivera sempre por sua mulher até ao tempo da sua morte, vivendo ambos de comum e fazendo-se maridança qual deviam (AS CRÔNICAS DE FERNÃO LOPES, 1969).




 **FIGURA 2.** *Concept board.* (Fonte: Acervo da Artista)



A personagem de inspiração, a galega, “senhora nobilíssima [...] dotada de rara formosura e tão extremada graça” (FIGUEIREDO, 1817: 224), é dona de uma narrativa repleta de misticismo, intrigas e dramaticidade, a iniciar pelo matrimônio as secretas, o seu assassinato encomendado pelo Rei D. Afonso IV, a justiça posterior feita por D. Pedro, a narrativa mágica da coroação póstuma como rainha, relatada de formas diversas através das crônicas, D. Pedro: Fez desenterrar aquelle cadaver de belleza amada, e vestido, e com coroa de ouro na cabeça, para que reinasse morta na saudade dos Portuguezes assim como havia reinado viva em sua alma [...] (FIGUEIREDO, 1817: 226).


Observamos uma dualidade de ideais, de um lado a tentativa de Pedro em legitimar a sua união com Inês mesmo após a sua morte e do outro a intenção de desacreditar esta união perante a sociedade, tal fato realizado por Fernão Lopes através de seus relatos favoráveis ao reinado de D. João I (filho de Pedro I e Teresa Lourenço) em relação ao herdeiro de Pedro e Inês, no intuito de gerar negativas para desacreditar a possibilidade de um casamento legítimo entre eles (FERREIRA, et al, 2021).

Fernão Lopes criou uma atmosfera de dúvida no imaginário póstumo do casal ao evidenciar a legitimidade do casamento, “[...] e não ser duvida a alguns, que do dito recebimento tinham não boa suspeita se fora assim ou não: que ele dava de si fé e testemunho de verdade, que assim se passara de feito como dito havia” (AS CRÔNICAS DE FERNÃO LOPES, 1969). Ainda reforça tal negativa na passagem que indica que o


casamento não foi exemplado a todos os do reino em vida do dito rei D. Affonso, por medo e receio que seu filho d'elle havia, casado de tal guisa sem seu mandado e consentimento, porém agora el-rei, nosso senhor, por desencarregar sua alma e dizer verdade e não ser duvida a alguns que d'este casamento parte não sabiam se fôra assim ou não[...] (AS CRÔNICAS DE FERNÃO LOPES, 1969).

O trabalho utilizou o “matrimônio as secretas” descrito na literatura e como o não-casamento público do herdeiro do trono ficou registrado no imaginário popular. Adicionadas as visões cênicas de Inês e Pedro como elemento formador deste imaginário. Para tal efeito, nos inspiramos nos desenhos de figurinos e trajes de cena que fazem parte do acervo do MNTD. Dentre as diversas representações do romance destacamos o Bailado Inês de Castro da C^o. de Bailados Verde Gaio (1940) e os desenhos de figurinos de José Barbosa  **FIGURA 3** para as personagens Inês e Pedro, e Aias e fotografias de Francis Graça interpretando D. Pedro e Ruth Walden como Inês de Castro utilizadas no painel de referências iconográficas do processo.

O não vestido de Inês se alimentou das reservas (BARTHES, 2005) do corpus linguístico das narrativas, do repertório das crônicas e de romances, assim como de aspectos plásticos das criações de figurinos da coleção do acervo, convertidos em imagens que reflitam o caráter sensível do drama histórico. Os figurinos para “D.Pedro e D.Inês” e sobretudo as “Aias”  **FIGURA 4**, apresentam aspectos peculiares de criação ao mesclar elementos da indumentária trecentista com o estilo de seu tempo, mais modernista na composição do traje com corpo mais afinado e alongado, a composição do figurino mais ajustado e com uma gola mais estilizada em comparação com a modelagem de um gorjal medieval trecentista. Aliados a suavidade de movimentação dos corpos das fotografias dos bailados  **FIGURA 5**, a se inspirar em registros de Les Grand Ballets Canadiens e Grupo Gulbenkian de Bailados, entre outras do acervo de Armando Jorge (Fonte: MNTD, arquivos de Armando Jorge).

A figura 4 sintetiza a força sensível das conexões de signos obtidos através de fios condutores linguísticos e visuais, ao sentido de “projetar as formas familiares” (GOMBRICH, 2007) por meio de mensagens associadas (BARTHES, 2005) de maneira simbólica e sensível através do *conceptboard* e o traje instalação  **FIGURA 5**. O ato criador baseou-se na representação imagética do túmulo, a ligação dos amantes para além vida, a santificação da figura feminina sacrificada, a questão política de sua posição diante das relações da corte, sendo assim representada com a rainha




 **FIGURA 3.** Bailado Inês de Castro, personagens Inês e Pedro (Esq) e Aia (Dir), desenhos de figurino – MNT 141566 e MNT 141566 C^o. de Bailados Verde Gaio, 1940, figurinos de José Barbosa (Fontes: Montagem: Michele Augusto; Arquivos originais: acervo MNTD)



 **FIGURA 4.** *Concept board* criativo. (Fonte e foto: Acervo da Artista)

branca do jogo de xadrez uma vez que este jogo está presente no túmulo do casal, em Alcobaça (construído entre 1358 e 1367), na qual contém a roda da vida, dentro deste gira a roda da fortuna que conta-nos a história de Inês e Pedro vista pelos olhos do próprio rei (ATÉ QUE A MORTE NOS SEPARE, sem data). Na composição escultórica contém uma cena de harmonia conjugal na qual o casal joga xadrez, conforme apontado por Isabel Stilwell (2021) em seu romance histórico sobre o casal.


O coração agiu como relicário de força e espiritualidade, associadas ao conflito régio e o amor que venceu a morte, “raramente se encontrou em alguém um amor tão grande como aquele que el-rei D. Pedro teve a D. Inês, [...] não há amor tão verdadeiro como aquele ao qual o grande espaço de tempo não faz perder da memória a pessoa amada que morreu” (AS CRÔNICAS DE FERNÃO LOPES, 1969). Os nós que formam o coração marcam a força da alma de Inês que transborda da figura translúcida tanto em volume quanto em luminância através do artifício material da luz interna na posição coronária do corpo.

Sendo assim, o não-vestido pretendeu representar a perspectiva imaginativa de uma cena deste possível matrimônio às secretas descrito nas crônicas, e de forma podemos dar vista a esta imagem mental. O vestido translúcido  FIGURA 5 apresenta o conceito da criação da forma, da indumentária do rito posto à prova.

Conclusão

A exposição artística “Mirar-Imaginar-Vestir” tem como proposta alargar as memórias e o imaginário do ritual de casamento, abarcando as vivências dos espectadores como participante ativo na elaboração da obra. Dessa forma, o ato de vestir é ressignificado pelos olhares das artistas e do público participante, com a possibilidade de explorar os conceitos simbólicos, sociais e afetivos do rito de passagem presentes no cotidiano das sociedades, resultando num processos de criação artística com múltiplas linguagens e formas de difusão de sentidos.



 FIGURA 5. Processo de construção do não-vestido de Inês.
(Fonte e foto: Acervo da Artista)

As formas e significados utilizados durante os processos experimentais artísticos, pretenderam elucidar que a “experiência das emoções da alma, toda sua tragicidade, não se encontra separada da experiência interna das formas, que por sua vez é indissolúvel do conteúdo” (MEYERHOLD, 2012). No plano do imaginar, foi elucidado pela suavidade das cores e texturas ao formar um receptáculo que representasse a alma de Inês e sendo a camada material, sensível e real desta, transmitir ao observador a sua presença real, ser capaz de inspirar e afetar o espectador a imaginar o rito de passagem deste drama histórico e literário. ao passo que no plano vestir, foi intencionado o experienciar das emoções através da interatividade com as formas e as sensações obtidas com o contato dos trajés e o contato com o conteúdo sensível que o público irá experienciar.

Referências

- ALVAREZ, J. C. [et al.]. (2005). *Museu Nacional do Teatro: roteiro*. Lisboa: Instituto dos Museus e da Conservação, 2005.
- . *Museu Nacional do Teatro*. Lisboa: Quidnovi, 2010.
- As crônicas de Fernão Lopes, selecionadas e transpostas em português moderno por António José Saraiva*. Lisboa: Portugália, 1969.
- BLOG VIDA TAROT. *Runa Gebo a união*. <https://www.google.com/imgres?imgurl=https://blog.vidatarot.com.br/wp-content/uploads/2021/05/gebo.png&imgrefurl=https://blog.vidatarot.com.br/runa-gebo-a-uniao/&tbnid=6egjnaL1UAQ5hM&vet=1&docid=AcoTrdSL3LAbXM&w=200&h=200&hl=pt-PT&source=sh/x/im> [consult. 05/10/2022].
- BURKE, Peter. *Testemunha ocular – história e imagem*. Bauru: EDUSC, 2004.
- CAMINHO PAGÃO. *Freya: Deusa Nórdica Vanir do Amor, Magia e Morte*. https://www.google.com/imgres?imgurl=https://i1.wp.com/caminhopagao.com.br/wp-content/uploads/2019/06/freya-59530259_1574320826033825_1911511182615773184_n.jpg?resize%3D749%252C922&imgrefurl=https://caminhopagao.com.br/freya-deusa-nordica-vanir-do-amor-magia-e-morte/&tbnid=CEe-xza54TtgAM&vet=1&docid=VHPA3MV2ATVR7M&w=749&h=922&itg=1&hl=pt-PT&source=sh/x/im [consult. 05/10/2022].
- CLARK, Anthony; WILLIS, Tony. *Runas*. Interpretação, Simbolismo e Adivinhação. São Paulo: Pensamento, 1995.

- FERREIRA, A. E. & PADREDA, L. C. F. Padreda. *Inês de Castro* — Sob o prisma do computador e da psicanálise—Uma análise bilíngue. Lisboa: International Press, 2021.
- GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- GOOGLE ARTS & CULTURE. *Até que a morte nos separe*. <https://artsandculture.google.com/story/até-que-a-morte-nos-separe/kwUhntqAH-0SLg> [consult. 09/10/2022].
- MEYERHOLD, V. *Do Teatro*. São Paulo: Iluminuras, 2012.
- MUSEU NACIONAL DO TRAJE. <http://www.museudotraje.gov.pt/> [consult. 18/06/2021].
- MUXAGATA, A. F. C. *A corte de D. Pedro I (1320-1367)*. <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/40806> [consult. 05/10/2022].
- NOGUEIRA, Natania. *As meninas e suas “paper dolls”*. <https://historiahoje.com/as-meninas-e-suas-paper-dolls/> [consult. 05/10/2022].
- OSTROWER, F. *Criatividade e processos de criação*, 25.ed. Petrópolis: Vozes, 2010.
- PINTEREST. *Freya deusa nórdica*. https://www.google.com/imgres?imgurl=https://i.pinimg.com/474x/99/35/be/9935be57c528e1e938fecfa724dcc71c.jpg&imgrefurl=https://br.pinterest.com/pin/722968546413955392/&tbnid=LLM1eHG1GcVwuM&vet=1&docid=Wpws_wiSOQ9G_M&w=397&h=497&hl=pt-PT&source=sh/x/im [consult. 05/10/2022].
- SEGREDOS DO MUNDO. *Conheça Freya, a deusa mais bela da mitologia nórdica*. <https://segredosdomundo.r7.com/freya-deus/> [consult. 05/10/2022].
- SALLES, C. A. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. 5ª edição revista e ampliada. São Paulo: Intermeios, 2011.
- STILWELL, I. *Inês de Castro*. 8a ed. Lisboa: Planeta dos Livros, 2021.
- TEIXEIRA, Madalena Bráz (Org.). *Traje de Noiva*. Portugal. Instituto Português de Museus, 1996.
- WORSLEY, Harriet. *O vestido de noiva*. São Paulo: Publifolha, 2010.

Agradecimentos

As autoras agradecem ao Grupo de Investigação e Estudos em Ciências da Arte e do Património – “Francisco de Holanda” – CIEBA o apoio para este trabalho de investigação. Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – fundação para a ciência e a tecnologia, i.p., no âmbito do projeto UIDB/04042/2020.

Devaneios da água-cor

Daydreams of watercolor

*Eliane Patricia Grandini Serrano*¹

O trabalho aqui apresentado é resultado de leituras dos livros *A água e os sonhos – Ensaio sobre a imaginação da matéria* de Gaston Bachelard (2002) e *Água Viva* de Clarice Lispector (1998). Em relações espiraladas as águas leves, densas, imaginárias, terrosas, maternas, essenciais, naturais e violentas dão origem a oito aquarelas que aqui se mostram em diversos percursos, cujas poéticas estão refletidas em fluidez, liberdade e cromaticidade líquida.

Palavras-chave: Água. Aquarela. Pintura. Ensino de Artes.

1 UNESP – Campus Bauru

The work presented is the result of readings *A water and Dreams – Essay on the imagination of matter* by Gaston Bachelard (2002) – and *Água Viva* by Clarice Lispector (1998). In spiral relationships, the light, dense, imaginary, earthy, maternal, essential, natural and violent waters gave birth to eight watercolors that are shown in different paths, whose poetics are reflected in fluidity, freedom and liquid chromaticity.

Keywords: Water. Watercolor. Painting. Arts Teaching.

Introdução

O tema XI POÉTICAS, ES 2022 – Seminário Ibero-americano sobre o processo de criação nas artes, “O que se constrói nesse saber viver juntos?”, nos faz pensar em nossa própria capacidade de reinvenção e resistência. Sou professora de pintura, e trabalho com a formação inicial de professores de Artes. No início do isolamento social provocado pela Pandemia do COVID 19 me deparei com muitos desafios, cuja problemática principal, enquanto docente, era de como garantir um pensamento e uma produção pictórica longe do ateliê e do coletivo? E como artista, como ficaria a minha produção pictórica, já que naquele momento estava totalmente comprometida com as inúmeras reuniões virtuais, de organização do ensino na Universidade? Com os estudantes, trilhamos o caminho da relação dialógica e estabelecemos acordos de proximidades sensíveis e poéticas, mesmo separados pela dimensão virtual. Como artista, me voltei para a aquarela, pois o seu processo não exige muito espaço, ou mesmo muitas ferramentas para seu desenvolvimento. Esta técnica se adequou ao meu processo criativo e me fez rever memórias, afetos e temas que estavam adormecidos. Aquarelando, consegui oxigenar momentos de dúvidas, medos, impaciências e permanências domésticas.

A série de aquarelas, aqui apresentada “Devaneios da água-cor”, materializa as leituras dos livros *A água e os sonhos – Ensaio sobre a imaginação da matéria* de Gaston Bachelard (2002) e *Água Viva* de Clarice Lispector (1998). Com a pintura pura admito a força desta linguagem que se faz contemporânea mesmo sendo manual/natural, bem como reforço a importância dos clássicos autores que deram origem ao meu pensamento pictórico, aqui exposto. Me vi nos textos e busquei as minhas próprias águas.

Produzi oito aquarelas, seguindo o pensamento de Bachelard; a primeira aquarela “aguar” explora o que o autor indica como águas correntes, leves brilhantes, mas também fugidias e fáceis de se perder como ocorreu em Narciso. A segunda aquarela “sustentar” vem das profundezas, do lugar que sustenta o meu rio interior, segundo Bachelard esta água pesada é uma água substancial. Já a terceira, “sonhar” surge no imaginário, seu lugar é a infinidade do horizonte e o seu percurso é longínquo.

Apenas com o elemento terra misturado à água, deu-se a quarta aquarela “moldar”, a maleabilidade intrínseca da terra misturada à água transformou-se num líquido pictórico para esta composição fluída e maleável. Fonte de vida e desenvolvimento, a quinta aquarela “pulsar” nos leva ao encontro com a maternidade, cujos sentimentos inflam o ser feminino com as mais profundas experiências que vão da dor ao amor, o ser mãe indica a força e a potencia feminina que também está sempre entre os territórios paradoxais da vida e da morte. A sexta aquarela “buscar”, significa a inquietação do desejo, do querer e da busca constante por aquilo que é puro. A água aliada à imagem de pureza demonstra o quanto estamos hoje, carentes da substância fundamental da água pura e essencial em todos os seus sentidos. Em “soltar”, sétima aquarela, temos a liberdade da água doce que embora seja mais calma e tranquila que a salgada, possui um liberdade de penetração espetacular. O rio sobre o mar, talvez por sua doçura, se lança livremente. Enfim a última aquarela “forçar” destaca a violência que as águas sofrem.


Em todas as pinturas a água foi a condutora, o pigmento foi o segundo elemento da composição, que foi depositado sobre as poças, o direcionamento do pincel funcionou como auxiliar. Algumas inserções ocorreram, apenas para reforçar o sentido e a expansão do pigmento sobre a água. Tudo o que aqui está exposto é resultado de uma impactante leitura e são apenas exemplos da multiplicidade de sentidos provocados, é também o eco existente após as leituras, o imaginário da professora artista que sou juntou-se ao imaginário de Gastão Bachelard e Clarice Lispector, e neste momento pretende reverberar-se a outras fontes, fazendo então jorrar a água que assim como a pintura, não cessam de nascer, existir e resistir.

Aguar e sustentar

“Se a ninguém se pode dizer como deverá respirar ou fazer o sangue circular, também não se lhe pode dizer, de maneira exata, como deverá pensar”. (Dewey, 1959)

Normalmente, os artistas, poetas, filósofos e todos aqueles que se debruçam à criação nos levam a pensar. Segundo Dewey (1959) são muitas as formas de pensamento mas o melhor é aquele reflexivo que te faz recriar, experimentar possibilidades e olhar para o mundo. Neste sentido afirmo que as aquarelas produzidas nada mais são do que o meu pensamento pictórico. Aquele que depois de refletivo e deglutido se regorjita em forma de pintura.


Após o contato Gaston Bachelard (2002), a necessidade de me expressar venceu e enxarcada com as águas do autor me deparei com outras formas de vivenciar a leitura e as minhas aquarelas nasceram, deste rio dinâmico, transformador e sobretudo higienizador do pensamento.

A  **FIGURA 1** **aguar e sustentar** representam respectivamente os capítulos I: as águas claras, primaveris e as águas correntes. As condições objetivas do narcisismo. As águas amorosas. E também o capítulo II: as águas profundas 'as águas dormentes – as água mortas: “A água pesada” no devaneio de Edgard Poe.


Bachelard encontra na água uma maneira de mostrar a força humana, deste elemento feminino; ou seja, para o autor, a água pode ser pensado como um reflexo do mundo. Tudo o que ela representa tem aderencia com a vida e sobretudo com a imaginação humana. O movimento da água pode ser calmo, como também pode ser extremamente forte e veloz, sua superfície pode ser um espelho, mas ao mínimo toque descontroi e funde a imagem espelhada. A água salva, mas também afoga.

Clarice Lispector também trata deste tema em *Água Viva* (1998), ela diz que antes do aparecimento do espelho a pessoa não conhecia o próprio rosto senão refletido nas águas de um lago (LISPECTOR, p. 31) e com isso discorre sobre um processo de auto reconhecimento a partir do espelho que chama de água dura, o qual a arrasta para dentro de si, para o campo interno e silencioso e ao questionar sobre este elemento de reflexo, aponta para uma espécie de vazío cristalizado, que tem dentro de si potencia de alteridade. A autora acrescenta ainda uma reflexão: “E é coisa mágica:



 **FIGURA 1.** Aguas e sustentar. *Eliane Patricia G. Serrano*. Aquarela sobre papel. 30 x 40 cm. (Acervo da autora)


quem tem um pedaço quebrado já poderia ir com ele meditar no deserto. Ver-se a si mesmo é extraordinário”.(LISPECTOR, 1998, p. 74)

De acordo com o sentido de ver a si mesmo, Bachelard encontra ressonâncias no Mito de Narciso. Nas aquarelas **aguar e sustentar**  **FIGURA 1, 2** me olhei no espelho e no papel ensaiei materializar o lago profundo de Narciso, àquele que a mitologia nos diz que é uma perdição de si, mas ao mesmo tempo um encontro com a sua dualidade e idealidade (Bachelard, 25).

Aguar e sustentar significam acolhimento e apoio, neste sentido o meu interior, ao se encontrar nessas águas profundas e cromáticas se transformou e se abriu não ao racional, mas ao devaneio resistente.

Sonhar e moldar

Quando a água encontra a escuridão da noite, muitos são os sentimentos, as profundas águas escurecidas despertam, o fúnebre, o triste, o nostálgico e o medo. Mas também isso pode ser diferente e o imaginário pode se sentir em um sonho, Bachelard mostra essa inversão de sentimentos ao falar de unidade onírica (BACHELARD, 2002, p. 79). Como exemplo cita lendas onde a vida supera a morte, nos sonhos que envolvem a água noturna.


Sonhar, aquarela à esquerda  **FIGURA 2** é um misto destes sentimentos, em apenas duas cores, o preto e o verde denotam um movimento intenso e traz alguns golpes gestuais que transitam entre a profundidade e a superfície numa tentativa de emergir, porém ao criar áreas cromáticas de estabelecimento no espaço, transporta o sonho ao pensamento e em seguida ao traço. É quase uma tentativa de executar uma possibilidade exposta na epígrafe de Lispector (1998), um poema de Michel Seuphor:

Tinha que existir uma pintura totalmente livre da dependência da figura – o objeto – que, como a música, não ilustra coisa alguma, não conta uma história e não lança um mito.



 **FIGURA 2.** Sonhar e moldar. *Eliane Patricia G. Serrano*. Aquarela sobre papel. 30 x 40 cm. (Acervo da autora)

Tal pintura contenta-se em evocar os reinos incommunicáveis do espírito, onde o sonho se torna pensamento, onde o traço se torna existência.(LISPECTOR, 1998,p.03)

Já **Moldar**, figura à direita  **FIGURA 2** ensaia uma combinação entre a água e a terra. Foi produzida com a terra do meu quintas e água. “A união da água e da terra dá a massa. (...) A massa proporciona uma experiencia inicial da matéria.”(BACHELARD, 2002, p. 109)


Esta aquarela, se assim ainda pode ser definida, representa a densidade. Embora a água tenha prevalecido sobre a terra, a viscosidade é evidente na pintura. Com sua viscosidade este elemento se une á agua , mas a deixa densa, pesada, moldável, entretanto a ação modelante ocorre a partir do espaço aquoso.

A água composta com a terra é então um devaneio da materia que segundo Bachelard: “a matéria é o esquema dos sonhos indefinidos” (BACHELARD , 2002, p. 118)


Pulsar e buscar

Além do feminino, a água possui uma força maternal. A figura da mãe, para Bachelard, sugere todos os sentimentos amorosos primordiais e mesmo inconsciente o homem se liga à natureza por meio deste sentimento.


Se agora levarmos mais longe nossa busca no inconsciente, examinando o problema no sentido psicanalítico, deveremos dizer que toda água é um leite. Mais examente, toda bebida feliz é um leite materno. (Bachelard, 1997, p.121)

O leite materno é o primeiro alimento, vem das entranhas da mulher, das profundezas do corpo. A água com sua força alimenta, regenera e transforma . Esta imagem nutritiva da água conduziu a aquarela **Pulsar**  **FIGURA 3**. O tom rosado, remete ao à delicadeza, mas também à fortaleza da geração da vida. Aqui o devaneio é embalado, aninhado e vive.

Ao continuar suas reflexões sobre a água, Bachelard traz à tona uma das principais características desse elemento: a questão de sua pureza. Diariamente a água é procurada por seu poder de purificação. Essa busca constante, é uma necessidade primordial. O autor apresenta muitos textos e contos antigos, que segundo ele são imprescindíveis pois trazem a fundamentação da pureza da água. Embora nossa contemporaneidade racionalize as diversas formas de água, os escritos mais antigos já traziam estas considerações. “Observemos, aliás, que as prescrições de higiene pública, desenvolvendo-se numa atmosfera de racionalidade, não podem substituir os contos.” (BACHELARD, 2002, 143).


Nesta esteira, a partir das cores primárias, produzi a aquarela **Buscar**, à direita da  **FIGURA 3**. Como tudo é bastante vulnerável e muitas vezes a pureza é contaminada, aqui o amarelo, o azul e o vermelho tem força suficiente para se expandir; o pimento sobre a água busca se colocar de forma pura, íntegra e autônoma, porém em alguns momentos isso não é possível e ao se espalhar sobre a poça da água, se mistura à outra cor, perdendo assim sua pureza primária.

Soltar e forçar


Muitos são os símbolos que atuam sobre a água doce e a água salgada. Mar e rio povoam o imaginário humano desde sempre. A força onírica de ambos é inegável. Porém para Bachelard existe uma supremacia da água terrestre sobre a água marinha (BACHELARD, 2002, p. 160) Talvez pela docilidade, o rio sempre avança calmamente sobre o mar, nas mitologias primitivas isso é bem destacado e inúmeras divindades descobrem antes as águas doces para posteriormente partirem para a densidade salgada das águas marítimas. Essa imagem da liberdade e segurança depositada sobre as águas dos rios deu origem à aquarela **Soltar**, à esquerda da  **FIGURA 4**.

Essa aquarela possui um peso na parte superior, de tom escurecido, porém leve em relação aos pontos de luz que possui. A parte inferior da composição, em tom azul, também possui força, mas uma força que se abre para receber o que vem, como um leite ou uma boa bebida.



 **FIGURA 3.** Pulsar e buscar. Eliane Patricia G. Serrano. Aquarela sobre papel. 30 x 40 cm. (Acervo da autora)

“Todavia, a imaginação material está em ação; deve propiciar às substancias impressões primitivas. Deve pois atribuir à água as qualidades da bebida e, antes de tudo, as qualidades da primeira bebida. Portanto, de um certo ponto de vista é preciso que a água seja um leite, que a água seja doce como leite. A água doce sempre há de ser, na imaginação dos homens, uma água privilegiada”. (BACHELARD,1997, p. 163)

Forçar, finaliza a série de aquarelas. À direita da  **FIGURA 4**, essa pintura resgata a polaridade da água que de calma, pode chegar à agitação colérica, de acordo com a provocação. A natureza das águas é reagir ao estímulo, e isso pode ser visto em muitos escritos mitológicos. Muitos são os momentos de revolta das águas, porém tudo é necessário para seu restabelecimento. A água precisa deste ritmo constante entre a tranquilidade e agitação, assim como nós. **Forçar**, produzida com a cor preta é densa, porém ritmica. Com uma ação gestual que vai de uma área tranquila para uma mais agitada a cor na água, dança quase que simetricamente.

Desta forma, a atividade poética aqui apresentada, é fruto de um olhar mais consciente sobre minha condição de professora artista. É um ensaio visual que nasceu de uma pesquisa, de uma inquietação. Me utilizei da água como um instrumento metodológico e esgarcei as possibilidades da leitura de autores que tratam do tema.

Ademais, como seria explicar, se não pela arte, aquilo que ficou em mim após décadas como professora, e que somente há bem pouco tempo se viu e se aceitou como artista? Espero então que os devaneios coloridos destas aquarelas, sejam leituras de outras e novas criações.

Referências

- BACHELARD, Gaston. *A Água e os Sonhos: Ensaio sobre a imaginação da matéria*, Tradução de Antonio de Pádua Danesi; Martins Fontes: São Paulo, 1997.
- DEWEY, John. *Como pensamos*. Companhia Editora Nacional: São Paulo, 1959.
- LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. Rio de Janeiro: Rocco,1998.



 **FIGURA 4.** Soltar e forçar. Eliane Patricia G. Serrano. Aquarela sobre papel. 30 x 40 cm. (Acervo da autora)

A poética de Glenn Gould na Orquestração Acústica

Glenn Gould's Poetics in Acoustic Orchestration

Fabício do Rosário Moreira¹

Felipe Pessin Manzoli²

Fabiano Araújo Costa³

Este artigo tem como objetivo discutir criticamente a respeito de uma técnica utilizada pelo pianista canadense Glenn Gould: a Orquestração Acústica. Para isso, realizamos uma pesquisa baseada nos seguintes tópicos (1) estudos relacionados ao processo criativo em geral, como a noção de Formatividade de Luigi Pareyson (1993); (2) a noção de áudio musicista (TÁPIA, 2018); (3) e fontes encontradas na musicologia audiotátil (CAPORALETTI, 2014; 2019). Explorando os conceitos estudados refletimos teoricamente sobre o processo criativo e os movimentos de resistência a condicionamentos da mediação tecnológica – por meio do conceito de Codificação neaurática – que considera os efeitos do meio tecnológico na transmissão da mensagem em um corpo que se projeta na cultura como ferramenta criativa.

Palavras-chave: Glenn Gould, Orquestração Acústica, audiotatibilidade, corporeidade.

This article aims to critically contest a technique used by Canadian pianist Glenn Gould: Acoustic Orchestration. For this, we carried out a research based on the following topics (1 related to the creative process in general, such as Luigi Pareyson's notion of Formativity, 1993); (2) the notion of an audio musician (TÁPIA, 2018); (3) and sources all in audiotactile musicology (CAPORALETTI, 2014; 2019). Exploring the concepts of culture thought of theoretically creative processes and movements of resistance to technological conditioning – through the medium of neauratic culture – that the effects of the technological medium in the transmission of the message reflect a body that is projected in the way as creative.

Keywords: Glenn Gould, Acoustic Orchestration, audiotactility, corporeality.

.....
1 Programa de Pós-graduação em Artes da UFES

2 Programa de Pós-Graduação em Artes da UFES – PPGA- FAPES

3 Programa de Pós-graduação em Artes da UFES / FAMES

Introdução

No presente estudo trataremos de uma técnica de gravação específica chamada Orquestração Acústica, que está inserida numa trama diversificada de formas de registro utilizadas por um pianista não menos multifacetado: o canadense Glenn Gould (1932-1982). Pretendemos compreender o processo criativo de Gould a partir de três frentes: (1) textos que apresentam perspectivas a respeito de Gould; (2) o conceito de áudio musicista⁴; (3) conceitos desenvolvidos dentro da Teoria das Músicas Audiotáteis⁵ (TMA).

No primeiro tópico, percebemos que a prática de Gould já possuía, antes mesmo da Orquestração Acústica, elementos corporais e expressivos que iam além de uma performance convencional. Já no segundo, percebemos que a noção de áudio musicista pode contribuir para compreender o processo criativo de Gould como um artista que cria utilizando os recursos tecnológicos disponíveis no momento. E por fim, no último tópico, estabelecemos uma relação entre o que Gould faz e a noção de Codificação Neoaurática, desenvolvida dentro da TMA. Por meio deste artigo, portanto, pretende-se desenvolver uma reflexão teórica baseada em uma revisão bibliográfica como resultado momentâneo de uma pesquisa desenvolvida em nível de mestrado, no Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA – UFES).

A poética da Orquestração acústica

A Orquestração Acústica consiste em um processo de gravação específico utilizado pelo pianista Glenn Gould em suas gravações realizadas em estúdio. Este processo diferencia-se do processo tradicional de registro pela utilização espacial de

.....
4 O conceito de áudio musicista foi desenvolvido por Daniel Tápia (2018).

5 A Teoria das Músicas Audiotáteis foi idealizada pelo pesquisador italiano Vincenzo Caporaletti e propõe uma série de reflexões sobre estruturas orgânicas e não segmentadas como o *groove* e o *swing*, considerando principalmente os efeitos das mídias na experiência estética nas fases de produção e recepção das músicas (Cf.: CAPORALETTI, 2019a, 2018a, 2014)

microfones para captar sonoridades Um dos biógrafos de Glenn Gould, Kevin Bazzana, descreve a Orquestração Acústica⁶:

Esta técnica envolvia tratar os microfones do mesmo jeito que um diretor de cinema trata uma câmera. Gould gravava uma peça usando várias fileiras de microfones em diferentes locais, desde adjacentes às cordas do piano até de frente para a parede do fundo da sala, e transmitindo os equivalentes sonoros de planos fechados, planos médios e planos abertos. Depois de gravar um trabalho, ele poderia mixá-lo, como um diretor edita um filme, movendo-se para frente e para trás entre diferentes perspectivas de microfone ou combinações delas. A técnica permitia uma variedade de meios de transição entre perspectivas de microfone – cortes, dissolvidas, panorâmicas e assim por diante. A ambiência da gravação podia ser variada para destacar aspectos da música, assim como, em um filme, os ângulos e movimentos da câmera, e a mistura de perspectivas, ressaltam relações e conotações emocionais nas imagens filmadas (BAZZANA, 1997, p. 246).

Mesmo no período que antecedeu os experimentos realizados na década de 1970, Gould ajustava a ambiência geral de acordo com o repertório a ser gravado. Por exemplo: ele optava por microfones mais próximos ao piano para música de Bach, ou, um pouco mais distante, para música de Wagner e Brahms. A Orquestração Acústica também se aplicava em diferentes graus, dependendo do compositor e da música. Desta forma, Gould criou uma analogia entre a microfonação convencional e o filme preto e branco, e a coreografia acústica e o filme colorido. Um dos compositores que, ele acreditava ser ideal para as possibilidades da Orquestração Acústica é Scriabin, já que esse compositor, na visão de Gould, usava o piano para expressar ideias que transcendiam o próprio instrumento (*Idem*, 1997).

.....
⁶ Gould também aplicou essa técnica como um efeito dramático em músicas gravadas por ele para o filme *Slaughterhouse-five*. Théberge (*apud* BAZZANA) considera a Orquestração Acústica uma técnica alinhada com as predileções de Gould pelas capacidades analíticas do *médium* de gravação, e relacionada com a estrutura “labirinto” (ou “mosaico” ou “cubista”) que McLuhan definiu como “a aceitação de múltiplas facetas e planos em uma única experiência” e um modelo de cognição humana (BAZZANA, 1997).

A primeira vez que ele utilizou a técnica da Orquestração Acústica foi na gravação de 1970 da quinta sonata de Scriabin, que foi gravada em oito pistas. Como ele relatou ao jornalista Jonathan Cott, os microfones estavam dispostos por pares em quatro fileiras: uma dentro do piano (quase em contato com as cordas, como em uma gravação de jazz) ; uma a cerca de um metro e meio do piano (perspectiva normalmente utilizada por ele e que é mais convencional); uma a cerca de dois metros e setenta do piano (que é uma perspectiva mais convencional); e uma ao final da sala, virada para a parede, para captar a reverberação ambiente (BAZZANA, 1997, *Idem*, 2003). Sua intenção era ‘coreografar’ ou ‘orquestrar’ a música: “olhar a partitura e decidir o que ela poderia oferecer em termos de projeção cinematográfica”. Na verdade, a quinta sonata não foi mixada, e só foi lançada postumamente, em 1986. Andrew Kazdin, que dirigiu o processo de remixagem, utilizou apenas a perspectiva convencional; ele não criou sua própria “coreografia” gouldiana a partir das várias perspectivas preservadas. (BAZZANA, 1997).

Gould descreveu a Cott a ideia básica sobre o plano de aplicação da Orquestração Acústica para a sonata de Scriabin: como a peça começa na região grave do piano, ele usaria a captação dos microfones ao fundo da sala, por causa da reverberação, e seguindo a movimentação sonora em direção à região aguda do piano, onde é difícil se obter a sonoridade forte, a captação utilizada seria a mais próxima às cordas do piano, o que auxiliaria a obtenção do *fortíssimo* indicado na partitura. O plano fechado da perspectiva do microfone auxiliou a obtenção do crescendo marcado na partitura. Ao surgir o primeiro tema da sonata, Gould planejava abandonar a captação mais próxima ao piano e recuar à captação da segunda fileira de microfones para obter uma perspectiva mais convencional. Ele comparou o efeito de áudio dessa introdução ao *zoom* de um filme. (BAZZANA, 1997). Gould pensava que essa técnica não deveria ser usada indiscriminadamente. Ela seria ideal, por exemplo, para o repertório romântico tardio e uma canzona de Gabrielli (c. 1554/1557-1612), mas não para uma sonata de Haydn (1732-1809) (MACH, 1991).

Com isso, nosso trabalho tem como objetivo inicial compreender os aspectos envolvidos na poética do artista, na medida em que ele manipula e ao mesmo tempo é moldado, de certa forma, pelos recursos tecnológicos que utiliza. Para isso, neste tópico pretendemos apresentar referências e reflexões a respeito da poética do pianista, que é visto como um artista que utiliza a tecnologia como um recurso estético, durante a suas gravações, principalmente nos processos de produção e pós-produção das obras musicais.

Para compreender a poética de Gould, que acontece mediada pelos recursos tecnológicos disponíveis naquele momento, buscamos compreender o significado de Poética. De acordo com o dicionário enciclopédico das ciências da linguagem:

O termo “poética”, tal como nos foi transmitido pela tradição, designa, primeiramente, *toda teoria interna da literatura*. Em segundo lugar, aplica-se à escolha feita por um *autor* entre todos os possíveis (na ordem da temática, da composição, do estilo, etc.) literários: “a poética de Hugo”. Em terceiro lugar, refere-se aos códigos normativos constituídos por uma escola literária, conjunto de regras práticas cujo emprego se torna então obrigatório. (TODOROV, DUCROT, 1977, p. 87)

No caso do presente estudo, iremos nos deter no segundo aspecto apresentado, que é a poética de determinado autor. Além disso, utilizaremos também as distinções entre poética e estética idealizadas pelo filósofo Luigi Pareyson, com a Teoria da Formatividade. Nesta teoria, Pareyson apresenta relações entre a intencionalidade artística e a matéria. No caso de Gould, a matéria pode ser representada pelos meios tecnológicos utilizados para o registro (microfone, captador, dentre outros equipamentos), bem como as músicas gravadas. Pareyson afirma que a escolha da matéria é absolutamente livre e “...é qualificada pela intenção formativa que nela toma corpo e que a adota, adaptando-a ao próprio fim” (PAREYSON, 1993). Portanto, para atingir a “forma formada” descrita por Pareyson, passando pela “forma formante”, o artista precisa optar por um tipo de “matéria” para sua poética. Além disso, de acordo

com Pareyson o artista faz a obra (ao executar), inventa o modo de fazer⁷ e isso se dá por meio de tentativas, rumo ao “êxito”, levar a obra “a termo”. Consideramos que o processo citado por Pareyson se adequa à Orquestração Acústica de Gould, já que ele se baseia muitas vezes nas experimentações sobre o que foi gravado. A matéria utilizada por Gould é a própria mediação fonográfica e o processo criativo em si se baseia na resistência que esta matéria exerce sobre a ação criativa do pianista.

Glenn Gould a partir do conceito de áudio musicista

Na expectativa de ampliar a discussão e as relações possíveis entre o tema abordado e conceitos desenvolvidos na área de Música e Tecnologia, pretende-se neste tópico fazer uma relação entre o processo utilizado por Gould e o termo Áudio Musicista. Este termo foi criado pelo pesquisador e professor Daniel Tápia (2018) principalmente para estabelecer o profissional que trabalha dentro de estúdio de gravação musical como um artista dotado de habilidades pertinentes, artisticamente falando.

Antes de entrar no termo “áudio musicista”, Tápia sistematiza o áudio musical, enfatizando a importância da escuta, o que nos remete diretamente ao pianista Glenn Gould. O áudio musical, de acordo com o autor, está voltado para a construção de um aprofundamento teórico descritivo sobre a percepção do som em si.

Diferenciando, portanto, o áudio musical do áudio musicista, o primeiro trata especificamente da disciplina formada a partir da descrição dos processos ligados a esse tipo de elaboração sobre o som (podendo, assim como sugere este trabalho, fazer parte da formação de qualquer músico por sua imensa influência sobre os processos criativos), e o segundo trata do músico que, altamente especializado na disciplina, a instrumentaliza e conduz sua performance (TÁPIA, 2018, p. 40).

Para compreendermos o contexto em que se inseriam o músico e o engenheiro ou técnico de som à época de Gould, precisamos reconstituir o ambiente que envolvia

7 Cf.: PAREYSON, 1993.

a indústria fonográfica de então. A gravadora com a qual Gould tinha um contrato, a Columbia, estava circunscrita à jurisdição americana, que estabelecia uma série de regras que regulamentavam a atividade da gravação. Como essas regras não estavam em vigor no Canadá, várias manobras foram feitas para driblar essa questão: Gould, após gravar (fosse em Nova York ou Toronto), teria cópias das fitas originais e, a partir delas, ele elaboraria um plano detalhado e o repassaria por telefone para o técnico de som, Andrew Kazdin, que morava em Nova York. Se a gravação fosse feita em Nova Iorque, Kazdin teria que estar no prédio da gravadora, acompanhado de um engenheiro de som para fazer as emendas. Mas, se a gravação fosse feita em Toronto (Canadá) Kazdin poderia fazer a edição em sua própria casa (KAZDIN, 1989). Este exemplo mostra a complexa estrutura que regia o ambiente de estúdio naquele período, levando ao seccionamento das diversas funções relacionadas à gravação.

Com o passar do tempo, vemos o envolvimento Gould aumentar, no que diz respeito ao manuseio de equipamentos de gravação, até ele ter acesso a um, que gravasse em oito pistas. Foi precisamente esse equipamento que o motivou a experimentar uma ideia que o fascinava há algum tempo: explorar a perspectiva acústica (KAZDIN, 1989). Percebemos que, o contato direto do músico com o equipamento de gravação propicia experiências únicas, que, no caso de Gould, fez com que ele assumisse aos poucos, um lugar no meio musical que era incomum, senão inédito: o que hoje poderíamos chamar de áudio musicista.

A Orquestração Acústica sobre a perspectiva da musicologia audiotátil

Outra abordagem teórica que pretendemos estabelecer entre o que Gould fazia e uma bibliografia especializada consiste em uma relação entre os avanços obtidos até o momento no que diz respeito ao processo criativo de Gould com os pressupostos teóricos relativos ao campo de estudos da Teoria das Músicas Audiotáteis (TMA)⁸. A escolha desta perspectiva se deu, principalmente, pela consideração dos efeitos do

8 Cf.: CAPORALETTI, 2019

médium no processo criativo, bem como os estudos baseados na área da cognição. Mais especificamente, esperamos dialogar com um dos conceitos basilares da teoria mencionada, a Codificação Neoaurática⁹ (CNA), desenvolvido pelo italiano Vincenzo Caporaletti. A CNA surge nos textos da musicologia audiotátil para propor uma forma de percepção do fenômeno da gravação musical, considerando os efeitos que ela pode causar ao músico no ato criativo.

A Codificação Neoaurática aparece nos textos da TMA subdividida em dois conceitos: a CNA primária e a secundária. A primeira acontece justamente com o advento da fonografia, com as primeiras possibilidades de gravação musical, quando o músico percebe que pode inscrever no meio características específicas da sua performance, como acontece no *jazz*, com o *groove*. Isso gera uma projeção artística no músico, que busca utilizar o disco como uma obra e ser reconhecido pela gravação. Já a Codificação Neoaurática Secundária acontece quando surgem as possibilidades de edição das gravações musicais. Nesta etapa o músico passa a ter o controle sobre a sua obra registrada, alterando e excluindo partes, fazendo *overdubs*, adicionando efeitos ao som produzido, dentre outras possibilidades.

Percebemos que na CNA secundária podemos compreender o processo criativo de Gould, que pode ser percebido como um exemplo de codificação neoaurática secundária, já que todas as suas interferências sobre o áudio, bem como sobre os processos de gravação possuem uma perspectiva artística. A própria orquestração acústica em si já se estabelece como uma prática com um objetivo artístico e todas as intervenções são baseadas em critérios poéticos. Gould entende, talvez até indiretamente, que o suporte tecnológico passa a ter uma gama de possibilidades que tornam o processo similar à escrita de música utilizando o sistema de notação musical tradicional. De acordo com Fabiano Araújo, “... *energia psicocorporal, produção de texto e fonograma*, assim como pensamos no esquema clássico da composição musical, *lápiz/escritura/partitura*. Tal razão considera corretamente

.....
9 Cf: *Idem*, 2019b

que, nos dois casos, o artista ‘escreve’ música” (ARAÚJO COSTA, 2018). Com isso, podemos perceber, portanto, o que Gould faz como parte do processo criativo do pianista. Gould passa a ter neste caso, de acordo com as propostas reflexivas da TMA, possibilidades criativas similares às do compositor da obra registrada. Por outro lado, os recursos utilizados pelo pianista são característicos do meio utilizado. No caso da Orquestração Acústica, por exemplo, Gould consegue recursos que não eram possíveis apenas com a escrita musical.

Considerações finais

A presente pesquisa trouxe três formas de abordagem a respeito de uma técnica de gravação utilizada pelo pianista Glenn Gould, a Orquestração Acústica. Consideramos de um lado, textos voltados para a compreensão dos processos de criação de música, sobretudo a Teoria da Formatividade de Luigi Pareyson. Em um segundo momento a noção de áudio musicista, desenvolvida por Daniel Tápia, e por fim a musicologia audiotátil, principalmente com o conceito de Codificação Neoaurática secundária. Através deste trabalho, podemos perceber que a Orquestração Acústica possui fundamentação artística, apesar do seu aspecto técnico.

Percebemos que cada tópico trouxe uma ideia complementar em relação ao assunto abordado. No primeiro, trabalhamos com base na teoria da formatividade a noção de materialidade e o processo criativo de Gould na Orquestração Acústica. Foi possível compreender as particularidades do processo mediado pela tecnologia de gravação, principalmente a questão de que a matéria (no caso a mediação tecnológica) impacta no processo (forma formante). No segundo tópico percebemos que a noção de áudio musicista contribui para compreender o processo de Gould, e no último, encontramos um conceito que ajuda a compreender o impacto do uso da tecnologia de gravação.

Referências

ARAÚJO COSTA, Fabiano. “Música popular brasileira e o paradigma audiotátil: uma introdução”. Trad. de Patrícia de S. Araújo, *RJMA – Revista de estudos do Jazz e das Músicas*

- Audiotáteis*, Caderno em Português, nº 1, CRIJMA – IReMus – Sorbonne Université, abril 2018a, p. 1-33. Disponível em: <<https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/86e90f9b>>.
- BAZZANA, Kevin. *Glenn Gould The performer in the work. A study in performance practice*. New York: Clarendon Press, 1997.
- Wondrous strange: the life and art of Glenn Gould. Toronto: McClelland & Stewart Ltd., 2003.
- CAPORALETTI, Vincenzo. *Introduzione alla teoria delle musiche audiotattili: Un paradigma per il mondo contemporaneo*. Canterano: Gioacchino Onorati editore S.r.l. – unipersonale. 1ª Edição: janeiro de 2019. ISBN – 978-88-255-2091
- “Neo Auratic Encoding. Phenomenological Framework and Operational Patterns” in: Borio. Gianmario. (ed), *Musical Listening in the Age of Technological Reproduction*. Farnham, Ashgate Publishing. 2015, p. 233-252
- KAZDIN, Andrew. *Glenn Gould at work creative lying*. New York:Dutton, 1989.
- MACH, Elyse. *Great contemporary pianists speak for themselves*. New York :Dover, 1991.
- PAREYSON, Luigi. *Estética: Teoria da formatividade*. tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993. ISBN 85.326.1034-X
- TÁPIA, Daniel. *O áudio musical e o áudio musicista*. São Paulo: Lumme Editor, 2018. 174p. ISBN: 978-85-8234-249-7
- TODOROV, T. DUCROT, O. *Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem*. São Paulo: Editora Perspectiva,1977.

Estar vivo e em jogo

Be alive and in game

Flávia Braga Gonçalves¹

O artigo é uma investigação do jogo como potência de vida, como formas de habitar e reconfigurar o espaço da cidade no pós-isolamento. Para isso, o jogo Amarelinha foi escolhido como ponto de partida para proposição autoral desenvolvida em duas cidades, respectivamente, do estado do Espírito Santo e Minas Gerais. Como referencial teórico, Tim Ingold e Johan Huizinga contribuem para reflexão sobre o ato de jogar e os movimentos instaurados de um mundo vivido em percurso.

Palavras-chave: jogo; convivência; cidade; percurso; amarelinha.

.....
1 Universidade Federal de Minas Gerais. Doutoranda em Artes Visuais na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Pesquisa as estratégias artísticas que relacionem o corpo, a cidade e os jogos na linha de pesquisa Poéticas Tecnológicas sob orientação do Prof. Dr. Carlos Henrique Rezende Falci. Mestra em Artes Visuais pela Universidade Federal de Minas Gerais (2020) e Graduada em Desenho e Plástica pela Universidade Estadual de Minas Gerais (2005). Atua como professora da educação básica. Contato: flaviabragag@hotmail.com

The article is an investigation of the game as a power of life, as ways of inhabiting and reconfiguring city space in post-isolation. For this, the Hopscotch game was chosen as a starting point for an authorial proposition developed in two cities, respectively, in the state of Espírito Santo and Minas Gerais. As a theoretical reference, Tim Ingold and Johan Huizinga contribute to a reflection on the act of playing and establishing the movements experienced along the way.

Keywords: game; coexistence; city; route; hopscotch.

A cidade como devir

O corpo em casa, corpo como casa, cidades sem corpos em movimento. Sobreviver foi a única importância durante período pandêmico. As relações sociais e a dinâmica entre corpos e urbis entraram em suspensão diante medidas protetivas estabelecidas. O distanciamento social direcionou as experiências e os encontros de forma virtual e fragilizou o mundo físico. Giselle Beiguelman (2020) durante pesquisa sobre os impactos do coronavírus na cultura urbana, já colocava em discussão a existência da vida entre a.C e d.C: antes do coronavírus e depois do coronavírus. Hoje, parece possível falar em pós-pandemia a partir da normatividade das atividades e da queda de índices de infecção da Covid-19. Neste contexto, os corpos sobreviventes retornaram à cidade. Se reagruparam fisicamente, movendo a todo instante pelo asfalto, pela esquina, atravessando ruas, ocupando as calçadas e banco das praças. A cidade é um corpo de possibilidades e devir, espaço das iterações. Um contínuo compor e decompor entre o encontro de corpos no espaço-tempo ficcional instaurado pelo jogo.

O jogo, a cidade e o homem

Em sua obra *Homo Ludens* (1999), Johan Huizinga afirma que o jogo é formulador de relações. O descreve como uma atividade livre, de temporalidade própria, com finalidade autônoma e capaz de absorver o participante. Se o jogo é peculiar ao homem e a ludicidade é a força motora, Huizinga vai de encontro aos três impulsos descritos em uma série de cartas (XII, XIII e XIV) de Friedrich Schiller (2002): o impulso sensível, o impulso formal e o impulso lúdico. O impulso sensível está ligado à presença do corpo físico no tempo. É regido pelo instinto e pelos sentidos primários do homem. O impulso formal é de natureza racional, coloca o sujeito em liberdade para ações. São complementares e não antagônicos. No homem, um não existe sem o outro. A harmonia entre os impulsos determina o estado lúdico e, é entendido pelo autor, como o único meio de vencer o estado primitivo dos quatro órgãos perceptivos: visão, audição, olfato e tato. Pelo lúdico, há uma busca de valores e sentidos próprios. Há uma distensão dos sentidos: ao apontar a ludicidade como parte da essência humana, a insere como permanente humana. O homem é ser

pleno pelo misto de impulsos. A arte e o jogo são meios de materialização da relação de forças entre os impulsos, de razão e sensibilidade. Invocam o simbólico, o estético e a busca de sentidos em si mesmos como dimensões de natureza lúdica. Ambos também possuem a capacidade de reorganizar o tempo presente, pensamentos e imagens – no sentido de imaginação.

É pelo processo de instauração do jogo, que se pretende ocupar zonas da cidade e convidar os transeuntes ao reexistir. Aqui os jogos e a cidade se amalgamam.

Para isso, o jogo Amarelinha foi escolhido como ponto de partida para proposição artística autoral desenvolvida nas cidades de Guarapari e Sete Lagoas, respectivamente, estado do Espírito Santo e Minas Gerais. Amarelinha é um termo usado no Brasil, com pronúncia próxima ao francês *marelle*, como é denominada a pedra usada pelo jogador a ser lançada nos quadrantes. Segundo Aulette (2006), é um jogo originado na França e trazido ao Brasil pelos portugueses. A primeira evidência do jogo pode ser encontrada na gravura *La marelle à cloche-pié*, da francesa Claudine Bouzonnet-Stella (1636-1697), em que querubins nus jogam amarelinha.

Na Inglaterra, Francis Willughby compila os jogos infantis entre 1635 e 1672 e descreve em seu livro *Book of Games* (2003), a estrutura da amarelinha, incluindo um diagrama sobre um piso de tábuas. Os jogadores lançavam um pedaço de azulejo e saltavam as letras riscadas. Na volta, tinham que chutar a pedra antes de alcançar o caminho de volta e colocar os dois pés no chão.

A primeira ação proposta contemplou a praia Setiba da cidade Guarapari/ES. Vou riscando superfícies e compondo amarelinhas de forma efêmera durante caminhada. Com fuga na própria paisagem, o lugar ficcional para todas as idades, os gêneros e identidades, as línguas e grupos sociais. Em sua multiplicidade, a amarelinha é agregação. Risco as grades, jogo. Vou atraindo outros corpos. Vamos compondo saltos e corridas. Vamos desafiando o tempo, nos envolvendo, resgatando memórias.



FIGURA 1. “La marelle à cloche-pié” – Claudine Bouzonnet-Stella (1636-1697). 12 x 16,4 cm. Gravura. Fonte: <https://numelyo.bm-lyon.fr/>

Com aproximadamente quatro metros, as linhas foram sulcadas na areia por meio de materiais encontrados no percurso. Algumas pessoas, ao passarrem por ali, pulavam e seguiam seu caminho. O local escolhido foi entre o encontro de águas. Assim as linhas sulcadas mergulharam sob a maré cheia. Toda água tomando a areia, os nossos pés e o rastro de jogo existente, rastros de vida.

Tim Ingold (2015, p.219-220), diz que “vidas são vividas através, em torno, para e de lugares [...] Onde habitantes se encontram, trilhas são entrelaçadas, conforme a vida de cada um vincula-se à de outro. Cada entrelaçamento é um nó [...]”. A perambulação é como habitamos a terra. A existência humana é situante e tramada ao longo do caminho. A amarelinha é um acontecimento formado pela relação entre pessoas, lugar e demais objetos.

No segundo momento, encontrei um trampolim de concreto onde risquei uma amarelinha em coluna única com quadrantes enumerados de um a dez. Os jogadores foram convidados a correr pela amarelinha e saltar. Normalmente encontramos a palavra “céu” no fim das amarelinhas onde chega-se com os dois pés juntos. É o objetivo do jogo, partir da “terra” e ascender ao céu. O que dá um sentido de equilíbrio, firmeza e lugar seguro contrasta neste momento por vazio, desconhecido, queda, desafio, coragem, incerteza, perigo ou o céu possível. Se o céu é a garantia, a salvação, de acordo com o cristianismo, no salto, nada pode ser garantido. De toda forma, andamos ou nos equilibramos com os pés no chão, e não no céu e nem no vazio do salto. Recordo a pintura de René Magritte, *Veneno* (1939), em que o mundo externo, céu e mar, adentra a casa e se torna parte do mobiliário devido a abertura de uma porta. Ao abrirmos a porta de nossas casas, ao percorremos o espaço público, é quando a vida se manifesta pelo movimento e o vir-a-ser. A cidade também é casa. Nessa amarelinha, o céu como lugar aéreo, é um meio, um caminho e a água é uma superfície. Uma grande abertura a um lugar cuja paisagem integra ar, terra, céu, ser, pois é um habitar ao “ar livre”.



FIGURA 2. Amarelinha na praia de Setiba, Guarapari (ES). 2022. Fonte: Acervo próprio

Em Sete Lagoas, na Praça Wilson Tanure, localizada no centro da cidade, a amarelinha foi desenhada com giz. Foi estruturada em coluna dupla com cinco linhas para ser jogada a dois. Duas pessoas eram convidadas para uma disputa. Por alguns minutos, os jogadores interrompiam seus percursos cotidianos, seus corpos eram convidados a compor com outros, compor com a cidade. Maria Beatriz Medeiros e Fernando Aquino nos convidam a pensar em composições urbanas.

Compor não é harmonizar espaços nem tampouco desarticulá-los. Compor é, antes de tudo, aproximar, isto é, avizinhar-se a algo num processo de relações. Há vizinhança de muro, de cerca, de abandono, de janela, porta, andar, calçada, rua, bairro, praça, cidade etc. Fronteiras, composição. Não há fronteira entre a sua rua e a do seu vizinho de porta/estado. Qual a fronteira da fronteira? Somos errantes enquanto compomos com a ambiência que é cada um. (AQUINO; MEDEIROS, 2007, p.910).

Continuando o percurso pelo centro da cidade, fui convidando as pessoas a desenharem colaborativamente uma amarelinha no asfalto margeando a rua Major Campos. Os passantes eram convidados a pegar o giz e desenhar. O resultou foi uma amarelinha com 129 grades e uma bifurcação. Um convite à iteração: “manobra da arte que convida o ex-espectador a se tornar participante, no caminho do processo, se juntar a ele. Esta frase é um duplo pleonasma: “iter” é caminho, processo.” (MEDEIROS, 2013, p.3). Esta amarelinha desenhada pelos próprios cidadãos insinua que longos trajetos assim requerem resistência e que não existe descanso. Mas na prática, os jogadores experimentaram andar em dupla, vez ou outra um era carregado nas costas do outro, como conhecemos a expressão andar de “cavalinho”. Chegou a ter grupos de quatro pessoas andando enfileiradas e tão compassadas que o ritmo dos sons dos seus pés determinou também o ritmo da caminhada que se tornou mais fluida. Outros se afugentaram pelo tamanho do percurso. Viver é resistir, é agenciar.

O jogo e a arte servem bem à iteração. Esses jogos possibilitam fluxo constante entre os espaços. Portanto, se afirmam como potencial dialógico entre o sujeito, membro do jogo, e a conexão ou reconfiguração do urbano. Hélio Oiticica em *Aspiro*



FIGURA 3. Desenho da Amarelinha e frames do salto na praia de Setiba, Guarapari (ES). 2022. Fonte: Acervo próprio

ao grande labirinto (1986), cita que a integração do espaço aos elementos, faz com que se diluam ganhando em potência ao criar outras dimensões, ao que ele chama de labirinto. O arranjo espacial relacionado à organização e construção das cidades e seus elementos, somada aos movimentos dos corpos nas relações criadas por meio do jogo, são pistas do existir, do enunciável, do latente em nós, de estados ininterruptos. Nesse contexto, as proposições de amarelinha são tentativas de recriar o espaço e gerar novas dimensões. Significa também gerar outros sentidos nas relações entre o espaço, as superfícies e os corpos.

Conclusão

A cidade é lugar propício para pesquisar a presença do lúdico, pois é onde as relações são tramadas, as perambulações praticadas, sendo portanto, espaço de existências. Colocando-a como via de contato entre o jogo e o homem, cria-se composições urbana e outros modos de habitar a urbis. Produz-se experiências com o entorno, para uma retomada emancipatória do sujeito como parte constituinte da cidade. A emancipação neste contexto significa abrir caminhos de agenciamento, interfaces, apropriação e transformação. Por meio da ludicidade, os corpos podem gerar novas configurações entre os “eus”, rua, objetos, outro alguém.

O transeunte/jogador pode mover-se livremente na cidade enquanto existência de muitas vias de interação, de abertura de caminhos e resultados, de construção e composição. Estar por aí nesse “mundo”, entre o real e o ficcional, entre lugares, absorvido pelo tempo próprio entregue ao jogo, como formas de habitar. Um corpo está sempre em relação e em movimento, aberto a esse espaço de afecções, iterações, criação e composição. Pensar na Amarelinha, nos eventos produzidos em torno dela, e da implicação dos sujeitos, é pensar em como o jogo e os homens podem reconfigurar e habitar lugares na cidade, como a cidade pode provocar o jogo e como acontece a iteração.



FIGURA 4. Amarelinha proposta na praça Wilson Tanure em Sete Lagoas (MG). 2022. Fonte: Acervo próprio



FIGURA 5. Amarelinha proposta na rua Major Campos em Sete Lagoas (MG). 2022. Fonte: Acervo próprio

Referências

- AQUINO, Fernando A. & MEDEIROS, Maria B. *Parafernália*: composição urbana e web-arte iterativa. In: *Polêm!ca*, UERJ, Rio de Janeiro, nº 22, 2007.
- AULETE, F. J. C.; VALENTE, A. L. dos S. *Aulete Digital*: Dicionário Contemporâneo de Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Lexikon Editora Digital, 2006.
- BEIGUELMAN, Giselle. *Coronavida*: pandemia, cidade e cultura urbana. São Paulo: ECidade, 2020.
- WILLUGHBY, Francis. *Book of Games*: A Seventeenth-Century Treatise on Sports, Games and Pastimes. Londres: Routledge, 2003.
- HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*: o jogo como elemento da cultura. 6ª ed. Tradução: João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- INGOLD, Tim. *Estar vivo*: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.
- MEDEIROS, Maria Beatriz de. Presença e organicidade: corpos informáticos, performance, trabalho em grupo e outros conceitos. In: *LUME*, Unicamp, n.4, p.1-12, dez. 2013.
- OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem numa série de cartas*. 4ª Ed. Tradução: Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 2002.

Videoarte a partir de banco de dados e o processo de edição audiovisual

Videoart from database and the audiovisual editing process

Francine Nunes de Lima¹

Reinilda de Fátima Berguenmayer Minuzzi²

O texto aborda os processos de edição em obras de videoarte criadas a partir de banco de dados, através da apresentação dos procedimentos que caracterizaram a instauração da obra Linha de Cronos (2022). Traça um percurso teórico acerca da relação entre imagem numérica e banco de dados, a partir de Edmond Couchot e Lev Manovich. Aborda as reflexões de Nicolas Bourriaud sobre pós-produção e trata da edição em videoarte a partir de autores como Philippe Dubois, Arlindo Machado e Christine Mello.

Palavras-chave: Arte contemporânea; arte e tecnologia; videoarte; edição; banco de dados.

The text addresses the editing processes in videoart works created from database, through the presentation of the procedures that characterized the installation of the work Chronos Line (2022). It traces a theoretical path about the relationship between numerical image and database, based on Edmond Couchot and Lev Manovich. It approaches Nicolas Bourriaud's reflections on post-production and deals with editing in videoart by authors such as Philippe Dubois, Arlindo Machado and Christine Mello.

Keywords: Contemporary art; art and technology; videoart; editing; database.

.....
1 Universidade Federal de Santa Maria – UFSM / Bolsista CAPES

2 Universidade Federal de Santa Maria – UFSM

Introdução

A partir dos anos 1990 artistas vêm utilizando produtos culturais em suas obras. Um *remix* em que a matéria prima do trabalho artístico, são os *bancos de dados*. No caso da videoarte, arquivos do cinema e da televisão passam a ser apropriados, reinterpretados, misturados e a *edição* ganha papel central no processo de instauração das obras.

Essa prática se dá, segundo Nicolas Bourriaud (2009), tanto pela multiplicação da oferta de produtos culturais, quanto pelo interesse dos artistas em utilizarem materiais de outras áreas, que antes eram ignorados. Podemos acrescentar aqui que essas são características marcantes da era das imagens *numéricas*, descrita por Edmond Couchot (2003). Imagens que passam pelas tecnologias do cálculo, como o computador, seja durante sua produção, reprodução, difusão ou conservação e que, justamente, apresentam a *hibridação* como principal característica estética. Além disso, as imagens numéricas têm como particularidade a capacidade de produção em grande escala, o que promove uma multiplicação dos bancos de dados. No caso de arquivos audiovisuais, vemos o aumento da conversão e difusão de material audiovisual analógico em digital, ou seja, pela sua *numerização*. E também, pelo grande volume de arquivos já filmados neste formato ou então, criados diretamente no computador.

Neste contexto, este artigo busca abordar como os processos de edição estão presentes em obras de videoarte criadas a partir de *bancos de dados* e apresenta os procedimentos de edição que caracterizaram a instauração de minha obra *Linha de Cronos* (2022). Um vídeo *single-channel* com 01 ‘40” que reflete sobre a temporalidade contemporânea, marcada pela urgência, pressa e instantaneidade. O processo de edição é uma etapa central no processo de criação da obra, que não parte de produtos culturais, mas de um banco de dados pessoal que conta com uma série de vídeos, fotografias e sons gravados por mim, desde 2015. E assim como no caso de obras criadas a partir de um banco de dados de terceiros, em meu processo de edição reinterpreto imagens de “outro tempo.” Cabe acrescentar aqui que esta obra faz parte

de uma pesquisa de mestrado em desenvolvimento no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGART) da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM).

Este texto apresenta também um percurso teórico que busca apresentar uma relação entre *imagem numérica* e *banco de dados*, a partir de Edmond Couchot (2003) e Lev Manovich (2015). Acrescentando também, as reflexões de Nicolas Bourriaud (2009) sobre pós-produção na Arte Contemporânea. Além de tratar de questões acerca da edição em videoarte a partir de autores como Philippe Dubois (2004), Arlindo Machado (1997) e Christine Mello (2008).

Imagem numérica e banco de dados

O mundo das imagens está cada vez mais sob o controle das tecnologias do cálculo, nos diz Edmond Couchot (2003). Agrupadas sob o termo *numérico*, para o autor essas tecnologias, que têm como maior representante o computador, estão presentes tanto na produção, quanto na reprodução, difusão e conservação das imagens. A numerização “não afeta somente as imagens de hoje e de amanhã, mas também todas as imagens do passado conservadas em algum lugar” (COUCHOT, 2003, p. 11).

No domínio da arte, o numérico traz muitas mudanças no que diz respeito às ferramentas e materiais utilizados,

que não são mais do mundo real, mas aqueles da simulação: o artista não trabalha mais com matéria nem com a energia, mas com programas, direta ou indiretamente. [...] A ciência então penetra sem rodeios no coração das ferramentas e materiais. (COUCHOT, 2003, p. 19)

Essas tecnologias promovem a multiplicação dos *bancos de dados* de arquivos audiovisuais. Tanto pelo grande volume de conversão e difusão de material audiovisual analógico em digital, ou seja, pela sua numerização. Quanto aos muitos *megabytes* de arquivos já filmados neste formato ou então, criados diretamente no computador. Bancos de dados que, ao serem acessados e manipulados por artistas,

suscitam uma produção de videoarte marcada pelos processos de edição de imagem, como vamos ver exemplos no próximo tópico.

A narrativa foi privilegiada tanto no romance quanto no cinema, mas nas práticas computacionais isso não se repete. Lev Manovich (2015) propõe que o banco de dados, com suas coleções individuais de itens, seja o correlato da narrativa na era da internet. Mas, enquanto a narrativa busca criar uma trajetória, no banco de dados cada arquivo tem a sua importância, sem hierarquia e sem uma ordem pré-estabelecida (MANOVICH, 2015, p. 13). O usuário é quem opera nessa coleção, a fim de “ver, navegar, buscar” (MANOVICH, 2015, p. 8).

Desde os anos 1990 um número cada vez maior de artistas utilizam produtos culturais realizados por outras pessoas em suas obras. Estabeleceu-se uma “cultura do uso ou cultura da atividade” como denomina Nicolas Bourriaud (2009, p. 16). Em que ao invés de uma tela ou um bloco de argila, através de programas, esses artistas têm os dados como matéria prima. E nessa cultura, “a obra de arte funciona como o término provisório de uma rede de elementos interconectados, como uma narrativa que prolonga e reinterpreta as narrativas anteriores” (BOURRIAUD, 2009, p. 16).

Na videoarte muitos “desvios, recuperações, apropriações e saturações de programas televisivos” (DUBOIS, 2004, p. 74-75) foram feitos por artistas como David Hall (Figura 1) em obras como *tv Fighter* (1977)³, *General Idea* (1997), *Test Tube* (1997); Richard Serra em *Television Delivers People* (1973) e Johan Grimmonprez em *Dial h-i-s-t-o-r-y* (1997).

Assim como a partir de imagens cinematográficas, como Douglas Gordon que em *24 Hour Psycho* (1993) manipula a velocidade do filme *Psicose* (1960). Além de outros artistas como Stan Douglas (*Win, Place or Show*, 1998), Sam Taylor Wood (*Atlantic*,

3 David Hall, *tv Fighter*, 1977. Acessível em: <https://vimeo.com/65049415>

1997) e Doug Aitken (*Electric Earth*, 1999), que também partem de fragmentos de filmes para criarem suas obras a partir da edição dessas imagens.

Videoarte e edição

Autores das artes visuais, do cinema e da comunicação traçaram muitos paralelos, comparações e diferenças ao “a-bordar” a fronteira entre cinema e vídeo. Segundo Dubois (2004), quando se trata da imagem do vídeo, quase sempre utiliza-se termos de outras áreas para descrevê-la. “Costuma-se recorrer ao léxico que caracteriza esta ‘grande forma’, bem estabelecida, de imagem-movimento que é o cinema” (DUBOIS, 2004, p. 48). Encontramos no vídeo, segundo o autor, a aplicação da noção de *montagem de planos* do cinema. Mas, o mais pertinente seria utilizar o termo *mixagem de imagens* quando nos referimos a edição audiovisual no vídeo (DUBOIS, 2004, p. 59).

Por que? A montagem busca instaurar uma narrativa, por meio de seus modos de encadeamentos orientados pela busca de uma verossimilhança da percepção humana e de uma continuidade entre as imagens. Por exemplo, através dos “cortes de olhar, de movimento, posição, diálogo” (DUBOIS, 2004, p. 60). O que não representa o discurso que predomina no vídeo, que explora modos de associar imagens mais livres, variadas e polivalentes. Em uma mixagem que coloca imagens umas sobre as outras na *sobreimpressão*, lado a lado em *janelas* ou umas nas outras na *incrustação* (DUBOIS, 2004, p. 59).

Nesse sentido, Arlindo Machado (1997) sugere que a *montagem intelectual* de Serguei Eisenstein, até se aplicaria melhor no vídeo do que no cinema, que está mais interessado na narrativa aos moldes literários (MACHADO, 1997, p. 303). O conceito eisensteiniano sugere que ao juntar duas imagens, uma nova mensagem é transmitida. Mensagem que não estaria nas imagens se apresentadas de forma isolada. Conceito inspirado na criação de novas palavras em línguas orientais, a partir da junção de palavras que já existem.

Nesse momento, é importante lembrar que as possibilidades de mixagem de imagens na videoarte, vão surgindo conforme o acesso pelos artistas aos recursos tecnológicos. A partir de sua pesquisa, Christine Mello (2008) apresenta que nos anos 1970 – época em que o vídeo se tornava um frutífero campo do experimentalismo – videoartistas no Brasil ainda tinham pouco acesso a equipamentos de edição. E destaca a importância do Centro de Estudos – Áster, uma iniciativa que coloca nos anos 1980 artistas como Regina Silveira e Júlio Plaza “pela primeira vez em contato com equipamentos de edição e pós-produção de imagem e som” (MELLO, 2008, p. 86).

O acesso a equipamentos para mixar imagens e sons, inclui novos recursos rítmicos e visuais ao vídeo. Sandra Kogut (Figura 2) em seu projeto *Parabolic people* (1991)⁴, a partir dos recursos que tinha acesso na época, explorou as múltiplas janelas. Muitas imagens, uma ao lado da outra dentro do mesmo quadro, acompanhadas de elementos de textos e múltiplos sons se arranjando. Uma “escrita múltipla” como descreve Arlindo Machado, “em que texto, vozes, ruídos e imagens simultâneas se combinam e se entrecrocaram” (MACHADO, 1997, p. 264).

Outra artista brasileira que desde os anos 1980 experimenta e pesquisa esses processos de manipulação de imagens no vídeo é Patrícia Moran, em trabalhos como *Rostilidades: os sentidos do rosto* (2003) e *Clandestinos* (2001).

Para Moran, essa nova forma de processo criativo, propiciada pelo armazenamento digital e pela utilização dos bancos de dados permite que uma mesma imagem e um som específico sejam usados em sentidos diferentes e reutilizados quantas vezes for necessário, sem perder de qualidade, em mais de um tipo de obra, proporcionando, sim uma estética de recombinação dos meios digitais (MELLO, 2008, p. 207).

4 Entrevista Sandra Kogut. Acessível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zXUwjd8W6vU>

As práticas artísticas numéricas estão muito aptas a se hibridar com práticas pré-existentes, em um cenário marcado por uma “desespecificação” (COUCHOT, 2003, p. 266) na arte. E na videoarte, cada vez mais, as obras são compostas por diversos elementos: “parte é fotografia, parte é desenho, parte é vídeo, parte é texto produzido em geradores de caracteres e parte é modelo gerado em computador” (MACHADO, 1997, p. 267). E assim, partimos de diferentes fontes, bancos, arquivos, formatos.

Linha de Cronos

Já a alguns trabalhos com vídeo, venho aplicando um mesmo — ou quase — processo poético. Um processo que privilegia a etapa de edição, montagem ou mixagem de imagens e sons. Trabalhos que partem de um arquivo pessoal com cerca de 231 *gigabytes* de vídeos, fotografias e sons gravados por mim a partir de 2015 em diferentes locais e com diferentes equipamentos. Foi a partir deste banco que a videoarte *Linha de Cronos* (2022)⁵ foi desenvolvida.

Neste exercício poético, que faz parte da minha pesquisa de mestrado, penso, repenso, recorto e crio a partir de minhas questões com e sobre o *tempo*. O tempo cronológico, o tempo da lembrança, o tempo hoje. Cabe acrescentar aqui, o que Maria Rita Kehl (2015) destaca a respeito da temporalidade contemporânea e seus efeitos. Vivenciada como pura pressa, em que tudo é veloz e urgente. Uma temporalidade

tecida de uma sequência de instantes que comandam sucessivos impulsos à ação, não sustentados pelo saber que advém de uma prévia experiência de duração, é uma temporalidade vazia, na qual nada se cria e da qual não se conserva nenhuma lembrança significativa capaz de conferir valor ao vivido. (KEHL, 2015, p. 116)

A escolha pelos elementos que iriam compor a obra, vídeos, fotografias e sons, se deu dentro do programa de edição DaVinci Resolve. O que moveu esta seleção foi

.....
5 Linha de Cronos, Francine de Lima, 2022. Acessível em: <https://youtu.be/3YJA8l4UUFk>



a busca de um contraste. Imagens que me remetessem a uma experiência com o tempo marcada pela urgência, pressa, aceleração e instantaneidade — que tem como maior representante a comunicação em aplicativos de mensagens via internet, onde todos parecem exigir presença e agilidade. E imagens que, em contraste, apontassem para uma experiência com um tempo que permite a lentidão ou, pelo menos, a não-aceleração. O contraste surgiu para mim especialmente entre imagens que remetiam a um fazer manual, como remar um bote ou colher uma flor, atividades que parecem sofrer menos com a ação da aceleração cotidiana. Em contraste com imagens de luzes, remetendo a um tempo que exige que estejamos sempre ligados, acordados, iluminados.

Nesse sentido, Edmond Couchot (2007) acredita que a comunicação digital introduz um modo de viver o tempo muito diferente do qual vivíamos anteriormente. O operador, como somos chamados por ele, está no cruzamento entre uma temporalidade “que lhe é própria (ele vive, comove-se, decide, age)” e um segundo fluxo temporal, “da máquina que desenvolve o seu programa a uma velocidade fulgurante” (COUCHOT, 2007, p. 2). É a partir desse cruzamento que se estabelece o tempo da era digital, denominado por Couchot de *u-crônico*. Um tempo não linear, que condensa o passado e o futuro “num presente permanente” (COUCHOT, 2007, p. 9), que se expande, se bifurca. Onde,


[...] de uma maneira geral, que todas as nossas atividades – da política à economia, passando pelo cotidiano mais banal, o trabalho, a informação, o lazer, a cultura – tendem a funcionar cada vez mais em tempo real, numa impaciência permanente e febril que não tolera nenhuma mediação, nenhum atraso nas trocas. (COUCHOT, 2007, p. 9-10).

Foi, então, a partir dessa busca por contraste entre imagens e tempos, que selecionei algumas para minha *timeline* — sim, mais uma linha do tempo envolvida — e conforme elas foram somando-se, sem limites ou regras, fui visualizando e testando algumas possibilidades de sequências com elas. E precisei definir o formato, a proporção, que o meu vídeo final teria. O tempo cronológico geralmente é ilustrado


por uma linha. Uma *linha do tempo*. Decidi então, trabalhar com as imagens em um formato mais estreito, mais horizontal, remetendo a imagem de uma linha. O que depois, deu título ao trabalho.

Editando de forma que essas imagens, aceleradas e luminosas  **FIGURA 1** invadissem as imagens que representam esse outro tempo, mais lento  **FIGURA 2** .


Pensando ainda na linha do tempo, onde o tempo cronológico corre — porque ele tem pressa — do passado para o futuro, trabalhei com as imagens na ordem inversa. Lembrando mais a nossa memória, onde as lembranças não estão fixas em uma ordem cronológica, mas se repetem, se entre cruzam, se misturam, se repetem, se repetem. Assim também, aparecem as imagens em *Linha de Cronos* (2022). Optando por trabalhar com janelas que misturam imagens, colocando lado a lado lembranças de diferentes épocas e lugares. O movimento gerado pela entrada de novas imagens no quadro, que aparecem primeiro no lado direito e depois no esquerdo, também é inverso ao tempo cronológico.

Nesse movimento que remete ao voltar ao passado, a imagem de meu pai remando um bote é repetida. Multiplicada em janelas onde, a mesma cena aparece ao mesmo tempo e em diferentes momentos da sua duração  **FIGURA 4**. Em uma referência à atividade de rememoração, tão negligenciada nesse tempo urgente em que vivemos e tão importante, já que “tanto confere significado às ações e percepções do presente quanto fornece, ao ser evocado, a medida do tempo percorrido” (KEHL, 2015, p. 133).


Vale destacar também que logo no início do vídeo a imagem de um tecido com um vinco de dobra, é dividida em duas janelas em que altero a direção do movimento. Destacando que o tempo corre para frente, mas também para trás. Paralelamente em direção ao futuro e ao passado.

Escolho também utilizar uma sequência de fotos feitas com um celular antigo  **FIGURA 5**. Daqueles que passam de um membro ao outro da família. Um celular que




 **FIGURA 1.** Francine de Lima, *Linha de Cronos*, 2022. Vídeo, single-channel, 01 '40". (Fonte: Acervo da artista)




 **FIGURA 2.** Francine de Lima, *Linha de Cronos*, 2022. Vídeo, single-channel, 01 '40". (Fonte: Acervo da artista)



 **FIGURA 3.** Francine de Lima, *Linha de Cronos*, 2022. Vídeo, single-channel, 01 '40". (Fonte: Acervo da artista)



 **FIGURA 4.** Francine de Lima, *Linha de Cronos*, 2022. Vídeo, single-channel, 01 '40". (Fonte: Acervo da artista)

já tinha sido de meu irmão, de minha mãe e que chegou até mim como substituto de um celular perdido.

Nos meses em que utilizei-o, me vi obrigada a viver uma outra relação de tempo com esse aparelho que hoje em dia, nos remete tanto à agilidade. Gostamos de dizer que fazemos tudo, a qualquer momento e em qualquer lugar com o celular. Ao invés disso, esse aparelho que estava em minhas mãos era lento, com pouca memória e uma câmera com pouquíssima capacidade de resolução. Nessas essas imagens caminho para frente, fotografada por um celular do passado.

Enquanto misturava e recortava imagens, criando linha de Cronos, fui pesquisar o significado da flor copo-de-leite, presente em uma das imagens que eu havia selecionado **FIGURA 6**. Pureza, paz, tranquilidade e calma. Início e encerro o vídeo com a imagem de uma flor que remete a calma e que ao mesmo tempo, é classificada como uma flor tóxica e tida como invasora.

Conclusão

Apesar de partir de um banco de dados pessoal, ou seja, de imagens que além de editadas, foram concebidas e gravadas por mim, são imagens que não foram filmadas com o objetivo de serem utilizadas neste trabalho. São imagens independentes. E assim como fazem os artistas que partem de banco de dados de imagens feitas por terceiros, no meu processo de edição há um ressignificar de imagens de “outro tempo.” O processo de edição é sem dúvida uma etapa central no processo de criação da obra.

Referências

- BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção: Como a Arte Reprograma o Mundo Contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- COUCHOT, Edmond. Reinventar o tempo na era do digital. *Revista Interin*, nº 4, v. 4 n. 2 (2007). Disponível em: <https://interin.utp.br/index.php/i/article/view/49>. Acesso em: 20 jul. 2022.
- _____. *A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual*. Porto Alegre: Editora da UFRGS,



FIGURA 5. Francine de Lima, Linha de Cronos, 2022. Vídeo, single-channel, 01 '40". (Fonte: Acervo da artista)



FIGURA 6. Francine de Lima, Linha de Cronos, 2022. Vídeo, single-channel, 01 '40". (Fonte: Acervo da artista)

2003.

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

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós cinemas*. Campinas: Papirus, 1997.

----- . *Máquina e Imaginário: O desafio das poéticas tecnológicas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

MANOVICH, Lev. *O banco de dados*. Revista Eco Pós – Arte, tecnologia e mediação, v.18, nº 1, 2015.

MELLO, Christine. *Extremidades do vídeo*. São Paulo: Editora Senac, 2008.

KEHL, Maria Rita. *O tempo e o cão: A atualidade das depressões*. São Paulo: Boitempo, 2015.

A poética de Anni Albers e sua influência na arte têxtil contemporânea: a exposição Weaving Beyond the Bauhaus

Anni Albers' poetics and its influence on contemporary textile art: the exhibition Weaving Beyond the Bauhaus

Francine Ferreira de Nardi Golia¹

Joedy Luciana Barros Marins Bamonte²

O presente trabalho aborda as contribuições de Anni Albers para o desenvolvimento da arte têxtil contemporânea. Buscou-se compreender suas metodologias de ensino e práticas dos projetos desenvolvidos ao longo de sua carreira. Após observação, notou-se que sua produção se destaca mediante três classificações básicas: geométrica, figura-fundo e pictórica. As características proeminentes foram relacionadas e aproximadas às obras de artistas participantes da exposição Weaving Beyond the Bauhaus, comprovando a manifestação direta da tecelã na tecelagem no século XX.

Palavras-chave: Arte têxtil. Anni Albers. Bauhaus. Processo criativo. Weaving Beyond the Bauhaus.

¹ Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filhos” (Unesp/Faac) / Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp)

² Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filhos” (Unesp/Faac)

This paper approaches Anni Albers' contributions to the development of contemporary textile art. We sought to understand her teaching methodologies and practices of projects developed throughout her career. After observation, it was noticed that her production stood out through three basic classifications: geometric, figure-ground and pictorial. The prominent features were related and approximated to the works of artists participating in the Weaving Beyond the Bauhaus exhibition, proving the direct manifestation of the weaver in weaving in the 20th century.

Keywords: Textile art. Anni Albers. Bauhaus. Creative process. Weaving Beyond the Bauhaus.

Introdução

Para estudo da importância da obra de Anni Albers (1899-1994) é imprescindível compreender o contexto no qual sua formação e pesquisa têxtil se desenvolveram, para tanto, realizou-se uma explanação inicial do início de seus estudos no atelier têxtil da Bauhaus, bem como a tapeçaria era trabalhada na instituição.

Anni Albers trouxe inovação para a área têxtil, devido à sua atenção e dedicação em lidar com a materialidade, escolha de fios, fibras e cores com as quais iria trabalhar e produzir, desenvolvendo composições têxteis repletas de padrões e experimentações.

A partir da observação de características comuns presentes entre as tecelagens da artista, e da catalogação de 58 obras, foram estabelecidas três categorias gerais de modo agrupá-las por semelhanças visuais, sendo elas: tecelagens pictóricas, tecelagens geométricas e tecelagens com figura-fundo.

A divisão por categorias, em três grandes grupos, permitiu um entendimento mais profundo da produção de Anni Albers, bem como possibilitou a comparação com trabalhos têxteis das artistas contemporâneas Claire Zeisler, Lenore Tawney, Else Regensteiner, Ethel Stein e Sheila Hicks de forma a comprovar, o legado, influência e importância da tecelã para arte têxtil do século XX.

O início da trajetória de Anni Albers: Bauhaus

Annelise Elsa Frieda Fleischmann (1899-1994), também conhecida como Anni Albers, ingressou na Bauhaus, nas sedes de Weimar e Dessau, de 1922 a 1931. Após um ano de treinamento no curso preliminar, *Vorkurs*, Anni foi direcionada para a oficina de tecelagem e, embora tenha tido um começo difícil, pois desejava estudar pintura, sentia inspiração e liberdade em suas experimentações, o que a fez ser um influente nome dentro da arte têxtil, onde logo começou a experimentar “têxteis inovadores, marcantes pela profusão de cores e estruturas” (OTTO & RÖSSLER, 2019b, p. 70).

A coragem de se aventurar em novos materiais, instrumentos, cores e formas, e explorar suas capacidades inerentes, foram fatores determinantes para desenvolver esforços criativos da artista. Justamente na Bauhaus, nos anos que esteve na escola, de 1922 a 1931, o estilo explorado de tecer começou a ganhar um propósito para além de ser puramente artístico. Estava em questão a forma de lidar com os problemas que a materialidade apresentava, sendo assim, ao invés de ser uma produção totalmente livre, as alunas passaram a investigar uma construção lógica presente nas estruturas da tecelagem, essa investigação apresentava um propósito instigante para todas as estudantes do atelier têxtil.

O fato de Albers começar a trabalhar com o têxtil sem um treinamento tradicional no ofício, trouxe liberdade em seu processo criativo. Com o enfoque voltado para as características físicas dos materiais, a utilidade passou a ser a tônica do trabalho, de modo a alcançar o objetivo de atingir mais pessoas e um público maior (ALBERS, 2000).

Anni Albers obteve seu diploma como tecelã em 1930, e teve a oportunidade de dirigir temporariamente o atelier de tecelagem. Porém, com a chegada ao poder do Partido Nazista, a era Dessau chegou ao fim em 1932, mudando-se de forma breve, para Berlim (AMBLER, 2018), assim, a artista foi obrigada a emigrar para os Estados Unidos em conjunto com seu marido, Josef Albers, onde lecionou pela primeira vez no *Black Mountain College*, na Carolina do Norte.

A Produção de Anni Albers

Suas primeiras experiências têxteis ocorreram na Bauhaus e o percurso de funcionamento do atelier têxtil foi variando de acordo com cada fase da escola. De acordo com a autora Margarida Droste (2006), a princípio, quando em Weimar o ateliê de tecelagem era algo experimental, e as alunas que o cursaram, tornavam-se autodidatas, pois nenhuma dominava a técnica propriamente, ocorrendo que muitas das estudantes necessitavam buscar cursos especializados fora da escola para adquirirem conhecimento técnicos e depois, transmiti-los dentro da Bauhaus.

Ainda segundo Droste (2006) por conta do *Vorkurs*, até 1921, a produção têxtil era fortemente influenciada pelas formas elementares e uso de cores primárias, mais tarde, no mesmo ano, Paul Klee ensinou as estudantes a graduar padrões às riscas de forma proporcional. Quando em Dessau, em uma nova fase da escola, o atelier aproximou-se do design industrial, onde as experimentações constituíam em séries que eram trabalhadas por várias estudantes ou através de tecer o material em cores diversas, ainda com as lições de Klee, as alunas aprendiam aplicar desenhos e ordenar cores. As principais produções de Anni Albers, dessa época, são as *tecelagens geométricas*.

Após deixar a Bauhaus, entre as décadas de 1930 e 1960, já em em *Black Mountain College*, a artista começa a investigar as práticas têxteis antigas, de povos andinos, com destaque para os povos Peruanos, Maias e Astecas, desenvolvendo assim a *tecelagem pictórica*, a qual interessava a questão visual dos signos que estas tapeçarias estavam imbuídas. Assim, a artista passou a desenhar linhas na superfície da estrutura do tecido. A produção que apresenta a tecelagem pictórica, ou trama flutuante, incorpora uma linha que caminha pela superfície da trama, desenvolvendo novos aspectos visuais na tecelagem, “essa técnica, permitiu a Albers a liberdade de improvisar com os fios durante o processo mais rígido de tecelagem básica” (TATE, 2018, p. 52).

Para Weber (1999), entre 1950 e 1960, dando continuidade a tecelagem pictórica, foi a época em que Albers procurou enfatizar cada vez mais em sua produção a questão do uso de sinais como forma de linguagem visual, pois acreditava que os têxteis andinos continham uma forma de comunicação, de modo que as tecelagens serviam para transmitir significados.

A artista articulou os antigos têxteis andinos com os princípios do De Stijl, que também havia aprendido na Bauhaus, cruzando paralelos através do “uso de linguagens e padrões abstratos universais” (WEBER, 1999, p. 33).

De acordo com Weber (1999), a relação entre o De Stijl e os têxteis andinos, se dá no contraste entre *figura-fundo* e quando há fusão dos signos abstratos pictóricos com os signos ideográficos, ocorrendo uma influência direta em sua produção na relação entre figuras-fundo que exploram a ideia de uma “passagem de texto ou camadas de texto”.


A partir da década de 70 Anni Albers abandona gradativamente o uso do tear, e passa a explorar padronagens e abstrações por meio de trabalhos gráficos, desistindo de tecer em favor da gravura, prática a qual vai dedicar até seus últimos anos de produção.

Weaving beyond the Bauhaus

Na ocasião do 100º aniversário da Bauhaus, no ano de 2019, o Instituto de Arte de Chicago realizou uma exposição intitulada *Weaving Beyond the Bauhaus (Tecendo além da Bauhaus)*, com o objetivo não só de celebrar o marco centenário da escola, mas como o próprio título da amostra nos induz a pensar: as conexões que se formaram, foram tecidas e se entrelaçaram a partir do atelier têxtil e continuam frutificando na arte contemporânea (SCHNEIDER, 2019).


Neste ambiente, é possível traçar paralelos nas relações existentes sobre a influência de Anni Albers uma vez que, não só o *Black Mountain College*, mas também o *Institute of Design*, o *Illinois Institute of Technology* e a *Yale University*, eram espaços de educação artística que estas artistas “compartilharam seus conhecimentos e experiências com gerações contemporâneas e sucessivas” (THE ART INSTITUTE OF CHICAGO, 2019). Sendo assim, é possível dizer que a Bauhaus teve grande influência na arte americana devido aos artistas que imigraram para os Estados Unidos onde “continuaram a praticar e a ensinar o espírito do sistema educacional da escola e suas teorias” (*Ibidem*).

A primeira obra observada é de Sheila Hicks (1934-). Hicks conheceu Anni na década de 50, quando iniciou seus estudos na escola de arte de Yale. Durante uma

aula sobre arte pré-colombiana, decidiu escrever sobre têxteis andinos e como estes eram confeccionados. Em *Rug* (1965)  **FIGURA 1**, Hicks utilizou algodão, e a partir da estrutura que reúne inúmeros ganchos compostos por lã, que são trançados e envoltos na própria lã, é possível perceber que a artista utiliza de volume para a composição de sua obra. A paleta de cores tem bastante similaridade com as tecelagens mais coloridas de Albers.


O ponto comum de aproximação entre ambas é a arte andina e pré-colombiana, uma vez que *Rug* remete às tecelagens dos antigos povos americanos as quais Albers também buscava inúmeras referências. Porém, Hicks não traduz uma inspiração de tecelagem pictórica, com a linha que flua sobre o tecido. Sua produção consiste em fazer com que os fios tragam volume à peça, diferentemente de Albers, que optava por realizar suas tecelagens de forma plana, ou seja, bidimensional.

As composições de Ethel Stein (1917-2018) são refinadas e suas escolhas de cores são fruto de influência de Josef Albers, com quem estudou em Yale. Apesar de não possuir uma vivência direta com Anni Albers, Ethel desenvolveu os seus princípios básicos da Bauhaus como simplicidade da forma, funcionalidade e ordem, trazendo para suas tecelagens “padrões aparentemente simples baseados em geometria e sombreamento, cuja aparente simplicidade só foi possível por conta da complexidade técnica da tecelagem” (GENZLINGER, 2018).


Em *White Pinwheel* (1990)  **FIGURA 2**, de Stein, é possível verificar aproximações com a questão geométrica e de figura-fundo como trabalhadas em obras geométricas de Albers, devido ao seu contato intenso com o desenvolvimento de gravuras.

Quando Albers emigra para os Estados Unidos, outros estudantes da Bauhaus realizavam o mesmo percurso por estarem fugindo da guerra. Dessa forma, colegas da tecelã também foram convidados para lecionarem em escolas de arte que estavam emergindo na América do Norte (WARREN, 2021).





 **FIGURA 1.** Sheila Hicks, *Rug*, ca. 1965. Instituto de Arte de Chicago. (Fonte: <https://www.artic.edu/exhibitions/9251/weaving-beyond-the-bauhaus>)




 **FIGURA 2.** Ethel Stein, *White Pinwheel*, 1990. Instituto de Arte de Chicago. (Fonte: <https://www.artic.edu/exhibitions/9251/weaving-beyond-the-bauhaus>)

Uma dessas colegas foi Marli Ehrman (1904-1982), responsável por estabelecer e dirigir o programa de tecelagem no Instituto de Design. Assim, Albers e Ehrman permaneceram em contato, chegando a trabalharem juntas no *Black Mountain College*. Ehrman foi professora de Lenore Tawney (1907-2007), ajudando-a a florescer sua sensibilidade tátil para o desenvolvimento de têxteis e também tendia para a questão enfatizada na Bauhaus: estrutura, construção, forma e simplicidade.


Na obra de Tawney, pode-se observar questão dos fios soltos que Albers também trabalhava, mas explorava por meio de agrupar os fios da vertical (urdidura). Em *Landscape* (1958)  **FIGURA 3**, Tawney deixa-os soltos na parte superior da obra e ao centro da peça, a artista utiliza a linha pictórica agrupando-os. De acordo com Warren (2021), os fios descontínuos e multicoloridos das obras não têm o intuito de ser uma peça utilitária, mas sim uma construção focada na estrutura da peça que se sustenta através das linhas aparentes.

Observa-se ainda a técnica da figura fundo, pois o modo como as linhas foram trabalhadas na tecelagem, apresenta-nos uma paisagem. O título e a paleta de cores na confecção da peça são também uma referência a obra *In The Landscape* (1958)  **FIGURA 4** de Albers.


Else Regensteiner (1906–2003) também foi uma das alunas de Ehrman e a seu convite, Regensteiner foi estudar em 1942 com Anni Albers no *Black Mountain College*, apresentando os princípios básicos que eram ensinados na Bauhaus, isto é, composições funcionais com atenção a simplicidade da forma.

Na obra de Regensteiner, *Blue River I* (1963–64)  **FIGURA 5**, é possível observar claramente a questão pictórica da linha que foi trabalhada e explorada por anos na produção de Albers. Da mesma forma que a artista, Regensteiner utiliza uma linha flutuante, como uma forma de escrita, na cor azul, a qual se destaca sobre um padrão de faixas horizontais e verticais, nas cores azul e amarelo.



 **FIGURA 3.** Lenore Tawney. *Landscape*, 1958. Instituto de Arte de Chicago. (Fonte: <https://www.artic.edu/artworks/61672/landscape>)

Claire Zeisler (1903-1991) também foi aluna de Anni Albers no *Black Mountain College*, em 1946. De acordo com Molesworth & Erickson (2015), Zeisler colecionava arte não ocidental, incluindo inúmeros tecidos pré-colombianos. Da mesma forma que Albers, Zeisler observou as sofisticadas estruturas de tecelagem presentes nos “antigos tecidos peruanos e pré-incas para influenciar em seu próprio trabalho”; a respeito disso, a própria artista escreveu: “Penso em meu trabalho como uma espécie de primitivo sofisticado”, sendo assim, é possível averiguar que ambas as artistas “compartilhavam uma reverência pela complexidade inigualável das técnicas de tecelagem pré-industriais” (*Idem*, p. 169).

Em *Hanging* (1950/91)  **FIGURA 6**, podemos observar que a obra está dividida em três seções. Na parte superior há a presença de linhas soltas flutuantes que remetem às obras de linhas pictóricas de Albers. O que difere Zeisler é forma de compor a tecelagem, pois a artista utiliza objetos pendurados na peça, algo que Albers não fazia.


Portanto, buscou-se compreender a importância da escola de artes e design, Bauhaus, bem como, da tecelã, artista e design Anni Albers no decorrer dos anos, verificando sua influência criativa e metodológica na atualidade, como visto na exposição *Weaving Beyond the Bauhaus*.

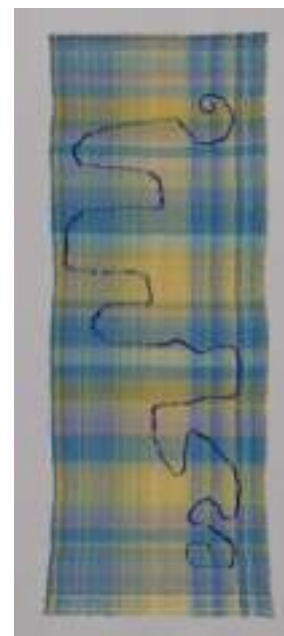
Considerações finais


Anni Albers, além de elevar o têxtil à arte, alterou a maneira de ver o artefato como algo somente decorativo, unindo-o a um caráter útil e duradouro, trouxe avanços para a área com sua forma inovadora de tecer, a qual a partir de técnicas clássicas da tecelagem, criou novas conexões e construções têxteis imbuídas de significados.

Ao utilizar materiais diversos, além de fios e linhas, a artista se atentava para a sensibilidade tátil dos mesmos, pois para Albers era importante ouvir o que o material tinha a dizer e ensinar. Assim suas tecelagens inauguraram um novo pensamento para a arte têxtil: de que a materialidade deveria comunicar com seu meio específico.




 **FIGURA 4.** Anni Albers. *In the Landscape*, 1958. Algodão e juta, 29.5 X 98.5 cm. Coleção particular Dt. William and Constance G. Kantar. (Fonte: WEBER, N. F. Anni Albers. Veneza, Peggy Guggenheim Collection, 1999.)



 **FIGURA 5.** Elsa Regensteiner, *Blue River I*, 1963-64. Instituto de Arte de Chicago. (Fonte: <https://www.artic.edu/artworks/183468/blue-river-i>)



 **FIGURA 6.** Claire Zeisler, *Hanging*, 1950. Instituto de Arte de Chicago. (Fonte: <https://www.artic.edu/artworks/150681/hanging>)

Assim, foi possível observar que na obra *Rug* (1965), a artista Sheila Hicks buscou, de forma semelhante a Albers, inspirações e referências na arte andina e pré-colombiana, mas diferentemente de Albers, optou por realizar suas tecelagens com que os fios trouxeram volume à peça.

Ethel Stein (1917-2018) explorou os princípios básicos da Bauhaus, as metodologias têxteis clássicas, desenvolvendo uma grande complexidade técnica, que trouxe em suas obras uma aparente simplicidade de padronagens geométricas abstratas, porém muito complexas de serem executadas, como foi observado no trabalho *White Pinwheel* (1990).

Lenore Tawney (1907-2007), traz a influência da Bauhaus quanto à estrutura, construção, forma e simplicidade, como pode ser observado *Landscape* (1958). Da mesma forma, Elsa Regensteiner (1906–2003), que se atentava para composições funcionais que enfatizassem a simplicidade da forma, em sua obra, *Blue River I* (1963–64), traz em sua produção a questão pictórica da linha que Albers trabalhou e explorou por anos em sua produção.

A artista Claire Zeisler (1903-1991), à semelhança de Albers e Hicks, buscou inspiração nos antigos povos americanos. Em *Hanging* (1950/91), Zeisler buscou trabalhar a partir das sofisticadas estruturas de tecelagem presentes nos antigos têxteis peruanos e pré-incas, porém avançou na questão exploratória dos materiais, inserindo-os na obra.

Sendo assim, por meio de amostragens das obras, fica evidente, de forma visual e histórica, como essas artistas estão interligadas e a influência de Anni Albers na arte têxtil contemporânea, por meio de sua poética e processo criativo desenvolvidos através da prática e a pedagogia *Bauhausiana*, além do estímulo às gerações futuras não somente a continuarem com a prática têxtil, mas a avançarem a partir de seu legado.

Referências

- ALBERS, A. *Anni Albers: selected writings on design*. Middletown: Wesleyan University Press, 2000.
- AMBLER, F. *The Story of the Bauhaus: the art and design school that changed everything*. Londres: Ilex Press; 1. ed. 2018.
- ART INSTITUTE OF CHICAGO, T. Ethel Stein, Master Weaver. Disponível em:<<https://www.artic.edu/exhibitions/3184/ethel-stein-master-weaver>> Acesso em 22 fev. 22.
- DROSTE, M. *Bauhaus, 1919-1933*. London: Taschen, 2006.
- GENZLINGER, D. *Ethel Stein who Created Intricate Textile Arte Dies at 100*. Disponível em:<<https://www.nytimes.com/2018/03/12/obituaries/ethel-stein-who-created-intricate-textile-art-dies-at-100.html>> Acesso em 22 fev 22.
- GOMBRICH, E. H. *A História da Arte*. 16 ed. Rio de Janeiro: LCT, 2019.
- MOLESWORTH, H.; ERICKSON, R. *Leap Before You Look: Black Mountain College 1933-1957*. Yale University Press, 2015.
- OTTO, E. & RÖSSLER, P. *Bauhaus Bodies: Gender, Sexuality, and Body Culture in Modernism's Legendary Art School (Visual Cultures and German Contexts)*. 1. ed. Nova Iorque: Bloomsbury Visual Arts, 2019a.
- OTTO, E. & RÖSSLER, P. *Bauhaus Womens: a global perspective*. Londres: Herbert Press, 2019b.
- SCHNEIDER, B. *Design – uma introdução: o design no contexto social, cultural e econômico*. 1. ed. São Paulo: Editora Blücher, 2010.
- TATE Modern. *Anni Albers – Exhibition Guide*. [catálogo online]. 2018. Disponível em:<https://www.tate.org.uk/documents/1437/tm_exh_0057_anni_albers_lpg-aw-final_large_print.pdf> Acesso em: 13 jan. 22.
- WARREN, E. *Beyond Weaving: Transdisciplinarity and the Bauhaus Weaving Workshop*, TEXTILE, DOI: 10.1080/14759756.2021.1966284. 2021.
- WEBER, N. F. *Anni Albers*. Veneza, Peggy Guggenheim Collection, 1999.

Corpo-paisagem: elaborações performáticas para um outro corpo

Body-landscape: performative elaborations for another body

Francisco Aurélio de Souza Pereira¹

Cláudia Maria França da Silva²

Esta pesquisa poética trata de inserções performáticas realizadas na Chapada do Araripe (CE) para discutir relações simbióticas entre paisagem e corpo. As estratégias de permanência e de embate são metodologias que fizeram possível o diálogo com BONDÍA (2002) e DELEUZE e GUATTARI (2010) para tratar das experiências de afetação e do humano acoplado à natureza. Os documentos poéticos analisados situam modulações do corpo na/como paisagem, compondo programas de ação para um tornar-se outro.

Palavras-chave: processo de criação em performance; Experiência; Paisagem; Homo natura; estratégias de embate e permanência;

This poetic research deals with performative insertions performed in the Chapada do Araripe (CE) to discuss symbiotic relationships between landscape and body. The strategies of permanence and clash are methodologies that made possible the dialogue with BONDÍA (2002) and DELEUZE and GUATTARI (2010) to address the experiences of affectation and the human coupled to nature. The poetic documents analyzed situate modulations of the body in/as landscape, composing action programs for a becoming other.

Keywords: creation process in performance; Experience; Landscape; Homo natura; strategies of clash and permanence;

.....
¹ Mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em Artes / UFES

² PPGA / Universidade Federal do Espírito Santo(UFES)

Introdução

A pesquisa em artes em curso “Corpo paisagem: elaborações performáticas para uma outra corporeidade” trata das inserções performáticas que realizo na Chapada do Araripe, zona rural de Barbalha-CE. As ações e experimentos discutem relações de interpenetração das categorias paisagem e corpo, a partir da experiência de contato direto e temporalmente dilatado entre elas.

Os principais protocolos de ação podem ser divididos entre acoplamentos e espojamentos, cujos contornos metodológicos, relacionados a modulações da energia corpórea, correspondem, respectivamente, a: 1) estratégias de permanência: reorganização da verticalidade de meu corpo no espaço natural, tomando-o como uma estrutura constituinte do mesmo; e 2) estratégias de embate: fricções entre pele e terra a partir de uma movimentação que tem como referência os asnos – e outros mamíferos domesticados para trabalho – que fazem parte do meu cotidiano.

Ambos os procedimentos são circunscritos como ações voltadas à câmera, de acordo com a definição de Regina Melim (2008), e circunscrevem uma investigação de caráter poético, a partir de René Passeron (1997), que cunha a Poiética como uma epistemologia da criação voltada, sobretudo, a um debruçar-se analítico do ato criador durante seu acontecimento. Tendo na prática o ponto de partida para a busca teórica, remetendo a Jean Lancry (2002) e Sandra Rey (1996), as idas até à Chapada do Araripe foram fundamentais para o encontro com Jorge Larrosa Bondía (2002) e Gilles Deleuze & Félix Guattari (2010), os quais, discutem, respectivamente, a experiência como algo que atravessa o sujeito, convocando-o a um estado de abertura ao vir a ser; e compreensões do humano como um ser tocado pela natureza, acoplado a ela e atravessado por suas potências.


Como principais documentos de processo obtidos ao longo desta investigação poética, recorro nos tópicos abaixo – recuperando ainda relatos de experiência contidos no diário de bordo de artista –, a série “abrigos” e ensaios realizados em vídeo, como no “ensaio para uma transmutação n.2”. Estes registros servem a

reflexões sobre as distintas modulações da inserção do corpo na/como paisagem, sendo por ela travessado. As estratégias de embate e de permanência, como procedimentos performativos de pesquisa, podem ser entendidas, portanto, como a constituição de uma experiência de afetação em o corpo possa, ele mesmo, tornar-se outro.

Notas de localização


Esta pesquisa está situada na Chapada do Araripe, no Sítio Espinhaço, zona rural de Barbalha-CE. De modo geral, a parte experimental da investigação é composta por investidas em várias categorias – caminhadas, coletas, ações performativas e seus arquivos resultantes – realizadas em um ateliê a céu aberto.

As experimentações poéticas se fazem enraizadas em uma comunidade rural e suas dinâmicas constituintes. A lida com asnos, cães, porcos e animais outros, o clima predominantemente quente e seco, a presença de ossos de boi espalhados em estradas de pedra ou terra batida, os rios que secam a cada ano e as árvores baixas e retorcidas são alguns dos elementos que compõem o ambiente a partir do qual opero tentativas de simbiose entre corpo e paisagem.

Para tal, recorro à Chapada do Araripe, floresta cuja vegetação reúne características do Cerrado, da Caatinga e da Mata Atlântica se estendendo por municípios limítrofes da divisa entre Ceará, Pernambuco e Paraíba. Do topo da mata, o Cariri Cearense se apresenta como uma superfície côncava que abriga distintas comunidades rurais. Dentre elas, as mais próximas, a partir da perspectiva da  FIGURA 1, são os sítios barbalhenses: Espinhaço, Farias, Macaúba e Boa Esperança.

A menção aos dados geográficos se faz necessária uma vez que a pesquisa se dá na fração florestal da Chapada, a qual tenho acesso através de caminhadas. É sob a companhia de árvores, pequenos pássaros e mamíferos que busco algo próximo de um ateliê a céu aberto.



 **FIGURA 1.** Vista do Cariri Cearense a partir da Chapada do Araripe – documento de processo. Barbalha – CE, 2021. (Fonte: Acervo do Artista)

Programas de permanência

A vivência em um ateliê a céu aberto é constituída de elaborações de experiências, fotografias, vídeos e textos – documentos capazes de articular perguntas como: de quais modos esse lugar me afeta em nível epidérmico e que tipo de energia essa afetação faz circular em meu corpo? Nesse caso, as ações e performances concebidas são estratégias de poetização/transcendência de uma experiência cotidiana.

Para a constituição delas, existe uma metodologia pautada nos programas performativos, considerando os escritos de Eleonora Fabião. A artista e pesquisadora, ao agenciar a performance e seus documentos relacionados, afirma que “o programa é o enunciado da performance: um conjunto de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas a ser realizado pelo artista, pelo público ou por ambos sem ensaio prévio.” (FABIÃO, 2013, p. 4). Ainda segundo a autora, “quanto mais claro e conciso for o enunciado – sem adjetivos e com verbos no infinitivo – mais fluida será a experimentação” (FABIÃO, 2013, p. 4).

A partir de tais princípios metodológicos, os exercícios realizados na Chapada do Araripe foram precedidos por programas de ação escritos em diário de bordo obedecendo a certos cuidados, tais como: 1) utilizar o mínimo de palavras possível, a fim de garantir que a experiência fosse vivenciada em si, ao invés de reduzida à ilustração de um roteiro; 2) priorizar a descrição dos procedimentos, permitindo que o exercício de performance fosse experimentado em sua intensidade, ao invés de torná-lo a materialização de conceitos previamente selecionados e ordenados; e 3) permitir a flexibilidade do programa: de modo a criar um sistema cíclico composto por programa-experimentação-análise, garantindo à ação um lugar de abertura em que pudesse surgir afetações e significações que posteriormente poderiam se transformar em novos programas.

A partir desse programa, referenciando Eleonora Fabião, apresento uma experimentação denominada Abrigos, cujo programa inicial pode assim ser descrito:

Experimentos corpo-solo

Programa: reelaborar a verticalidade de meu corpo aliada a estruturas naturais.

Documento resultante: fotografia

Precaução: gerar o mínimo de interferências no espaço, fazendo passageira minha presença.

A partir desse programa, fui até a floresta, e, entre trilhas, busquei por estruturas em que fosse possível meu acoplamento e permanência por um dado período. Ao encontrar um buraco de tatu e perceber que o seu diâmetro correspondia ao da minha caixa craniana, me centrei em fazer um registro fotográfico de meu corpo agachado tendo minha cabeça enfiada na toca, conforme a figura ao lado.

Junto aos registros do processo, existem relatos de experiência escritos em diário de bordo:

05.07.21: corpo-solo

Fui à floresta para fazer uma fotografia de meu corpo acoplado a paisagem. Ainda que seja uma estratégia bastante simples, creio que o acoplamento contribui com os processos criativos recentes no sentido de me ajudar a acessar pensamentos e caminhos que eu não percebi num momento anterior à experiência performática de permanência.

Nesse sentido, ao acoplar-me à toca do tatu, percebi algo que pode me ajudar na produção das ações por vir. Trata-se da desverticalização do corpo: a posição fetal pode sugerir significações relacionadas ao pertencimento do corpo humano dentro dos ciclos naturais, que era mesmo a ideia inicial.

Talvez, para sugerir uma dinâmica do corpo como parte da paisagem natural, seja precedente um dismantelamento da verticalidade, que aqui pode ser entendida como um traço de distinção do corpo humano. No âmbito da experiência, imagino que ter enfiado minha cabeça num buraco que não foi feito para ela produz uma relação de afetação que ainda preciso agenciar: a claustrofobia respiratória.

No plano simbólico, a ação parece modificar o funcionamento das duas estruturas: buraco e pulmão. Ainda que provisoriamente, a toca serviu de *inIbidor* da respiração enquanto



FIGURA 2. “Abrigo 1” – documento de processo. Barbalha – CE, 2021.
(Fonte: Acervo do Artista)

meus órgãos de respiração tiveram de se adequar às condições poético-corporais às quais eu me submeti.

Por meio da experimentação da permanência – cuja duração gira em torno de 1 minuto e 28 segundos – e sua análise resultante, tendo em vista a relação de afetação claustrofóbica resultante do contato entre meu sistema respiratório e a toca, é possível encarar meu corpo acoplado como manifestação de um *Homo natura*. Para Deleuze e Guattari, esse conceito prescreve o humano como um ser “tocado pela vida profunda de todas as formas ou de todos os gêneros [...], que não para de ligar uma máquina-órgão a uma máquina-energia, uma árvore no seu corpo, um seio na boca, o sol no cu” (DELEUZE e GUATTARI, 2010, p. 15). O corpo agenciado à paisagem, torna-se, então, parte dela, compondo um sistema poético em que “homem e natureza [...] são uma só e mesma realidade essencial do produtor e do produto” (*Idem, Ibidem*). Nesse sentido, permanecer acoplado à paisagem em uma relação de afetação pode tornar-se uma primeira proposta de compreender corpo e paisagem como estruturas em estado de simbiose.

Nesse contexto, “a paisagem não é uma metáfora para natureza, uma maneira de evoca-la; ela é de fato a natureza [...]. A natureza-paisagem: um só termo, um só conceito – tocar a paisagem, modelá-la ou destruí-la, é tocar a própria natureza”. (CAUQUELIN, 2007, p. 39). Assim, a ação deliberada de acoplar-me ao buraco não só experimenta um *Homo natura*, entre a asfixia e a escuridão, como também constrói uma formação corpórea sem cabeça, braços e pernas, operando uma integração à paisagem, e assim, à natureza.

É preciso considerar ainda que “a paisagem participa da eternidade da natureza, um constante existir, antes do homem e, sem dúvida, depois dele. Em suma, a paisagem é uma substância” (CAUQUELIN, 2007, p. 39). Logo, a permanência como reelaboração da verticalidade supõe também uma estratégia para que a composição bípede ceda lugar a um rearranjo físico tendo em vista a composição de uma formação corporal que, acoplada, seja assimilada pela eternidade da natureza.

Experiências de embate

O segundo grupo de procedimentos performáticos de pesquisa – as estratégias de embate – têm por referência primeira os asnos criados por meu tio próximo de minha casa. Passei a observar intuitivamente suas dinâmicas de alimentação, cópula e descanso. Ao se espojarem por sobre a terra seca e cinza, dediquei atenção à liberação de tónus através das rotações realizadas pela coluna vertebral em contato com o solo.

Após sistematizar as observações em diário de bordo, fabulei que uma suposta aproximação entre meu corpo e a terra da Chapada poderia levar em conta uma mimetização do espojar-se, considerando que o princípio desse movimento parece derivar de um traço comum aos vertebrados: o serpentear da coluna. Tendo em vista esse dado cotidiano, retomei as idas à Chapada do Araripe para realizar as estratégias de simbiose com o espaço, mas agora através do embate, sendo ele constituído de duas modulações energéticas: a) assimilação: composta por torções corporais mais lentas, como se o corpo fosse passiva e harmonicamente assimilado ao espaço; b) fricção: composta por torções corporais mais frenéticas, como se fosse o corpo atravessado por uma intensidade energética própria de algo intenso advindo do subsolo. A partir destes princípios, formulei o programa em diário de bordo:

Como tornar-me um asno

Programa: me espojar por sobre a terra seca.

Documento resultante: vídeo

Precaução: manter a todo o tempo em contato com o solo pelo menos três dos quatro membros corporais, como um quadrúpede qualquer.

Também nesse caso, o diário de bordo torna-se elemento necessário para a existência de reflexões relacionadas aos experimentos, conferindo-lhes sentido, como pode ser percebido abaixo:



FIGURA 3. Ensaio para uma transmutação n. 2 – documento de processo. Barbalha – CE, 2021. (Fonte: Acervo do Artista)

22.09.21: o asno

“quem não reza pra Nossa Senhora nem se benze quando passa por debaixo de cerca, é feito asno, sem pensamento nem fé, bicho bruto, animal qualquer.”

Diante da frase dita por meu avô, cabe aqui uma questão: como posso me tornar um asno, um animal qualquer, bruto e tosco? Qual programa de performance/metamorfose, eu preciso?

[...]

Alguns animais – ex.: bovinos, caprinos, suínos, equinos... – realizam como movimento comum o espojar-se. Trata-se simplesmente de deitar-se no chão e rolar, tendo na fricção do corpo com a terra o alívio de incômodos epidérmicos. Talvez a metamorfose (tornar-me “animal qualquer”) careça da mimetização de uma sequência tão espontânea como essa, já que ela é feita – pelo menos no caso dos asnos domesticados por meu tio – em momentos de distância da presença humana.

No cercado, os animais estão entre si, distantes da realização de trabalhos – transportar lenha, pedras, gente – cujo sentido é exterior a seus corpos. Espojar-se é, então, manifestação formal, ao invés de utilitária, da energia muscular.

A mimetização dessa sequência é um dispositivo de pesquisa de uma intensidade energética partindo do eixo da coluna. Espojar-se pressupõe um tornar-se outro – se possível, um asno. Importante: não desconsidero uma acepção simbólica do animal, mas imagino que a metamorfose deva recorrer mais à energia de seus corpos e menos à visão que a cultura impõe sobre eles.

Pois bem, do experimento realizado, o vídeo Ensaio para uma transmutação é uma tentativa de me relacionar com a terra de modo duradouro ocupando o lugar entre o humano e o asno, numa experiência que confere privilégio menos ao pensamento e mais ao tônus. Com gestos duros, próprios de quem sente a expansão da pele, carne e osso, me espojo e me debato sobre a terra, convergindo distintas velocidades, caindo e erguendo-me com a musculatura tensa como quem luta com o espaço.

A partir da transcrição de trecho do diário, ir à Chapada do Araripe para me espojar configura um programa de performance estruturado na estratégia de embate, como desejo de mimetização. A esse respeito, almejar a simbiose plena entre o corpo e o

espaço opera uma lógica em que o desejo “se define como processo de produção, sem referência a qualquer instância exterior, falta que viria torná-lo oco” (DELEUZE e GUATTARI, 2012, p. 7).

O desejo de mimese e/ou simbiose opera uma relação poética imanente, considerando que as sequências de assimilação e de fricção corpóreas produzem uma intensidade energética que só existe na experimentação. Logo, a estratégia de embate encontra sua finalidade em si mesma, em seu acontecimento. Nesse contexto, não sendo tomado por falta ou insuficiência, o desejo configura no programa de performance “o motor da experimentação” (DELEUZE e GUATTARI, 2012, p. 4): uma energia empreendida em sua própria razão e manifestação formal, na busca por um corpo intenso que instaura a experimentação e nela é instaurado.

A dilatação temporal dos embates tem por objetivo a criação de condições para o acontecimento de uma experiência, que pode se definir, a partir de Bondía, como “aquilo que ‘nos passa’, ou que nos toca, ou que nos acontece, e ao nos passar nos forma e nos transforma” (BONDÍA, 2002, p. 26). Assim, a vivência da duração do programa de performance, que tem por limite a total exaustão física, implica, ainda de acordo com o mesmo autor, um tornar-se outro, já que ao se submeter a uma experiência, o sujeito se coloca “aberto à sua própria transformação” (*Idem, Ibidem*). Nesse sentido, “[...] 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” (*Ibidem*, p. 24). Assim, a abertura à dilatação temporal do embate precede a transmutação do corpo, o qual, de modo imanente, deseja, produz, se submete e ascende a distintas modulações de tónus.

Os arquivos resultantes são tomados como modos de partilhar um acontecimento poético que atravessou meu corpo e que tem na reunião de imagens, vídeos e textos uma busca por elaborações discursivas a partir da análise de documentos, considerando que “se a experiência é o que nos acontece e se o saber da experiência

tem a ver com a elaboração do sentido ou do sem-sentido do que nos acontece, trata-se de um saber finito, ligado à existência de um indivíduo ou de uma comunidade humana particular” (*Ibidem*, p. 27). Da observação dos asnos à claustrofobia dos buracos, se os arquivos estão inexoravelmente ligados à experiência e à realidade específica e cotidiana que me situa no mundo é porque “o saber da experiência é um saber que não pode separar-se do indivíduo concreto em quem encarna” (*Idem*, *Ibidem*). Desse modo, as articulações de sentido não só arquivam como também estendem as intensidades poéticas do cotidiano, transcendendo-o a partir do desejo de metamorfose.

Conclusão

Do exposto, a pesquisa poética em performance e ação direcionada ao vídeo e à fotografia configura-se como modo de atravessar o corpo por outras intensidades, suficientes para transmutar pela poesia o cotidiano, recorrendo para isso à observações da realidade em seu aspecto telúrico, concreto e específico. As elaborações de sentido como ressonância dos embates e das permanências são inexoravelmente ligadas a um paisagem específica, dada a uma produção poética cravada e que crava o cotidiano do Sítio Espinhaço.

Para as experimentações, recorro a estratégias performativas – as permanências e os embates – como maneiras de modular a energia física através da experimentação de estados corpóreos pautados por uma experiência intensiva de fazer do corpo paisagem e que produz como rastro a claustrofobia e a exaustão. Através da busca por outros modos de tornar-se corpo, em simbiose epidérmica com a paisagem, é possível vincular experiência e poesia, cotidiano e performance. Os arquivos provenientes das investidas performativas na Chapada do Araripe são tomados em conjunto como articuladores de sentido capazes partilhar reflexões e oferecer notícias de um cotidiano transmutado em experiência poética. A transmutação de um corpo pode significar, nesse contexto, uma proposta de transfigurar também um modo de tocar a realidade ao redor.

Referências

- BRITES, Blanca; TESSLER, Elida. O meio como ponto zero: Metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2002.
- BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiênica e o saber da experiência. Revista Brasileira de Educação, Rio de Janeiro, vol. 1, n. 19, p. 20-28, abril 2002
- CAUQUELIN, Anne. A invenção da paisagem. Marcos Marcolino. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2007.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. O anti-Édipo: Capitalismo e esquizofrenia 1. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Mil Platôs vol. 3: Capitalismo e esquizofrenia 2. Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012.
- FABIÃO, Eleonora. Programa Performativo: o corpo em experiência. Revista Ilinx, Campinas, vol. 1, n. 4, dez. 2013.
- MELIM, Regina. Performance nas artes visuais. São Paulo: Editora Zahar, 2008.
- PASSERON, René. Da estética à poiética. Porto Arte, Porto Alegre, vol. 8, n. 15, p. 103-116, nov. 1997.
- REY, Sandra. Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas visuais. Porto Arte, Porto Alegre, vol. 7, n. 13, p. 81-95, nov. 1996.

O Gesto como caminho de criação cênica: Contribuições de Michael Chekhov ao trabalho do/a ator/atriz

The gesture as a way of scenic creation: Michael Chekhov's contributions to the work of the actor/actress

Giovanna Borges Nogueira¹

Lilian Freitas Vilela²

Este artigo investiga as contribuições do ator, diretor e professor russo Michael Chekhov no campo da formação de atores, através do estudo sobre a prática e o desenvolvimento do conceito de Gesto Psicológico (GP). O artigo abarca metodologia teórico-prática acerca da utilização do Gesto Psicológico em caminhos e procedimentos de seu uso no processo criativo do ator, aprofundando no conceito de GP, suas relações com outros conceitos de Chekhov, assim como na atuação cênica e na criação de personagens e cena.

Palavras-chaves: Michael Chekhov; Gesto psicológico; trabalho atoral.

.....
1 Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Neto”- UNESP / Bolsa PIBIC- CNPQ

2 Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Neto”- UNESP / Bolsa PIBIC- CNPQ

This article investigates the contributions of the Russian actor, director and professor Michael Chekhov in the field of actor training, through the study of the practice and development of the concept of Psychological Gesture (GP). The article covers the theoretical-practical methodology about the use of Psychological Gesture in ways and procedures of its use in the creative process of the actor, deepening the concept of GP and its relations with other concepts of Chekhov, as well as in the scenic performance and in creating characters and scenes.

Keywords: Michael Chekhov; Psychological Gesture; Acting.

Introdução

Michael Chekhov nasceu em 1891, em São Petersburgo, na Rússia e iniciou sua carreira como ator no Teatro de Arte de Moscou (TAM), do famoso ator e diretor Constantin Stanislavski, onde esteve associado durante dezesseis anos. Nesse período, Stanislavski se debruçou em uma investigação sobre o uso da memória pessoal do ator, o que fez com que Chekhov decidisse percorrer o caminho oposto e pesquisar o uso da imaginação e do trabalho físico/corporal no processo de criação do/a ator/atriz. Mas, pelo seu interesse em Rudolf Steiner, na Antroposofia e Eurytmia, que alicerçava suas investigações, e eram *proibidos* na cultura Soviética, Chekhov foi denunciado e obrigado a deixar a Rússia em 1928. Após Dez anos longe da Rússia, Chekhov já tinha desenvolvido seu próprio método de atuação, influenciado pelo sistema Stanislavski e enriquecido com a Antroposofia de Steiner. Até o final de sua vida, Chekhov dedicou-se ao desenvolvimento de sua pesquisa acerca da criação de um método consistente de interpretação para o ator.

Chekhov viveu em uma época em que atores e estudiosos estavam começando a pensar e formular o que seria um método de atuação. Relatava que todos os artistas como pintores, bailarinos e músicos tinham desenvolvido uma técnica, mas os atores ainda não. Chekhov (1985) atribuiu esta constatação ao fato de que o único instrumento que o ator tem para se comunicar com a plateia é o seu próprio corpo (pensamento, sentimentos e emoções). E se perguntava como esse mesmo corpo, voz e emoções que se relacionam com a vida cotidiana poderiam se expressar de maneira inovadora no palco? Então, compreendeu que essas três partes (corpo, voz e emoções) estavam diretamente relacionadas, pois quando trabalhamos o corpo nossa voz e emoções já são evocadas e alteradas pelos movimentos que estamos trabalhando.

Para ele, o ator deve desenvolver alguns requisitos, entre eles: o ator deve transformar seu corpo em uma membrana sensitiva, na qual desenvolve “extrema sensibilidade do corpo para os impulsos criativos psicológicos.” (CHEKHOV, 2010, p.2). Desta forma o corpo do ator deve ser apto para fazer um movimento externo,

como o abrir de braços, experienciar uma vontade ou estado interior. Para tal, Chekhov criou uma série de exercícios psicofísicos com o intuito de desenvolver e fortalecer o corpo e a imaginação do ator, assim fazendo com que o ator tenha domínio sobre seu corpo e emoções, criando uma base sólida e não apenas um momento esporádico de “inspiração”.

Gesto Psicológico

Para entender o Gesto Psicológico (GP), Chekhov (1991) relata que em todas as línguas são usadas expressões idiomáticas relacionadas a uma ação física para descrever um estado psicológico. Um exemplo dessas expressões seria: “Cair em desespero”, o sujeito não está caindo com seu corpo físico no desespero, mas a sensação ou a imagem produzida em seu interior é de estar caindo, portanto estes movimentos imaginários que aparecem em nossos pensamentos e em nossa fala, são gestos da nossa vida cotidiana, os quais nós produzimos em nossa mente e não em nosso corpo físico. O Gesto Psicológico vem da mesma natureza que estes movimentos imaginários, porém eles serão primeiramente produzidos em nosso corpo físico.

Cada estado psicológico é sempre uma combinação de pensamentos (ou imagens), sentimentos e impulsos de vontade. Nós dizemos que o ser humano ou a personagem na peça, “pensa”, “sente”, ou “deseja” alguma coisa, porque seu pensamento, sentimento ou impulso de vontade está predominando naquele dado momento. Mas todos os três estão presentes e ativos em cada momento psicológico. Portanto, o estado psicológico em que o ator encontra o seu personagem, dá a ele a oportunidade completa de ver isso como a Ação (ou Gesto) com Qualidades e imagens apropriadas. Assim, nós podemos dizer que o mesmo movimento em um caso é físico (Gesto) e no outro é psicológico (Qualidades e imagens). Vamos cunhar para nosso futuro uso do termo “Gesto Psicológico”, o qual vai significar Gesto com o sentimento conectado nele. Nós devemos aplicar esse termo para gestos visíveis (reais), assim como, invisíveis (potenciais). (CHEKHOV, 1991, p.59 e 60 nossa tradução)

Contudo, existe uma confusão muito comum entre atores que estão começando a entrar em contato com o GP, que é confundir os diferentes tipos de gestos: aqueles que usamos tanto quando atuamos no palco como na vida cotidiana, que são os gestos naturais e usuais. E o outro que tem relação entre o movimento interior e ação exterior, criando uma relação *psicofísica*, uma vez que preenche as emoções, percepções e o corpo do ator. Assim esse segundo tipo de gesto consiste no que poderíamos chamar de gestos arquetípicos, aqueles que:

Servem como modelo original para todos os gestos possíveis da mesma espécie. O GP pertence a esse segundo tipo. Os gestos cotidianos são incapazes de instigar nossa vontade porque são excessivamente limitados, fracos demais e particularizados. Não ocupam todo o nosso corpo, psicologia e alma, ao passo que o GP, como arquétipo, apossa-se deles *inteiramente*. (CHEKHOV, 2010, p.89)

Como Chekhov explica (2010), o Gesto Psicológico é um movimento ou ação psicofísica que contém começo, meio e fim e expressa a característica psicológica da personagem. Deve ser um gesto arquetípico, que envolve o corpo todo, seja forte, bem definido e que após repetido algumas vezes intensifique a vontade e invoque sentimentos. O GP está sempre em movimento, não é uma posição estática, vai além das barreiras do corpo. O Gesto pode ser aplicável para descobrir a personagem como um todo, ou para alguma cena específica, um momento ou frase. Chekhov (1991) explica que o ator pode se aproximar de duas formas do roteiro, uma de maneira intelectual, tentando entender as palavras e a outra utilizando a imaginação, seguindo interiormente os desejos, interagindo com as atmosferas. O Gesto Psicológico ajuda a corporalizar as imagens e atmosferas, e faz com que desperte no corpo do ator sentimentos, imagens e ações, que antes estavam sendo vivenciados em sua imaginação.

Como criamos um Gesto na prática? Ele deve ter bem definida sua *Ação, Qualidade e Direção*. Ação está relacionada ao “o que” o personagem deseja, a sua vontade maior, que pode ser tanto como um todo, quanto um momento específico em que o ator

está explorando. É uma ação arquetípica e não cotidiana, isso significa que essa ação está relacionada a todas as outras coisas da mesma natureza, que são englobadas em uma única forma.

Para entender o que seria uma ação arquetípica, trago um relato coletado durante o Laboratório prático com grupo focal de atores realizado sobre o GP, o qual detalharei adiante:

“O personagem que eu estava trabalhando era o Segismundo, da peça *A Vida É Sonho* e o primeiro gesto que fiz não me conectou muito com ele, já que era um gesto cotidiano, mesmo sendo um gesto que tinha relação com a sua vontade: o gesto era abrir uma janela e ele queria fugir do seu quarto/ do reino. No último encontro, no entanto, acabei fazendo um gesto expansivo que me trouxe a sensação de descobertas, de desvendar o mundo de um garoto e o gesto da relação com o ambiente já foi fechado e no chão, o que trouxe o desconforto que aquele quarto/ reino lhe trazia e acaba levando a vontade de fugir. Descobri novas nuances do personagem e a sua relação com o ambiente trouxe todo um contraste e sem usar um pensamento racional.” (Participante 6)

O ator descreve ter encontrado uma ação: abrir uma janela, mas aquela ação não era forte suficiente para invocar seu desejo e sentimentos, pois era uma ação cotidiana. Quando ele entendeu isso, ele descobriu que a ação de abrir a janela estava relacionada a sua vontade de fugir daquele lugar para conhecer o mundo. A vontade mais urgente dele então era “fugir”, abrir a janela era apenas o modo como ele poderia realizar isso nessa cena, mas ele poderia fugir de várias outras maneiras, ou até mesmo ser uma vontade interior que nunca se realizasse na cena. Então, quando ele encontrou um Gesto que tinha a ação de fugir para conhecer o mundo, isso lhe trouxe diversas descobertas e sensações a respeito de seu personagem. Esse gesto tinha uma ação que englobava todas as fugas possíveis, assim ele conseguiu encontrar um gesto arquetípico.

Para Chekhov (1985) o conceito de *Objetivo*, criado por Constantin Stanislavski está relacionado com a vontade ou desejo da personagem, e isto é o que move o interior e conseqüentemente o exterior dele. Contudo ele explica que um erro comum é aplicar o *Objetivo* no reino das ideias, o que não é possível, uma vez que ele pertence ao reino da vontade, e assim ele demanda uma ação. Logo, Chekhov (1991) propõe a corporalização do *Objetivo*, por meio do Gesto Psicológico, uma vez que o GP ocupa todo o corpo e mente do ator. Desta forma, quando o ator encontrar o GP do *Objetivo* da personagem, ele conseguirá experienciar o *Objetivo* em todo o seu ser, não apenas no reino das ideias, e assim ser guiado e inspirado por ele.

Podemos pensar hipoteticamente em uma cena entre dois personagens, em que um dos personagens sente grande repulsa pelo outro e tenha o desejo de afastar esse personagem. Mas como podemos corporalizar esse movimento de afastar? Vamos imaginar que o ator descubra que essa ação se traduza em um movimento de empurrar, nesta cena. Contudo, não é um movimento cotidiano de empurrar, mas sim um movimento maior que englobe “empurrar” tudo que o personagem despreza no outro. Porém, encontrar só esse movimento de empurrar não é o suficiente, pois existem vários jeitos de empurrar: podemos empurrar rapidamente, com delicadeza, com resistência, com cautela, friamente, violentamente, entre outros. Então, precisamos descobrir como esse personagem específico, com todas as suas particularidades e com a relação estabelecida com o outro, empurra. Deste modo, precisamos encontrar o “como” ele empurra, a *Qualidade* desse movimento de empurrar.

Imaginamos, então, que a relação desse personagem com o outro, no qual ele quer empurrar, seja uma relação profissional, na qual ele precisa manter um bom relacionamento, portanto, ele não pode ser violento, precisa de cautela ao empurrar o outro. Então digamos que essa Ação de empurrar irá conter a Qualidade de cautela. A Qualidade, vai ser encontrada no nosso movimento, nós preenchemos nossa ação com a qualidade específica que estamos trabalhando e vamos deixando esta qualidade impregnar em nosso corpo e mente. Portanto, se estamos trabalhando com a qualidade de “cautela”, todo nosso corpo deve conter essa qualidade: nossa

voz, nosso olhar, nosso movimento e psicologia. Para Chekhov (1991), a Ação está relacionada à vontade e a Qualidade aos sentimentos, uma vez que se preenchemos nossos movimentos com certa qualidade, eles são capazes de despertar sensações que nos levam para sentimentos. E a Direção nos mostrará o espaço para onde este personagem empurra com cautela. Pode ser para frente, como quem empurra para longe, ou para baixo, como que empurra afundando o outro, entre outros. “Há diferentes informações para cada uma dessas direções, e existe... um número infinito de diferentes qualidades para se trabalhar.” (PETIT, 2010, p.52)

Dessa forma, quando encontramos todos esses elementos do Gesto Psicológico em nossa exploração, que dizem respeito a vontade do personagem, e após repetido algumas vezes nos despertam sentimentos e imagens, nós teremos um Gesto forte. Mas sempre que fizermos o GP, precisamos ficar atentos para não fazê-lo automaticamente como apenas um movimento físico. O Gesto (1991) precisa de um momento de preparação antes de ser realizado fisicamente, este momento no qual você sente o impulso de fazê-lo, acumulando essa atividade de fazer o movimento antes de realizá-lo fisicamente. “Nós somos livres das barreiras do corpo físico, e essa atividade (impulso interno) é a verdadeira força do Gesto Psicológico. Essa atividade interna é apta para despertar no ator sua força de vontade e o fogo de seus sentimentos.” (CHEKHOV, 1991, p.80, nossa tradução).

E depois de completo fisicamente, você deve pausar brevemente para deixar o movimento reverberar, em um momento de Sustentação, no qual você irá irradiar esse gesto interiormente. Chekhov (1991) diz que quando recebemos um impulso interior forte, o movimento interior não deve cessar junto com o movimento exterior, ele continua reverberando, sem a necessidade de tensão física para isso.

No Laboratório prático realizado para esta pesquisa, trabalhamos alguns exercícios de observação no objeto e a sustentação dele, mesmo quando não estávamos o observando diretamente. Esse exercício tinha o intuito, além de outras coisas, de sustentar a imagem do objeto consigo enquanto fazia outra atividade. Alguns relatos

diziam que em algumas vezes a imagem do objeto era clara, e outras vezes que era apenas uma sensação que o objeto estava ali. Mas, independentemente de como este momento de sustentação se dá para cada um, conseguíamos observar nitidamente quando um ator estava sendo sustentado por uma imagem ou gesto, e quando não estava.

Laboratório prático

Foi realizada uma aplicação prática relacionada ao *Gesto Psicológico*, com um grupo de atores e atrizes, através de um laboratório. Contudo, por conta da pandemia do Covid-19, o laboratório prático foi realizado de forma online pela plataforma Meet Google. Foram sete encontros de 90 minutos cada com referências teóricas e históricas sobre foi Michael Chekhov e o conceito sobre o GP. Passamos por diversos exercícios psicofísicos, criados por Chekhov, assim desenvolvemos nosso corpo e mente para chegar no momento de utilização do Gesto em nossas explorações com personagem e texto.

No final do Laboratório foi entregue um questionário e partindo das respostas dos participantes aos questionários, foi feita uma análise de dados, na qual foi selecionada as perguntas que foram mais disparadoras, e as quais surgiram nas respostas alguns temas que fizeram compreender melhor como foi o processo de criação através do Gesto Psicológico e do método de Chekhov:

Nos questionários, o Gesto esteve muito relacionado com a memorização, sendo entendido como uma forma de retomada, conexão rápida com o personagem e também como uma forma de descobrir o personagem através do Gesto, e como ele ajuda a deixar o intelecto julgador de lado para poder trabalhar criativamente e mais livremente com a Imaginação.

Uma das funções do Gesto Psicológico é exatamente essa, fazer com que seu corpo e mente consigam condensar em um Gesto, informações que despertem sensações e vontades, de forma que você consiga se reconectar rapidamente com

seu personagem quando precisar. Como o Gesto é um movimento psicofísico nós conseguimos recorrer a ele sempre que precisarmos em nossa criação, desta forma quando o acessamos conseguimos rapidamente que nossa memória psicofísica seja acionada.

Ao usar o GP como um meio de exploração da personagem, você faz realmente mais do que isso. Na verdade, prepara-se para interpretá-la. Elaborando, melhorando, aperfeiçoando e exercitando o GP, ao mesmo tempo você está se tornando cada vez mais a própria personagem, sua vontade, seus sentimentos são instigados e despertados em seu íntimo. Quanto mais progredir nesse trabalho, mais o GP lhe revela a personagem inteira em forma *condensada* fazendo de você o detento e o senhor de seu núcleo imutável. (CHEKHOV, 2010, p.87)

Foi comentado também sobre a importância da imaginação neste trabalho: quando estamos trabalhando com a nossa imaginação integrada ao nosso corpo, nós conseguimos criar um campo sólido para nos expressarmos, pois se preenchermos, por exemplo, nosso corpo com movimentos bruscos que contêm a qualidade de raiva, rapidamente conseguimos acessar essa sensação de raiva, e sempre que quisermos evocá-la podemos voltar para esses movimentos, sem precisar recorrer a alguma lembrança de algum dia específico que sentimos isso. E, sempre que trabalhamos desta forma imagens vão brotando, pode ser até mesmo que uma imagem pessoal sua brote, contudo, essa imagem pessoal não é o que conduz sua criação, ela apenas surge como consequência desse trabalho com o corpo e imaginação e assim você é livre para deixar que ela se transforme.

Outro elemento importante constituinte do Gesto Psicológico é a Direção espacial. Encontrar a direção correta é encontrar uma parte essencial do seu personagem ou da cena, pois é para onde aquele personagem age. Em um dos exercícios que fizemos no Laboratório colocamos diferentes sensações, trabalhando nas direções para frente e para trás. Quando colocamos a “Raiva” na direção para frente, ela era muito mais explosiva e agitada, uma “Raiva” mais descontrolada, já quando colocamos para trás ela

tinha uma pitada de vingança, era uma raiva mais calculista. A sensação era a mesma, de raiva, mas a direção trouxe outras nuances para que tipo de “raiva” que era.

Chekhov diz que não podemos controlar nossos sentimentos, contudo, nós somos capazes de “...instigá-los, provocá-los e induzi-los por certos meios indiretos.” (CHEKHOV, 2010, p.75). Quando trabalhamos com qualidades e sensações, somos capazes de despertar nossos sentimentos, assim como fizemos no exercício proposto acima, no qual buscamos a sensação de raiva na qualidade de nossos movimentos, e desses movimentos instigando a sensação de raiva em nosso corpo, começava a brotar sentimentos. Como o Gesto Psicológico contém todas essas especificidades: Direção, Ação e Qualidade, ele consegue condensar muitas informações sobre o personagem ou cena em um só Gesto, assim quando repetimos o mesmo Gesto em um outro dia de ensaio, se ele for forte o suficiente para evocar nossas vontades e sentimentos, ele pode nos trazer essa “memória” ou síntese de nosso personagem muito rapidamente como os participantes apontaram.

Referências

- AUTANT-MATHIEU, Marie-Cristhine; MEERZON, Yana. *The Routledge Companion to Michael Chekhov*. Londres: Routledge, 2015.
- BLOOM, K.; ADRIAN, B.; CASCIERO, T.; MIZENKO, J.; PORTER, C.. *The Laban Workbook for actors*. London/ New York: Bloomsbury Publishing Plc, 2018. CHEKHOV, Michael. Para o ator. São Paulo. Martins Fontes, 2010 CHEKHOV, Michael. *Lessons for the professional actor*. New York. Performing Arts Journal Publications, 1985
- CHEKHOV, Michael. *On the technique of acting*. New York. Harper Collins, 1991 ISSUE 2: Michael Chekhov: Essais, Joanna Merlin. *Theatre, Dance and Performance Training*, Taylor & Francis, v. 4, p. 283-315, 16 abr. 2013.
- STANISLAVSKI, Constantin. *A criação de um papel*. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 2012.
- PETIT, Lenard. *Michael Chekhov Handbook*. New York: Routledge, 2010.

Percepções do desenho em um suporte ready-made

Drawing perceptions on a ready-made support

Greicy Kelly Teixeira Dos Santos¹

Cláudia Maria França da Silva²

O presente artigo apresenta considerações sobre o processo de criação de um objeto, nomeado de Observatório do desenho, realizado em 2022. Este trabalho traça relações muito próximas entre um objeto como suporte-matriz e operações que o articulam à realização de um desenho tridimensionalizado. Desse modo, o texto busca construir reflexões sobre questões do objeto em sua materialidade e sua possibilidade de ser percebido como um desenho, considerando alguns elementos que constituem as relações entre plano versus linha, bem como suas implicações com o objeto ready-made.

Palavras-chave: Objeto; desenho; suporte; tridimensionalidade; linha;

This article presents considerations about the process of creating an object, named Observatório do Desenho, carried out in 2022. This work traces very close relationships between an object as a matrix support and operations that articulate the realization of a three-dimensional drawing. In this way, the text seeks to build reflections on questions about the object in its materiality and its possibility of being perceived as a drawing, considering some elements that constitute the relationship between plane versus line, as well as its implications with the ready-made object.

Keywords: Object; drawing; support; three-dimensionality; line.

1 PPGA / Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

2 PPGA / Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

Introdução

O presente artigo busca construir reflexões sobre o processo de criação de um objeto, nomeado de Observatório do desenho, realizado em 2022. Para a construção textual, são levadas em conta as aproximações e distanciamentos entre os artistas Marcel Duchamp com os seus ready-mades, por ser um objeto do cotidiano re(colocado) no processo artístico e com os objetos embrulhados de Christo Javacheff, em que ele estabelece métodos possíveis para se trabalhar o objeto como suporte. Com essa prática pretende-se refletir sobre o sentido do objeto industrial na produção de Desenhos, verificando suas potencialidades como obra de arte e igualmente abarcando estratégias e operações utilizadas na concepção, realização e montagem do trabalho.

Observatório do desenho, um objeto

A construção deste trabalho envolveu uma série de demandas e escolhas, antes que a ação própria do campo dos procedimentos se iniciasse. Foi necessário observar o meu entorno, escolher um espaço específico (privado ou um espaço de trabalho) e nele, observar e listar todos os objetos que se encontram ali. O estudo da função do espaço e dos objetos contidos nele demandou considerável tempo e maturação da ideia de realizar um objeto poético, a partir de um objeto pessoal³. A lista de objetos do entorno imediato (o *Umwelt* ou ambiente) revelou o quanto nós, sujeitos contemporâneos, estamos circundados por objetos, mais ou menos úteis, mais ou menos importantes.

Estes inventários terão portanto um caráter “microscópico”, aplicados ao indivíduo situado no centro dessa esfera. (...) Micro-atos, micro-acontecimentos, micro-prazeres, micro-angústias, constituem a essência da textura da vida, compreendendo-se aí a vida

.....

3 A análise do *Umwelt* consistiu na realização de um levantamento de objetos pertencentes a um espaço em que havia maior frequência de uso. Após a escolha de um cômodo da casa, foi feita uma lista que variou de 40 a 100 objetos; após esse levantamento de objetos reorganizaríamos a lista, a partir de alguns critérios, pessoais ou não. Alguns deles foram: proximidade extrema, média ou remota de seu corpo; objetos efêmeros e os duradouros; os que foram adquiridos por você e os que não foram; os que possuem valor afetivo/memorialista e os que são estritamente funcionais, entre outros.


“social” em detrimento da das estruturas em “grande escala” que se diluem no longínquo e se tornam os elementos de um quadro em vez de serem produtos do próprio homem.

(MOLES, 1981, p. 14)

Para Abraham Moles, a vida social, relacionamentos de pessoas com pessoas, foi cedendo espaço para a atuação dos objetos como mediadores dessas relações humanas. Ocorre tanto uma “reificação do Outro para a impersonalização funcional dos seres” (*Idem, Ibidem*), quanto uma promoção do objeto a um “prolongamento das ações humanas”, até tornar-se mensagem social.

Deu-se então a escolha por um objeto, um binóculo que fica sobre a mesinha ao lado da janela da sala. Esse binóculo foi um presente do meu pai, para que em uma próxima viagem, eu e minha irmã pudéssemos explorar outros lugares, por meio do binóculo. Dentre os objetos listado, ele foi o escolhido por carregar consigo uma história afetiva e memorialista. A partir da escolha do objeto e do estudo de suas possibilidades formais, para além de sua função imediata, nos foi proposto utilizar o objeto como suporte para ações solitárias ou combinadas entre si. Os métodos estabelecidos por Jean-Clarence Lambert (*apud* MORAIS, 1999, p.226-7) foram disponibilizados como diretrizes para trabalhar o objeto como suporte, com o qual poderia ocorrer uma desrealização, enigmatização, dramatização, acumulação e serialização do objeto Entenda-se a desrealização tanto o apagamento funcional do objeto quanto fazê-lo significar outra coisa; a enigmatização lança questionamentos sobre o que seria aquilo; a dramatização abusaria da expressividade com a finalidade de levantar no espectador reações emocionais mais exacerbadas. E a acumulação/serialização tira partido da quantificação e da multiplicidade de espécimes iguais, com os quais se constrói uma composição no espaço.

Inicialmente, procurei alterar a função do binóculo, no sentido de ver para fora para outra, em que a imagem vista fosse o próprio olho do observador. Para tal, foi necessário entender o funcionamento e estrutura do objeto. Há uma regulação das lentes, feitas pelo usuário, para que se possa ver objetos e cenas em diversas

distâncias. Essa regulação da lente provém de um complexo sistema de prismas que permite alcançar imagens que a olho nu não seria possível⁴. Retirei as lentes e coloquei um espelho para que a imagem vista fosse o próprio olho do observador; a imagem ficou inversa pois a lente esférica altera a direção da luz e a imagem refletida é alterada.  **FIGURA 1, 2**


Em um segundo momento, explorei a possibilidade de que a desrealização funcional do objeto se desse pela exploração de suas formas e texturas. De posse de um pedaço de tecido claro, com algumas manchas escuras⁵ e de um carretel de linhas preto, fui envolvendo o binóculo no tecido e amarrando o conjunto nas linhas, em diversas partes e direções do objeto.


O tecido foi um acontecimento gráfico à parte. Ele passou da condição de resíduo de uma ação para ficar à espera de ter outra serventia. A operação de apagamento formal e da superfície do binóculo tornou-se a ocasião propícia para sair de sua latência e participar na composição. Pude percebê-lo como um desenho fornecido pelo acaso, de um modo diferente com que meu trabalho em desenho, em geral, é concebido. Ao embrulhar o binóculo nesse tecido, além de dar-lhe uma carga de maciez, eu trago uma superfície nova pro meu objeto. Superfície essa que sendo clara, apresenta aqui e ali situações de contraste por conta de manchas e linhas próprias da “estampa” do tecido. Posterior a isso, procedi às amarrações com a linha preta de costura. A linha preta funciona de dois modos: no sentido estrutural e no sentido visual. Estrutural pois essa amarração prende o tecido no objeto e o visual aparece no modo como a linha de costura é enrolada no objeto, que também dialoga com o grafismo oriundo do tecido. Desse modo, é como se estivesse desenhando sobre um novo suporte.

.....
4 O sistema prisma consiste na posição e formato das lentes prisma, sendo os tipos Roof e Porro. No sistema Roof, as lentes prisma estão encaixadas em um desenho reto do binóculo; no Porro, as lentes são inclinadas, permitindo um desenho mais largo da peça.

5 O tecido é um morim, originalmente branco, mas, por ter sido usado para limpar placas de metal em gravura, ele ficou irregularmente manchado de tinta gráfica preta.



 **FIGURA 1, 2.** À esquerda e à direita: “Reflexo” – Artista Greicy Kelly, 2022. (Díptico 19x16x6 cm) Binóculo e espelho. Fotografia Greicy Kelly. Vitória, Brasil. 2022. (Fonte: Acervo pessoal)

Na construção final desta proposta, creio haver trabalhado com três ações no objeto, *desrealizando* a função do objeto; é retirada a sua função de ver em variadas distâncias. Ocorreu uma *enigmatização* do binóculo, pois ficou muito difícil de reconhecer o que estava ocultado pelo tecido e as linhas; por fim, há um *apagamento*, pois ele é apagado enquanto forma e enquanto função. Assim, realizei uma conexão em três possibilidades de transformação do objeto.  **FIGURA 3, 4**


Objeto e Desenho

Observatório do desenho foi uma experimentação cujo processo de criação foi complexo, pois envolveu idas e vindas acerca de decisões a serem feitas no sentido de ressignificar a matriz, que é um objeto de forte carga afetiva. Eu não queria destruí-lo. Desse modo, as operações foram no sentido de conciliação e negociação com assuntos que me interessam, como artista, a realização da demanda externa do exercício⁶ e a preservação do objeto. Desse modo, o objeto poderia ser desconstruído, retirando-se as linhas e o tecido. Além disso, explorei o seu volume original e dureza para dar-lhe uma relativa maciez; pude explorar também, naquele objeto de escala manual, minhas práticas usuais em desenho, em direção à tridimensionalização. Minha poética lida com a migração da linha, enquanto ente bidimensional, para sua concretude, explorando materiais que podem ter respostas gráficas, como tiras de tecido, tiras de plástico, estruturas de madeira e outros materiais, com os quais efetuo composições no espaço real.

Pensando na linha e nas várias possibilidades em que ela pode ocorrer, conforme Inês Osório, há dois modos operacionais que a linha no espaço pode operar, sendo assim: a) *utilização do desenho como estudo prévio das possibilidades formais, ou b) utilização desse domínio como metodologia orientadora na produção efetiva de um dado objeto escultórico.* (CASTRO, 2009. P.43.). Para este momento a opção (b), é a mais apropriada pensando que o conjunto de linhas que podem compor uma forma,

.....
⁶ O trabalho foi concebido a partir de uma demanda externa, um exercício feito em disciplina de pós-graduação.




 **FIGURA 3, 4.** Vistas de Observatório do desenho. ". Artista Greicy Kelly, 2022. (Díptico 19 x 16 x 6 cm). Binóculo, tecido, linha. Fotografia Fernanda Passini. Vitória, Brasil.2022. (Fonte: Acervo da Artista).


auxiliando na construção do desenho em partes, o que abre a possibilidade visível e construtiva de um desenho no espaço e como objeto.

Há algumas relações de aproximação e distanciamento com o conceito de *ready-made* de Marcel Duchamp (1887-1968); a aproximação pelo objeto pronto como suporte ou resultado do trabalho de arte e o distanciamento pelo acaso, já que meu objeto foi escolhido por meio de uma ação consciente. Nos *ready-mades* de Marcel Duchamp, o objeto cotidiano é re(colocado) no contexto artístico; retira-se o objeto da sua função habitual, mudando o contexto em que é inserido e, desse modo, o ângulo em que normalmente ele é percebido. Portanto, Duchamp realiza uma desrealização do objeto por liberá-lo de sua função inicial. Por outro lado, não há uma intenção deliberada na seleção do objeto vindo a se tornar um *ready-made*. A escolha se dá pelo acaso, ou melhor por meio de uma “beleza da indiferença”, expressão com que Duchamp se referia à sua determinação interna de não propor objetos com carga autorrepresentacional ou que fossem vinculados a sentimentos internos (KRAUSS, 1998, p.101). Meu distanciamento para com os *ready-mades* de Duchamp ocorre principalmente pelo fato de que o objeto binóculo não é banal, não foi escolhido por um acaso; foi selecionado a partir de critérios objetivos e subjetivos.

Se a aproximação feita de *Observatório do desenho* com os *ready-mades* é sobretudo conceitual, apresento dois trabalhos de artistas modernistas cujas aproximações são das operações realizadas em um suporte, que é um objeto.

No trabalho *L'Enigme d'Isidore Ducasse* (1923), Man Ray embrulha supostamente uma máquina de costura e um guarda-chuva com um tecido escuro. Seguindo os métodos de abordagem com o trabalho objetual propostos por Jean-Clarence Lambert, Man Ray realiza um apagamento do objeto enigmatizando-o, pois a forma como o tecido foi colocado impossibilita o reconhecimento do que há por debaixo daquela cobertura; apenas olhando não é possível identificar, não há vestígios do que de fato seja. Sabe-se que o trabalho foi inspirado em uma frase do livro *Os contos de moldoror* escrito por Isidore Ducasse em 1869: “*Belo (...) como o encontro fortuito sobre uma mesa*

de dissecação de uma máquina de costura e um guarda-chuva”. Mesmo que o objeto por debaixo seja revelado ainda é um enigma e causa um certo estranhamento. Segundo Jennifer Mundy, “O guarda-chuva foi interpretado como elemento masculino, a máquina de costura como elemento feminino e a mesa de dissecação como cama”  **FIGURA 5**

A abordagem com o trabalho objetual proposta por Jean-Clarence Lambert também é percebida nos trabalhos de menor escala de Christo Javacheff; alguns elementos são retirados do cotidiano, realizando um empacotamento de alguns objetos como telefone e garrafas.⁷ Nas obras de Christo é possível encontrar a desrealização e a enigmatização do objeto, no sentido da inoperância do objeto e da ocultação de sua forma e superfície.  **FIGURA 6**


Conclusão

Trabalhar poeticamente a partir de um objeto cotidiano desencadeou diversos entendimentos acerca da dinâmica processual, em artes visuais. Muitas etapas foram realizadas até a escolha de um objeto que, por possuir forte apelo afetivo, impossibilitou ações mais contundentes sobre ele e com ele. Talvez seja essa uma das razões para haver feito 2 trabalhos a partir de um único suporte.


A primeira intervenção, gerando o trabalho *Espelhos*, se deu mesmo ao nível de sua função de ver. Trocar as lentes por espelhos permitiu a desrealização do objeto por meio de reversão funcional, pois o sistema de lentes e espelhos não mais permitia ver ao longe, mas a reprodução do olho do usuário do objeto. No entanto, a segunda intervenção, que gerou *Observatório do desenho*, é um trabalho que demandou, igualmente, muitas operações conceituais e físicas para sua realização. A incorporação de tecido e linhas ao objeto obedeceu aos métodos ou operações de desrealização, enigmatização, por meio do apagamento formal e da superfície do objeto e permitiu, principalmente, uma experimentação mais afim à minha poética.

.....
⁷ Após a associação que Christo faz com Jeanne-Claude a partir de 1961, ambos começam a realizar projetos de grande porte e a explorar monumentos e o planejamento urbano.



 **FIGURA 5.** “L’Enigme d’Isidore Ducasse” – Man Ray. (50x57x22 cm) 1920/1972. (Fonte: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/man-ray-lenigme-disidore-ducasse-t07957>)



 **FIGURA 6.** “Wrapped telephone” – Christo e Jeanne-Claude. (Díptico 4 x 27 x 24 cm) Polietileno, corda, telefone e fio telefônico. Miyanomori Museum, Sapporo, Japan. Foto: Photo: André Grossmann, 1962 (Fonte: <https://christojeanneclaude.net/artworks/packages-and-wrapped-objects/>)

Referências

- CASTRO, Inês Osório de. *Do espaço à escultura transferências de um corpo*. Porto. 2009.
Disponível em: < <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/67726>> Acesso em: 09/10/2022.
- KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- MOLES, Abraham. *Teoria dos objetos*. Rio de Janeiro: Tempo Universitário, 1981.
- MORAIS, Frederico. “O campo tridimensional: esculturas, relevos, objetos e instalações”. In: *TRIDIMENSIONALIDADE: arte brasileira do século XX*. São Paulo: Cosac&Naify/Instituto Cultural Itaú, 1999. P. 226-247.
- MUNDY, Jennifer. *L’Enigme d’Isidore Ducasse*. TATE, 2003. Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/man-ray-lenigme-disidore-ducasse-t07957>>. Acesso em: 24 de setembro de 2022.

De arcadas e de grooves: breves apontamentos sobre o violinismo de Ricardo Herz em 'Odeon'

From arcades and grooves: brief notes on Ricardo Herz's violinism in 'Odeon'

*Ismahel Carvalho de Souza*¹

*Fabiano Araújo Costa*²

Como parte de uma pesquisa ampla que investiga os impactos das transformações tecnológicas em poéticas musicais em diferentes culturas, analisamos o processo criativo do violinista brasileiro Ricardo Herz para além de uma mera passagem do universo da música erudita para o da música popular. Buscamos compreender os fatores que condicionam seu descolamento de uma posição de intérprete para assumir uma posição autoral a partir de sua relação com as propriedades da mediação fonográfica. Adotamos a perspectiva teórica da musicologia audiotátil, na qual, diante da tecnologia de gravação fonográfica o performer encontra condições para se projetar esteticamente como um agente que “escreve” um texto autoral de natureza audiotátil no suporte mediológico. Nesse processo, valores como o swing e o groove alcançam pertinência diferenciada, e se destacam como fator estético no âmbito de uma dada cultura. Especificamente, realizamos uma análise que identifica traços iniciais de grooves escritos por Herz em sua gravação do clássico Odeon, de Ernesto Nazareth. A análise considera, de um lado, um aspecto técnico relevante da performance ao violino, a arcada, para em seguida, relacioná-lo às variações groovêmicas recolhidas do fonograma a partir do software Sonic Visualizer.

Palavras-chave: Ricardo Herz; Poéticas; Groove; Músicas Audiotáteis.

As part of a broad research that investigates the impacts of technological transformations on musical poetics in different cultures, we analyze the creative process of Brazilian violinist Ricardo Herz beyond a mere passage from the world of classical music to that of popular music. We seek to understand the factors that condition his detachment from a position of interpreter to assume an authorial position based on his relationship with the properties of phonographic mediation. We adopt the theoretical perspective of audiotactile musicology, in which, in face of the phonographic recording technology, the performer finds conditions to project himself aesthetically as an agent that “writes” an authorial text of an audiotactile nature in the mediological support. In this process, values such as swing and groove achieve differentiated relevance, and stand out as an aesthetic factor within a given culture. Specifically, we carry out an analysis that seeks to identify the grooves written by Herz in his recording of the classic Odeon, by Ernesto Nazareth. The analysis considers, on the one hand, a relevant technical aspect of violin performance, the arcade, and then relates it to the groovemic variations collected from the phonogram using the Sonic Visualizer software..

Keywords: Ricardo Herz; Poetics; groove; Audiotactile Music.

.....
1 PPGA / Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

2 PPGA / Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

Introdução

Este artigo tem como objetivo compreender o processo criativo do violinista brasileiro Ricardo Herz relacionando a técnica de arcadas do violino à produção de swing em sua performance de Odeon, de Ernesto Nazareth, registrada em São Paulo, no SESC Pompéia, em julho de 2012³.

Nossa problemática gira em torno de questões relacionadas à técnica instrumental, suas raízes culturais, e seus processos de transformação em função de determinantes mediológicos e culturais. Essa é uma temática que encontra especial atenção na perspectiva teórica da musicologia audiotátil (CAPORALETTI, 2018) e seus desenvolvimentos no campo da técnica instrumental (DE SOUZA ARAÚJO, 2022; DE SOUZA ARAÚJO e ARAÚJO COSTA, 2022; DE SOUZA ARAÚJO e CAPORALETTI, 2022), e suas aplicações no campo da análise musical da improvisação e do swing (CAPORALETTI, 2005, 2014; ARAÚJO COSTA, 2018; MANZOLI, 2022). Especificamente, observamos o violinista Ricardo Herz como um artista que possui uma formação musical com bases na cultura do violino erudito e que desenvolveu e desenvolve sua técnica no campo da música popular a partir de um modelo que se firma em outras bases, notadamente nas bases de um processo criativo que encontra na improvisação e no swing, ou *groove*, fatores estéticos predominantes.

Adentrando mais diretamente o problema da técnica do violino, visamos compreender possíveis relações entre a produção de improvisação e swing e a habilidade de execução das arcadas com os diferentes tipos de golpes de arco. O golpe de arco é empregado com uma certa velocidade, peso e força para se produzir uma determinada sonoridade do instrumento, que estará associado à melodia, projeção de som, ataques e notas fantasmas (*ghost notes*).

A utilização orgânica de arcadas e gestos associada a uma projeção estética do resultado musical como texto gravado por mediação fonográfica, implica, na

³ Disponível no youtube, no canal de Ricardo Herz: <https://youtu.be/6ass2jJqEdQ>

perspectiva da teoria das músicas audiotáteis, na produção de estruturas complexas denominadas *goovemas*. Essas estruturas específicas são o resultado de uma maneira singular de um dado artista produzir um certa estrutura musical (um trecho de melodia, uma ideia de improvisação, um efeito) que pode ser identificado como pertencente a um estilo (choro, samba, jazz, rock, baião, etc.).

Em uma primeira escuta, notamos que Herz produz estruturas dessa natureza realizando golpes perto do talão, e pressionando a corda a tal ponto que o *ghost note* ou *battuto*, delimita o efeito rítmico. Outros tipos de arcadas, como o *fouetté* e o *portato* podem contribuir na formação de *groovemas* confundindo-se com a linha melódica que é exposta, e se estabelecendo como fator estético de identidade autoral.

Ricardo Herz e sua criação técnica e estilística

A técnica do violino, especificamente da mão do arco contempla o uso das diferentes partes do arco em função das diversas possibilidades rítmicas e melódicas, e são tratadas por autores como Galamian (1962); Auer (1925); Viotti (cit. in Salles 1998). A habilidade técnica da mão do arco do violino é um fator imprescindível para realizar os golpes de arco, que funcionam como ferramentas na criação de ritmos, melodias e timbres diferenciados, assim como imitação de sons específicos de certas escolhas harmônicas.

Tais habilidades estão presentes nas performances de Ricardo Herz, que através de diferentes técnicas, executa no violino sons inspirados em outros instrumentos, com o propósito de evidenciar características da música popular brasileira. Além da inspiração na rabeca, uma espécie de violino rústico, Herz (Oliveira, 2011) também costuma “imitar o som do pife, do cavaquinho e, claro, o resfolego da sanfona”. Essas dinâmicas são perceptíveis quando Herz busca apresentar sua visão autoral da música

Odeon por exemplo, que dentro das características do choro, conecta e adequa seus golpes de arco, produzindo *groovemas*⁴ intrínsecos na música por sua essência.

Notamos que *Odeon*, de Ernesto Nazareth, foi escrita originalmente para piano, um instrumento harmônico, e para elaborar sua versão dessa obra no violino, Ricardo Herz precisou adequar os pequenos *groovemas*, uma vez que necessitava de uma abrangência que desse conta de um instrumento melódico solista. Para tal, se adequou ao swing e ao estilo do choro, apoiando-se nos golpes de arcos para as diferentes necessidades da gama estilística exigida no contexto em questão.

Na figura ao lado já notamos a diferença na distribuição das vozes associada ao recurso técnico utilizado por Herz. Além disso, ele também buscou um novo tom para a obra, e para a caracterização dos acordes foram acrescentados mais alguns elementos estilísticos que não são possíveis de serem transcritos na notação escrita, mas que são perceptíveis na sua performance, a qual será tratada mais à frente.

O desafio desta análise é a compreensão dos movimentos somáticos essenciais para execução dos variados golpes de arco e suas reproduções através de uma manipulação das escolhas harmônicas. Na procura por um gesto composicional comum em sua versão de *Odeon*, Herz assume uma posição autoral a partir de sua relação com as propriedades da mediação fonográfica e a manipulação das escolhas harmônicas. Sendo assim, é possível perceber sua busca por uma identidade autoral dentro da sua poética, que acaba inserida dentro da perspectiva audiotátil.

Através de uma análise de espectrogramas extraídos pelo software *Sonic Visualiser* pode-se constatar que os elementos dos golpes de arco em análise coincidem entre si:

.....
⁴ Estruturas complexas definidas por Caporaletti como: “O *groovema* corresponde à menor unidade temporal, teoricamente proporcional à unidade de pulso (batida) de uma pulsação de tendênciamente isócrona (continuous pulse), sujeita a ativação por parâmetros sonoros do princípio audiotátil. É a partícula sonora elementar do swing e da música audiotátil com base na ação do princípio audiotátil (PAT). Naturalmente, a duração do groove dependerá da unidade periódica de referência, que é inversamente proporcional à frequência, em BPM, da continuous pulse.” (CAPORALETTI, 2014, p. 293)



FIGURA 1. Comparação entre a escrita original de *Odeon* e a transição para violino feita por Ricardo Herz. (Fonte: Partituras retiradas dos sites dos respectivos artistas)

a inclinação do arco, velocidade do arco, distância do cavalete, movimento do braço, movimento do pulso e direção do arco influenciam a projeção das cores tonais.

Em uma sequência de ataques e ritmos Herz incorpora os acordes da linha harmônica sem transpassar a melodia. Nessa estratégia usada pelo artista notamos os efeitos que, através das arcadas, fundem a melodia, os ritmos e as características timbrísticas do estilo.

Arcadas e pontos de articulação

Como visto na performance de Ricardo Herz, o profundo entendimento dos golpes de arco é um elemento primordial para o swingue do estilo do choro, e seus improvisos. Sendo assim é imprescindível para o artista, a compreensão e um domínio criativo dos movimentos do corpo para que haja fluidez do estilo e naturalidade nas variações dos golpes de arco.

Esses elementos estão conectados a tal ponto que Salles (1998) fez grupos de análises para fomentar essa vertente da conexão do braço, velocidade de arco, peso e ângulo do cotovelo como a base também do início do movimento, que o impulsiona para cada movimento de formação do criterioso resultado sonoro. A interpretação captada por Salles (1998) foi ainda analisada por um júri, que foi criterioso com os dados recolhidos, gravado em três formatos (som, vídeo e *Motion Capture*), e passados pelo mesmo processo de análise com grupos diferentes. Ao final foi obtido um resultado que levou a concluir que o peso do braço com relação ao ponto de contato, e os movimentos do corpo, possuem total influência na qualidade da projeção sonora.

Em seu estudo, Salles percebeu que o som *filé*⁵ está relacionado exatamente com a técnica de arco que o músico possui. Sua análise demonstrou a partir da captação dos gestos que há uma íntima relação entre o conhecimento e a concepção de

.....
5 O som *filé*, segundo Silva (2005, p.48) “consiste em utilizar um arco para cada nota com o vibrato, para que se consiga ter como resultado o caráter cantabile.”

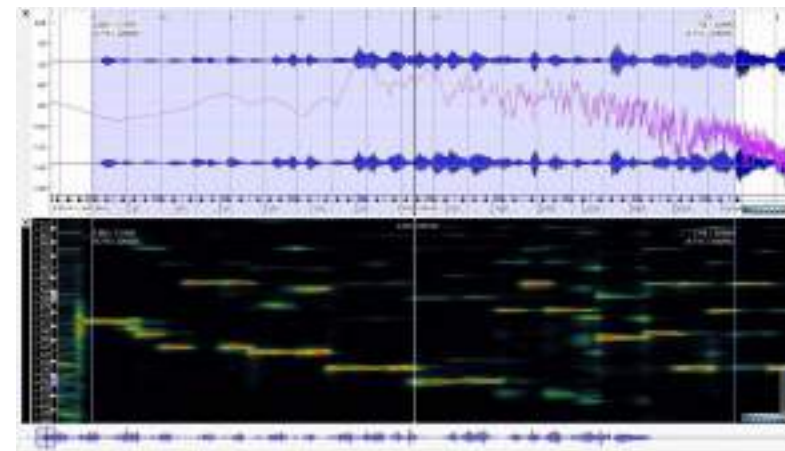


FIGURA 2. Música Odeon inserida no software Sonic Visualiser. Trecho analisado referente a Figura 1. (Fonte: Acervo Pessoal)

produção desses golpes de arco e a busca harmônica e rítmica de criação dos elementos musicais variados. Ao buscar automatizar esses golpes de arco, que influenciam na produção sonora, o músico se engaja em um modo da criação ao longo da performance, de novos agentes tonais e timbrísticos advindos do processo de tentativa e erro em relação à articulação.

Os padrões rítmicos provenientes da música brasileira requerem elementos técnicos específicos, que de um modo geral, através das arcadas é possível prover. No entanto, as exigências estéticas que recaem sobre o artista, que passa a ser um agente autoral de sua própria identidade, o fazem construir e consolidar uma técnica própria, ou “técnica subjetiva” (Cf. DE SOUZA ARAÚJO e ARAÚJO COSTA, 2022, p. 7) para a manutenção de uma pulsação contínua e do groove, e de estruturas próprias do seu estilo na forma de groovemas. Sem essa junção, de golpe de arco, em prol da articulação tendo em vista o ritmo brasileiro, e seus grooves como uma base interpretativa, o artista não se conecta com o que Caporaletti (2018) conceitua como audiotatilidade. Desse modo, abre-se a possibilidade de formar *groovemas* durante a execução, com o apoio do golpe de arco, e o artista alcança um leque de possibilidades para o improviso, formando uma linha melódica e harmônica, com uma pulsação subjacente à sua criação extemporânea. Os golpes de arco junto com o movimento básico descrito por Flesch (1928) ainda não completam o processo criativo de Herz, que apresenta maior grau de complexidade. Para alcançar seu ideal tonal estilístico, notamos que Herz busca a criação de timbres, como já mencionado, na imitação ou inspiração da rabeça, do pife, entre outros instrumentos, já que os golpes de arco tradicionais não são o suficiente. Há golpes menos usados, mas que na produção precisam ser empregados para atingir o propósito em questão, o swing da música, no caso o do choro.

Notamos ainda que golpes de arco que colaboram com a produção do groove, contemplam na sua maioria um movimento repetitivo, sendo eles com efeitos ou com ritmos, e contribuem para uma estética musical favorável ao objetivo principal em questão. Nesse sentido, são incorporados ao estilo próprio do violinista,

compondo uma paleta de recursos musicais com suas cores e timbres, e trazendo para quem escuta, o ritmo com arcadas batidas constantemente, acopladas aos golpes perto do extremo talão ou ponta do arco, que estão a serviço da interpretação.

Interpretação é o objetivo final de todo estudo instrumental, é sua única *raison d'être*. Técnica é meramente um meio para este fim, a ferramenta para ser usada a serviço da interpretação artística, a posse de ferramentas técnicas por si só não é suficiente (GALAMIAN, 1962, p. 6).

Segundo Flesch (1928), os golpes de arco mais usados são produzidos por seis movimentos básicos⁶, e são apenas uma fração do que é necessário para a adequação de um estilo, como o da versão do choro *Odeon*, produzida por Herz. Para produzir o *groove* que o choro requer, faz-se necessário todo um ajuste de timbre de tons variados, com o recurso de um violino melódico adequando a vários golpes de arco em prol da estética empregada.

Outros golpes de arco como o *fouetté* e o *portato* – que apesar de Herz não utilizar muito, pois neles há poucas opções de recursos rítmicos, tonais e timbrísticos – possuem sua relevância dentro do contexto estético da improvisação. Estes golpes auxiliam o artista a alcançar os objetivos que o arco proporciona em prol de uma voz solista. Outro ponto a ser notado diz respeito à dificuldade de introdução de acompanhamento para efeitos de realização dos grooves. Outro golpe de arco, já mais usual, é o *battuto*, que tem como características, tipos de articulações duplas, triplas, ou até mesmo com quatro vozes, como é o caso da produção de acordes que buscam nessa ferramenta a bases de improvisação, visto que a melodia também precisa ser mantida clara na execução do artista.

.....
6 (1) Os movimentos para cima e para baixo do braço a partir do articulação do ombro; (2) Movimentos quase horizontais do braço a partir da articulação do ombro; (3) Movimento de rotação do antebraço a partir da articulação do cotovelo; (4). Movimentos quase horizontais do antebraço a partir da articulação do cotovelo; (5) Movimentos da articulação do pulso; (6) Movimento dos dedos.

Legato e Detaché, golpes que são mais usuais em músicas de períodos barrocos, clássicos e românticos, são pouco utilizados para o estilo do choro. Herz permeia suas escolhas com arcos mais rápidos para ter opções de improvisos ou efeitos. Para tal, se usa de arcadas com menos tempo de duração, mas que transitam na gama de efeitos tonais do violino, já somando para os efeitos amarrados ao mesmo tempo de ressonância do som melódico. *Martellato e Staccato*, são técnicas de arco que já tem o arco fantasma inserido levemente na corda, com pequenas aparições que dão efeitos únicos com a aproximação do cavalete e tendem a criar mais timbres tonais para uma certa gama de coloridos sonoros.

Muito importante na técnica de arco, é um movimento que muitas vezes é confundido com o movimento da mão, o peso forte e o fraco são subjetivos, busca-se entender o quanto de peso é preciso para a boa projeção do seu instrumento. Assim como define Galamian, “os termos técnicos para esses movimentos de giro são: palma girando para baixo, pronação; palma girando para cima, supinação.” (GALAMIAN, 1985, p. 50). De forma mais detalhada, pode se dizer que o ato de movimentar para baixo, (apertar a corda com a crina do arco), ou encostar na corda com peso do braço chama-se pronação, e tirar o peso da corda ou deixar o arco leve, supinação. Temos na pronação, o fato de o peso estar distribuído por igual do talão a ponta, e com o atrito busca-se um som aveludado com os harmônicos ressoando forte ao ouvido, mas que à alguns metros, o público escuta um som constante e com projeção sonora de qualidade impecável.

Conclusão

Técnicas de arco fora da corda tendem a realizar o que o artista propõe na sua poética musical, e inclui o aspecto áudiotátil intrínseco nos seus pequenos ataques. Fica claro em sua execução, como na figura 2, que a linha vem da melodia com variados efeitos que estão sendo executados, junto com o todo, mas que os grooves nascem na troca de célula de batida do arco, e isso também já monta a estrutura rítmica do



FIGURA 3. Golpes de arco executados em locais diferentes. (Fonte: site Deviolines⁵)

7 Disponível em: <https://www.deviolines.com/1-aprender-a-sujetar-el-violin-y-el-arco/>

choro em odeon. As arcadas se tornaram o ponto principal de uma improvisação, só que com ajuda do corpo, o artista entra dentro do viés do choro. Nesse contexto, ele se torna o criador de uma vertente com seus ideais, e agente formador dentro do fator estético predominante que é o groove.

Referências

- ARAÚJO COSTA, Fabiano. Groove e escrita na Toccata em ritmo de samba n. 2 de Radamés Gnattali, *RJMA – Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis*, Caderno em Português, nº 1, CRIJMA – IReMus – Sorbonne Université, Julho, 2018, p. 1-23. Disponível em: <https://api.nakala.fr/data/11280%2F7ebd0ad3/9fb31f9fc1cab263ce64909a8a5b6050db9d3779>
- AUER. *Graded Course of Violin Playing*, Book I. New York: Carl Fischer, 1925.
- CAPORALETTI, Vincenzo. *Swing e Groove: Sui fondamenti estetici delle musiche audiotactile*, Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2014.
- _____. Uma musicologia audiotátil. *RJMA – Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis*, Caderno em Português, nº 1, CRIJMA – IReMus – Sorbonne Université, Julho, 2018, p. 1-17. Disponível em: <https://api.nakala.fr/data/11280%2F08eefd43/25a52a0d54a162c4fa790068263a3c483ac7b033>
- DE SOUZA ARAÚJO, Patrícia; ARAÚJO COSTA, Fabiano. Técnica e criatividade: qual a relação na música?, *RJMA – Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis*, Caderno em Português, nº 3, CRIJMA – IReMus – Sorbonne Université, Julho, 2022, p. 1-10. Disponível em: <https://www.iremusc.cnrs.fr/fr/publications/revista-de-estudos-do-jazz-e-das-musicas-audiotateis-caderno-em-portugues>.
- DE SOUZA ARAÚJO, Patricia. O PAT e a técnica instrumental: entrevista com Vincenzo Caporaletti, *RJMA – Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis*, Caderno em Português, nº 3, CRIJMA – IReMus – Sorbonne Université, Julho, 2022, p. 1-4. Disponível em: <https://www.iremusc.cnrs.fr/fr/publications/revista-de-estudos-do-jazz-e-das-musicas-audiotateis-caderno-em-portugues>.
- FLESCHE, Carl. *The Art of Violin Playing – Book One* (Translated and Edited by Eric Rosenblith). New York: Carl Fischer, 1928.
- GALAMIAN, Ivan. *Principles of violin playing and teaching*. United States of America: Library of

Wellesley Colledge, 1962.

MANZOLI, Felipe P. *Américo Jacomino (Canhoto): Um Estudo sobre os Efeitos da Mediação Fonográfica na Cultura do Violão Brasileiro*. Orientador: Fabiano Araújo Costa. 2022. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes, Vitória, 2022.

OLIVEIRA, Tatiana. *O violino Swingado de Ricardo Herz*. *Jornal Balaio Cultural*, jul. 2011.

Disponível em: <<https://www.tertuliana.com.br/entrevistas>>. Acesso em: 10 ago. 2022

SALLES, Mariana Isdebsky. *Arcadas e golpes de arco*. Brasília: Thesaurus, 1998.

SILVA, Michelle Lauria. *As Sonatas para Violino e Piano de Cláudio Santoro: aspectos técnico-violinísticos e estilísticos*. Orientador: André Cavazotti e Silva. 2005. 113 p. Dissertação (Mestrado em Música / Especialidade: Performance Musical) – Programa de Pós-Graduação em Lingüística, Letras e Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2001.

Vôos groovêmicos do Scat singing de Flora Purim em “Conversation”

Scat singing groove flights by Flora Purim on “Conversation”

Jennifer Nogueira Soares¹

Fabiano Araújo Costa²

Um interesse especial no processo criativo de Flora Purim está em sua forma única de expressão com scat explorando os novos recursos de mediação de seu tempo. Suas formas estéticas Scat são marcadas por fraseados que simulam distorções, gemidos, gritos, efeitos de filtro como reverb e delay, controlados pela manipulação de dois microfones. Além de onomatopeias, fonemas, vocalizar legato e ataques a vogais e sílabas. Em nossa análise, refletimos sobre o processo criativo da improvisação vocal, com foco na análise de sílabas, vogais e onomatopeias. Para isso, utilizou-se o referencial teórico da musicologia audiotátil, especialmente a teoria dos groovêmas.

Palavras-chave: Flora Purim; Scat singing; Teoria audiotátil.

A special interest in Flora Purim's creative process lies in her unique form of expression with scat exploring the new mediation resources of her time. Her Scat aesthetic forms are marked by phrasing that simulate distortions, moans, screams, filter effects such as reverb and delay, controlled by the manipulation of two microphones. As well as onomatopoeias, phonemes, vocalize legato and attacks on vowels and syllables. In our analysis, we reflect on the creative process of vocal improvisation, focusing on the analysis of syllables, vowels and onomatopoeias. For this, we used the theoretical framework of audiotactile musicology, especially the theory of groovêmas.

Keywords: Flora Purim; Scat singing; audiotactile theory.

.....
1 PPGA / Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

2 PPGA / Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

Introdução

Dialogando com a linha “O processo de criação artística nas artes visuais, música e artes cênicas” propomos uma análise sobre os processos de improvisação do *Scat singing* da cantora brasileira Flora Purim na faixa *Conversation* do álbum “Open Your Eyes You Can Fly” (1976). Além disso, para corroborar tal análise, optamos também por considerar os seus possíveis nexos com as discussões da teoria audiotátil, sobretudo a partir das elaborações teóricas de Caporaletti (2014), particularmente em sua concepção de swing e groove. O enquadramento aqui pretendido é o de privilegiar uma análise dos aspectos rítmicos e a ordem de improvisação silábica. Uma vez sendo esse o objetivo, buscar-se-á, em termos metodológicos, uma transcrição dos trechos cantados para realizar a primeira observação e organização das improvisações de ordem silábica e fonêmica. De forma adicional, serão realizadas, ainda, análises groovemica do *Scat* e o princípio audiotátil³ (PAT), possibilitando a investigação micro rítmica elaborada nas frases dos temas A1, A2 e A3, em busca de seus aspectos expressivos e singularizantes de seu processo de improvisação. Para ambas as análises, foi utilizado o Programa Sonic Visualiser que possibilitou as exportações dos dados de pulso e seus volumes para obtenção dos resultados gráficos.

Para melhor organizar as ideias propostas neste trabalho, a primeira seção foi reservada à descrição da noção de *scat singing*, localizando a história e obra de Flora Purim, buscando explicitar a sua formação e o seu estilo improvisativo, através da exposição da categorização específica do *scat* e dos improvisos de acordo com seu comportamento/estrutura. Na seção seguinte, foi realizada uma análise de ordem fonêmica e silábica com base na transcrição e na visualização do *scat singing* no espectrograma na música *Conversation* (1976). Foram elaboradas, ainda, marcações

.....
3 (PAT) que é um modelo que simbolicamente representa a percepção auditiva e tátil e identifica dessa forma tais elementos na experiência cognitiva musical do Sujeito independente de critérios pré-definidos de notações como a teoria musical ocidental. Portanto, trata-se de um ambiente cognitivo e experiencial que determina uma razão e projeção própria e específica corporal com seu ambiente, em seu contexto. Caporaletti (2018, pág. 7-8)

de instantes de tempo para descobrir os pontos de cada pulso e marcação de volumes com o intuito de obter a largura e extensão de cada scat. Para a elaboração e exportação de cada gráfico aqui apresentado, foram catalogadas e exportadas as estruturas da música que é o objeto de análise desta .

Scat Singing: históricos e definições

Por estar dentro do campo da voz e da canção e por ser emitido pelo uso de fonemas, das sílabas, das vogais e onomatopeias e não se aplicar à ordem da linguagem verbalizada, algumas vezes, suas definições aparecem limitadas ao nonsense⁴. O *Scat singing* é termo usado para um método de improvisação vocal amplamente difundido nas músicas derivadas do jazz, mas recentemente passou a ser compreendido na música popular brasileira e no samba. No entanto, os debates sobre essa definição em contextos entre interseções ou distantes do jazz estadunidense aparecem associados a novos termos. Como por exemplo, a dissertação de Marana Martins (2017), focada na análise do *Scat* da música “Take Five”⁵ (1999) cantada por Filó Machado, levanta algumas perguntas e apresenta a origem de dois novos termos como sacundim e babulinas⁶, que também carregam definição de sílabas “sem

.....
4 As atribuições de nonsense se referem ao uso das sílabas e onomatopeias. O exemplo dessa definição se encontra no dicionário Grove Music Online, publicado em 2001 no artigo de J. Bradford Robinson. Para acesso no link em: https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/search?q=Scat+Singing&searchBtn=Procura_r&isQuickSearch=true.

5 De acordo com Marana (2017, p. 96) a música é de autoria do compositor e instrumentista Paul Desmond, do álbum “Time Out” (1959) e tocada pelo quarteto de música instrumental Dave Brubeck Quartet.

6 Marana (2017) apresenta o sacundim como termo de definição a prática de se cantar usando onomatopeias. Para ela a improvisação de origem brasileira seria independente do Scat do Jazz estadunidense, tanto em caráter de estrutura rítmica e ou escolha de combinações silábicas que seriam mais próximas à língua portuguesa do Brasil. MARANA (2017) também usou o relato do cantor Filó Machado, em que conta sobre a experiência de conhecer a improvisação vocal como sacundim e balbulinas. Essa prática também estaria relacionada com onomatopeias que fazem menção a sons de instrumentos percussivos assim como ziriguidum ou “telecoteco” e refere a batidas do tamborim. MARANA (2017, p. 57) também apresenta uma improvisação da cantora Elza Soares, na canção, Se acaso você chegasse, a autora argumenta sobre a dificuldade em relacionar o improviso de Elza ao Jazz por ter uma estrutura sincopada. Para escutar o exemplo, acesse o link <https://www.youtube.com/watch?v=74B0AOD5Ni0>

sentido”. Nesse caso, a hipótese da autora é que essas improvisações se diferenciam de estruturas rítmicas e melódicas do jazz, ela também apresenta canções com improvisações de cantores brasileiros. Porém, há dimensões complexas que precisam ser avaliadas. Levando em consideração que apesar dos fatores estruturantes cantados por cantores brasileiros se assemelham nas formas rítmicas ou melódicas de gêneros nacionais essas experimentações sonoras atravessam as interações transculturais que centralizava os anos de 1950 a 1960, situada tanto no cenário dos Estados Unidos quanto no Brasil envolvendo músicos de samba, de jazz, de música popular brasileira ou da bossa nova.

Nos Estados Unidos os debates sobre *Scat singing* normalmente aparecem atrelados ao surgimento da composição de Boyd Atkis, conhecida como “The Heebie Jeebies Dance” cantada por Louis Armstrong em 1926. (EDWARDS, 2002, p. 618) Mas, ao mesmo tempo, o autor apresenta exemplos e discussões que expõem relatos de cantores, faixas contendo improvisações vocais de músicas anteriores. Expondo a exemplo de comprovação suas gravações, como o modelo de um *Scat break*⁷ na canção “My Papa Doesn’t Two-Time No Time”, lançada no mesmo ano em cinco meses antes da faixa de Louis Armstrong ou um modelo de *Scat chinês*⁸ na gravação “From Here to Shanghai” lançada em 1917 e também exemplos no disco “Old Fashioned Love” de 1923 e até relatos de cantores que se reconheceram como criadores de *Scat* em 1906 como o caso de e Alan Lomax e Tony Jackson (EDWARDS, 2002, p. 619, 620). De todo modo, essa discussão sobre inovação só se torna possível depois da consagração e popularização do *scat* como música gravada no cenário musical ocidental. Portanto, a discussão de surgimento do *scat* ou qual seria o cantor inovador que dá início a essa forma de improvisação pode parecer

.....
7 O termo *Scat break* aparece em Edwards (2002, p. 619) como uma nota do instrumentista e pesquisador Philippe Baudoin a respeito da gravação de Don Redman na música “My Papa Doesn’t Two-Time No Time”. Mas Edwards (2002) não faz comentários sobre o tema.

8 *Scat chinês* também aparece como uma nota de Baudoin sobre a música “From Here to Shanghai” além de ser sugerida como uma imitação do *Scat*. -Provavelmente estadunidense- mas novamente não apresenta discussão de Edwards (2002, p. 619) sobre essa definição.

infinita em um mapeamento discográfico levando em consideração as pesquisas sobre o tema e a amplitude dos gêneros e subgêneros musicais que utilizam de improvisos vocais na cultura ocidental.

A diferença traçada para esse trabalho está justamente em compreender não especificamente quando, mas como essa técnica está relacionada à Flora Purim e a tecnologia de gravação fonográfica ressaltando seus processos de improvisação e expressividade. Uma vez que suas fontes de descoberta são os dados discográficos das improvisações vocais das canções com sílabas e onomatopeias. Se considera, portanto, como exemplos comprobatórios a esses casos em especial as pesquisas dentro do campo da música e improvisação direcionadas a temática do *Scat singing* tanto na músicas e pesquisas brasileira elaboradas pelas autoras Mariana Martins (2017) e Lívia Nestrovski (2013), quanto na músicas e pesquisas estadunidenses de Brent Edwards (2002) e Justin G. Binek (2014) que analisam a trajetória dos cantores e improvisadores as letras *scat* a partir de discografias, das gravações, faixas de álbuns, fontes de dados sonoros para compreensão das estéticas artísticas. Sendo nesse recorte apresentado, as pesquisas brasileiras voltadas ao estudo do *scat* dos cantores Filó Machado e Leny Andrade e as pesquisas estadunidenses dedicadas à investigação do *scat* de Louis Armstrong e Ella Fitzgerald.

Por tanto, alguns fatores passam despercebido sobre o *scat singing* ao estudar as técnicas e poéticas dos cantores improvisadores, uma vez que as pesquisas utilizam dos dados discográficos em busca de um resgate das obras e composições, mas não elaboram uma discussão profunda do motivo pelo qual o *scat* está atrelado ao cantor improvisador e seu uso dos processos de criação no *medium* fonográfico. É nesse sentido que, a necessidade dos estudos de *medium* de Marshall McLuhan (2010), somada aos conceitos de músicas audiotáteis possibilita não somente a visualidade do texto e letra *scat*. Mas, favorece a compreensão de propriedades expressivas dos cantores impressas na gravação dessas composições reconhecidas como o *groove*, o *swing*, o balanço entre outras que são desconsideradas ou suprimidas em uma análise textual na partitura.

O Scat Singing de Flora Purim: processo de criação

Nascida no estado do Rio de Janeiro em 6 de março de 1942, a cantora Flora Purim tem como líder uma discografia de 17 álbuns, datados dos anos de 1964 a 2022, cuja trajetória está ligada aos gêneros musicos Fusion⁹ e ao Latin Jazz¹⁰. As formas estéticas de seu *Scat* são marcadas por fraseados que simulam distorções, gemidos, gritos, efeitos de filtro como reverb e delay, controlados pela manipulação de dois microfones. Assim como onomatopeias, fonemas, vocalize legato e ataques em vogais e sílabas. Um dado histórico importante a ser mencionado, está ligado ao Latin Jazz, que no início da década de 60 teve a adesão significativa de aspectos estruturais harmônicos, rítmicos e melódicos da música brasileira, tanto pelo processo da transculturalidade do jazz, quanto pela chegada de músicos imigrantes brasileiros nos EUA. O autor (ROBERTS, 1999, p. 115-131) indica o sucesso do Jazz-Bossa como a principal fonte de Latin Jazz da época, assim como a chegada, alguns anos mais tarde, de músicos brasileiros, principalmente a partir de 1967.

Além disso, (ROBERTS, 1999, p. 156-168) menciona que, no começo dos anos de 1970, o Jazz-Bossa sofre perda de popularidade e, apesar de menor, coexistia com uma segunda onda brasileira, categorizada pelo autor como “Pós-Bossa-Nova”, ascendendo o Latin-Jazz-Funk mesclado ao experimentalismo. Roberts (1999) afirma também que em particular, os músicos Flora e Airto Moreira, estavam ligados à vanguarda desse novo período. Desse modo, é possível notar o deslocamento estético da cantora carioca, por exemplo, ao comparar o seu primeiro álbum, Flora é M.P.M,

.....

⁹ *Jazz Fusion* é um gênero musical que está vinculado ao Rock and Roll, Funk, Latin Jazz e Rythm and Blues. O autor (GILLETTE 2021, p.13) detalha que durante a década de 1970, o advento do Jazz Fusion se ampliava nos EUA, absorvendo elementos musicais e regionais de diversas etnias do mundo. Sendo um dos primeiros gêneros estadunidenses que incorporava aspectos da música brasileira, indiana, africana entre outros.

¹⁰ *Latin Jazz* é um gênero musical decorrente das fusões provocadas pelo uso de ritmos, harmonias, melodias, instrumentos e modos estruturantes populares de origem cubana, mexicana, caribenha, argentina e brasileira no Jazz. Em *Latin Jazz: The First of the fusions, 1880s to today* (1999), o autor John Storm Roberts, elabora uma narrativa crítica sobre o impacto das músicas latino-americanas como a Salsa, o Swing, o Cu-bop e a Bossa-jazz na música estadunidense, aprofundando nas influências dessas culturas no Jazz dos EUA.

(1964) – desenvolvido ainda no Brasil com canções escritas por Carlos Lyra, Vinicius de Moraes e Roberto Menescal, melodias que seguem critérios da Jazz-Bossa –, onde somente a faixa bônus Gente¹¹ É desenvolvida usando o *Scat clássico* que é uma técnica predominantemente silábica melódica que obedece a estrutura harmônica construída dentro dos padrões clássicos do Jazz e da Bossa. Já o seu segundo álbum solo, “Butterfly Dreams” (1973), lançado nos EUA, de modo contrastante, apresenta composições de Stanley Clarke, George Duke, Egberto Gismonti e letras de Flora, tem uma linguagem Fusion, Funk e Latin-Jazz, é composto de oito (8) faixas, sendo cinco (5) delas elaboradas com elementos *Scat* de diferentes estruturas experimentais, com distorções nos improvisos vocais, gritos, fonemas, cantados no microfone com reverb e delay em alternância com um primeiro microfone limpo canção e *Scat clássico*¹².

Flora Purim, além de cantar um *Scat clássico*, forma novas maneiras de improvisar sem utilizar palavras e esses são os traços mais marcantes de sua performance vocal, diferente dos *Scat's* realizados por cantores como Ella Fitzgerald, Louis Armstrong ou Leny Andrade, que seguiam um modelo com predominância de sílabas e onomatopeias. Acredita-se que um dos motivos possíveis e responsáveis por esses novos modelos estruturais de *Scat* de Flora possa estar relacionado com o desdobramento do próprio Jazz, as necessidades de atender o contexto da década e até mesmo, pela própria estética de experimentação, a ascensão dos movimentos Jazz-Fusion, Latin-Jazz e Jazz-Funk, que estavam vinculados à trajetória de Flora Purim e reciprocamente com suas relações musicais. De outra forma, para (ROBERTS 1999, p. 158), o estilo de Flora Purim era altamente pessoal e com uma

.....
11 Nesse exemplo, é possível notar auditivamente a estrutura *Scat clássico* do Jazz-bossa, é cantado pela cantora Flora Purim na faixa 14, “Gente” que é uma composição de Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle. O link da música se encontra em: <https://www.youtube.com/watch?v=D1cX1xb18Mk>.

12 O *Scat clássico*, nesta pesquisa, é uma proposta de terminologia que se refere ao modelo silábico mais comum em estilos swing, bebop e jazz-bossa. Normalmente, nesse tipo de abordagem, as melodias possuem uma direta relação com a harmonia da música, diferentemente de alguns modelos de *Scat* que não tem necessariamente uma função melódica, nem seguem critérios harmônicos.

ampla extensão vocal, que ele chama de *hyper-scat*, por se assemelhar a imitações instrumentais, através de gritos estáticos e agudos.

Conversation (1976): a improvisação como modelo de criação

No ano de 1976, o álbum “Your Eyes, You Can Fly” de Flora Purim é lançado pelo selo Milestones. Nele, a música *Conversation* aparece como a sétima faixa, contando com a participação dos músicos Alphonso Johnson (baixo acústico), Airto Moreira (percussão, bateria), George Duke (sintetizadores), David Amaro (Guitarra) e Hermeto Pascoal (Piano), sendo esse último também compositor. Nessa música, a cantora inicia com um tema composto pelo fraseado “Lai-ra-i-a-la” e, como veremos a seguir, esse tema irá aparecer três (3) vezes e com variações silábicas. Outro ponto, está na melodia, que é conduzida pela cantora e acompanhada pela guitarra de David Amaro, mas não nos aprofundaremos nas análises comparativas neste âmbito. A seguir, exibiremos a estrutura musical de *conversation*:

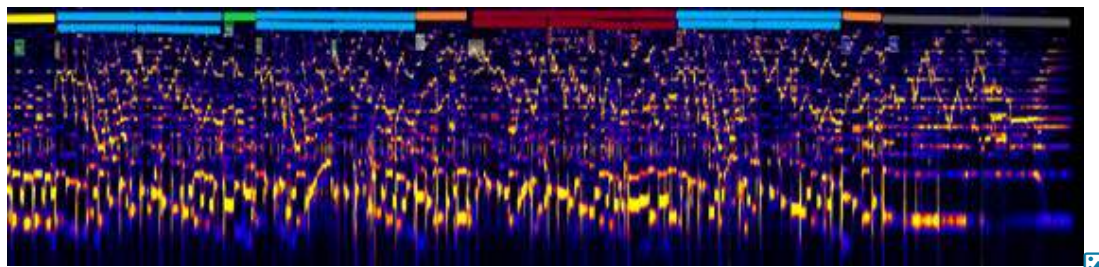



FIGURA 1. Conversation (1976), Flora Purim Estrutura Musical. Elaboração própria.¹³

Ao observar o espectro, é possível verificar as divisões estruturais da música *Conversation*, pensando nisso, construímos a respectiva ordem; introdução, tema A1 e B1, vamp, tema A2 e B2, coda, improvisação I1, I2, I3 e I4, tema A3 e B3, coda e final. Neste trabalho nos concentramos no tema A1 de “Conversation” utilizando de

¹³ Para visualizar a imagem em alta qualidade: Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1NJ2msSi198w0MIJjpL6EqUUqgVyh7SUY/view?usp=sharing>> Acesso em: 08 set. 2022.

duas metodologias, a de transcrição da música e análise das improvisações *Scat's* de ordem silábica. E, posteriormente, uma análise groovêmica que nos demonstram as problemáticas de características estéticas do *Scat* de Flora Purim, para descortinar seu processo de criação e dinâmica durante a performance musical, compreendendo esse fator ao princípio singularizante artístico, como fundamento da Teoria da formatividade audiotátil.

A transcrição neste sentido, funcionará como um dos documentos de observação analítica para possibilitar a compreensão das improvisações de ordem de registros em decorrência da visualidade. Assim, será possível traçar uma ordem de escolhas, deslocamentos e dinâmicas de registro fonético utilizado pela cantora. Para tanto, as análises silábicas separadas em três (3) temas respectivos, A1(compassos 1-8), A2 (compassos 19 -26) e A3 (compassos 58-65). Na música *Conversation*, às três (3) frases apresentam as mesmas informações de melodia, ritmo e dinâmica, permitindo então que criássemos um quadro de comparação e visualização dos temas A1, A2 e A3. O objetivo do **QUADRO 1** é simplificar a visualização dos temas e das letras *Scat's*, a fim de compará-las e descobrir as ocorrências de *Scat* e suas variações fonéticas, como exibimos a seguir:

Frase		
A1	La, Ra, I, A	La, Lai, A, Ra-A
A2	La, Rai, U, Rai	A, Lai, A, Rai-ê
A3	La, Rai, A, Rai	A, Lai, A, Ra-A

Legenda	
Fundo Cinza	Realce do texto em amarelo
fraseado silábico semelhante	deslocamento, alteração de sílaba

QUADRO 1. “Tema A 1 – compassos 1 a 8.” Elaboração própria.

Neste quadro constatamos as ocorrências das variações *scat's* nas frases dos temas A1, A2 e A3. Com base nesses registros, é possível notar que apesar dos temas apresentarem estrutura melódica e rítmica semelhante, existem variações nas vogais “A, I, Ê” e sílabas “Ra e La” o que provoca micro alteração de swing no ritmo cantado. Constatamos a partir dessa análise que as três frases dos temas A1, A2 e A3 apresentam semelhanças, sofrem variações de registro fonético, como mostra os destaques em amarelo. As primeiras variações acontecem na colcheia (Dó4) do primeiro compasso, na batida 2,5, na primeira frase A1, temos “Ra” e depois A2 e A3 aparecem “Rai”. Com isso, sabemos que a frase de A1 apresenta apenas o primeiro registro fonético semelhante às frases de A2 e A3 que é o ataque em “La” na semínima pontuada (Ré5). Já no segundo compasso, a primeira nota, novamente uma semínima pontuada (Ré5), Flora canta “La” em A1, enquanto A2 e A3 é cantado “A”, além disso, no final da frase de A2, mais especificamente na colcheia (Mib4) é acrescentado a vogal “i” ligada a semínima (Si4) pontuada cantada como “ê” que também está alterada se comparada aos temas A1 e A3. Portanto, seguimos a ideia que mesmo as frases A1, A2 e A3 representarem uma mesma estrutura melódica, existe alterações rítmicas maiores ou menores nas sílabas e vogais. Logo, as frases que representam os temas A1, A2 e A3 não são iguais em sua estrutura fonética e apresentam improvisações de vogais e sílabas em uma análise detalhada, por esse motivo, acredita-se que mesmo a cantora supostamente elaborando a mesma frase melódica se medida nos padrões da partitura, as alterações de sílabas provocam pequenas alterações de expressividade em sua improvisação, pois existe o processo de compressão e extensão do fraseado quando há alteração de vogal ou sílaba.

Análise groovemica do Scat e o princípio audiotátil

Neste tópico trataremos das análises dos *scat's* de Flora Purim, a partir de uma aplicação prática dos conceitos de groovema e swing, que fazem parte dos Modelos analíticos integrados (IAM), da Teoria Audiotátil. A priori, é preciso um entendimento das músicas audiotáteis, (Jazz, World Music, Rock etc.) principalmente pelo princípio que examina os valores estéticos e expressivos das práticas culturais, observando as gestualidades e diversidade singularizantes que

são classificados na etnomusicologia como o swing, o flow, o groove, entre outros. Abordando assim, a improvisação em dimensões cognitivas e idiossincráticas de um determinado músico ou grupo. Isto posto, as investigações dos *scat's* cantados por Flora Purim, nesta parte da pesquisa, examinam as particularidades de sua elaboração estética. Nos tópicos anteriores, os fatores históricos, culturais e estéticos mostraram alguns princípios que contribuem em uma visão macro dos contextos da trajetória de Flora Purim. Relacionando os fatores sociais do período vivenciado por ela, suas relações interculturais e transculturais, que majoritariamente se concentram no cenário norte-americano dos anos 1970, mas que nascem de uma interação ainda no Brasil dos anos 1960. Todos esses fatores, demonstram os motivos pelos quais o *scat singing* se enquadra como música audiotátil, tanto por ser uma manifestação improvisativa, ora por estar relacionado intrinsecamente ao cantor instrumentista e também relacionado aos fatores de ordem culturais e estéticos que só reforçam mais a necessidade de uma busca e investigação das origens do seu groove e do seu swing.

Por esse motivo, neste processo, se faz necessário recorrer às análises desenvolvidas pelas ferramentas do espectrograma no programa Sonic Visualiser. Para compreender as micro estruturas e suas dinâmicas no *scat* de Flora Purim em alguns trechos da música *Conversation* e apresentar características rítmicas do seu *scat*. Assim como defende o autor (CAPORALETTI, 2014 pag. 298), sobre as investigações audiotáteis, o processo de análise dos grooves, não são identificáveis a partir das notações tradicionais, pelo simples motivo delas não se originarem do mesmo modelo eurocult, matemático e de teoria musical. Em razão disso, apesar de termos elaborado uma transcrição da música e a utilizado como metodologia para análise e compreensão das características de ocorrência visuais dos fatores de *extemporizações* fonéticas, neste tópico, analisaremos os *scat's*, dentro da visão óptica e metodológica

do espectro em busca de dados que mostrem a motora-energética dos groovemas¹⁴ de Purim. As transcrições aqui serão mostradas para orientação visual em contraponto aos dados do espectro.

O **QUADRO 1**, será usado como referência do trecho que estamos analisando no espectrograma. Anteriormente os temas A1, A2 e A3 serviram para demonstrar algumas improvisações de ordem silábica que metodologicamente representamos de maneira visual, agora iremos apresentar esta transcrição de uma forma reduzida, limitada somente a representação dos compassos 1-3 presente no tema A1 na **FIGURA 2**. Para a criação desta análise, trabalhamos com as marcações dos pulsos em decorrência do tempo, as linhas apresentadas nas imagens a seguir, referem-se à medição do tempo de um pulso ao outro, indicando os respectivos valores de cada pulso e às durações durante o tempo da gravação, lembrando que esse dado expõe a condução rítmica, específica de Flora Purim, que neste caso está ocorrendo pelo uso do *scat*.

Desta forma, conseguimos medir micro ritmicamente, dado pelos seus instantes de tempo de cada nota e assim constatar quais são mais largos e quais são mais curtos. A fim de compreender o swing de cada scat a os valores que expressam seu groovema, utilizamos trechos idênticos em questão de melodia e ritmo – dentro dos padrões da partitura – . Da mesma maneira que defende Caporaletti (2014) em seu estudo de groove e swing, quando se refere ao uso de dados semelhantes para compreensão da modificação groovemica e a formação de uma propulsão/depulsão como um processo de compensação temporal, provocadas pela percepção cognitiva de um *pulso contínuo* que se dá a partir de uma pré-condição internalizada e suas variações temporais e dinâmicas representando os conceitos que são conhecidos e percebidos auditivamente como swing e groove. (CAPORALETTI, 2014, p. 296) Em

.....
14 Conforme explica Caporaletti (2014, p.298), o groovema equivale à menor unidade de tempo, teoricamente proporcional à unidade de impulso (batimento) de uma pulsação basicamente isócrona (*pulso contínuo*), sujeita à ativação sonora pelo princípio audiotátil. Trata-se da partícula sonora elementar do swing e da música baseada na ação do princípio audiotátil (PAT).

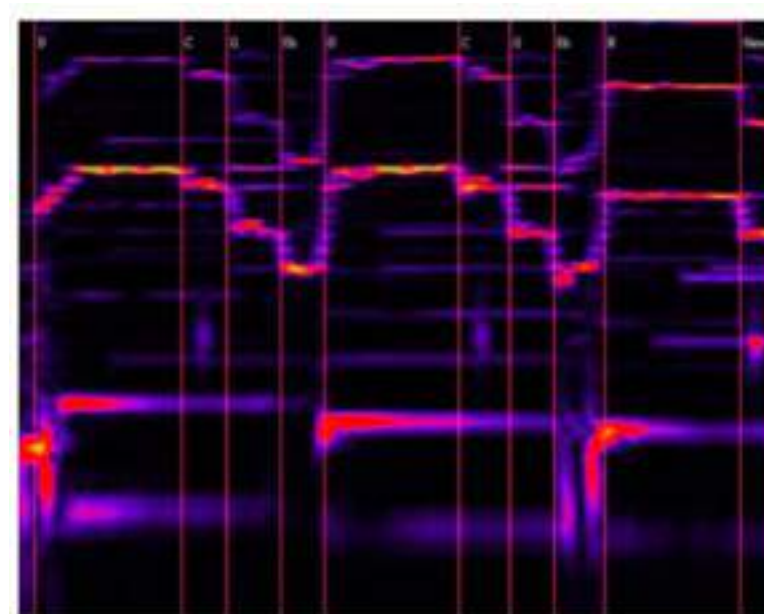


FIGURA 2. Temas A1 compassos 1-3. Fonte: Elaboração própria.

outras palavras, a tendência de propulsão/despulsão seria diferente mesmo sendo a mesma frase musical. E neste processo, usamos a mesma frase que ocorre durante a música para medir e compreender qual tipo de propulsão/despulsão estaria ligado aos groovemas do scat singing de Flora Purim. O método de pesquisa presente, se vale da ideia do fundo de interação pulsante que existe nas músicas audiotáteis.

Como mostrado nas **FIGURA 2 e 3**, temos as mesmas ideias rítmicas e melódicas, no entanto ao analisar os dados no espectrograma os seus valores no tempo, percebemos alguns padrões groovêmicos diferentes. Analisando A1, notamos o padrão grovêmico L/S (Long/Short) típico da articulação jazzística para colcheias. Esse padrão significa que no fraseado de figuras de valor nominal regular de colcheias, o padrão de execução é depulsivo e propulsivo, de modo que a primeira nota seja efetivamente mais longa que a seguinte, promovendo assim o swing do fraseado. Em A1, ainda, vemos que a semínima pontuada “D”, do primeiro compasso, produz a energia depulsiva (Long) assim como o faria se fosse uma colcheia que nesse caso, passa por um processo de modificação onde acontece os fatores do groovema. Em todo caso é importante observá-la para ver como ela também passa por um processo de modificação, nos próximos temas A2 e A3. Nestas análises, iremos partir para as colcheias, onde acontece os fatores do groovema. É possível notar, na colcheia “C” um processo de impulso ou propulsão que caminha para a colcheia “G” possibilitando uma variação mais larga, o mesmo ocorre na colcheia “Eb” para “D” de uma forma significativa. Como comentado no parágrafo acima, vemos também neste compasso a colcheia “D” tem um volume inferior, todavia, “C” ocupa mais espaço neste compasso se comparado ao outro. Outra diferença significativa aparece ao analisar as notas “C e G” registrando uma alteração de largura e invertendo a situação que vimos anteriormente, com a colcheia “C” e “E” mais larga, “G” se torna mais curta. O que nos sugere uma sequência contrastante entre os dois compassos, uma frase que responde a outra e tem equilíbrio rítmico e dinâmico.

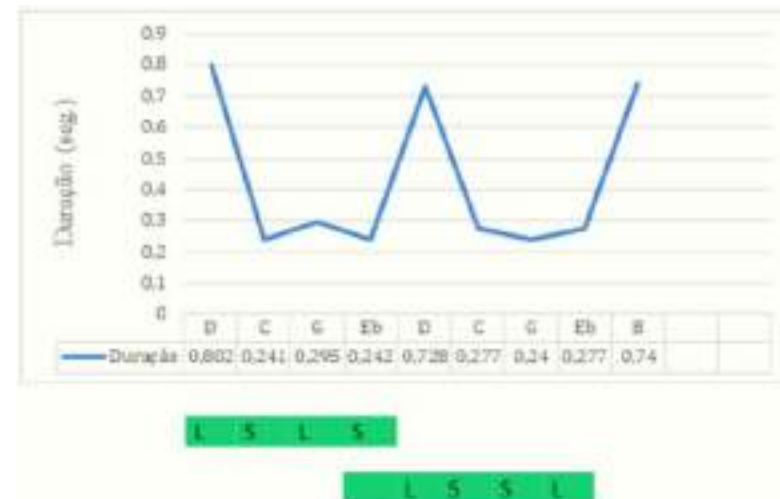


FIGURA 3. Inter-on Set. duração dos grovemas de A1 – compassos 1 a 3 de Flora Purim em Conversation (1976). Fonte: Elaboração própria.

Análise Modificação Groovêmica M2, duração dos beats

Nestas análises são verificadas as diferenças expressivas por meio da relação média da quantificação e intensidade dos groovemas. Assim como previsto pelo modelo teórico do swing de Caporaletti (2014), foram exportados dados a partir do espectrograma, para analisarmos o tempo de forma individual e combinada contrapondo um ao outro. Nos exemplos a seguir, iremos expor a duração e extensão das pulsações de Flora Purim com base na teoria audiotátil, fazendo uso do conceito *continuous pulse*. Os modelos nas legendas que irão aparecer como L/S tornam possível a visualização da compensação proporcionada. Em outras palavras, as durações Long/Short (L/S) evidenciam o modelo de organização e swing individual de Flora Purim e o balanço do seu *continuous pulse* no tempo 3/4, manifestado no compasso A1.

Constatamos ao comparar esta execução que três das pulsações na frase estruturada sobre o compasso 3/4 produz o seu *continuous pulse*, como exposto no gráfico. Sendo o primeiro beat mais longo em comparação ao segundo mais curto. No entanto, o segundo beat em contraponto ao terceiro é mais longo, formando o modelo L/S/S. No compasso seguinte, o que aparece é uma repetição deste padrão, no terceiro compasso a cantora faz uma variação que aparece como S/L/S, já no quarto compasso temos um contraste que se dá pelo modelo S/L/S, como exemplificado na **FIGURA 4**.

Conclusão

A música Conversation foi criada a partir de uma gravação de 1976 e sua estrutura geral nos mostra o uso dos Scat A, que utiliza vocalize com ataque em vogais para fraseado legato, com intervenções em consoantes, no qual cada um dos modelos se configuram com registros fonéticos próprios e foram usados pela cantora para criar contraste, para compensação em decorrência de uma troca, além disso, o processo de improvisação de ordem sílabica, nos mostra que Flora extemporiza vogais, consoantes e sílabas em função de sua expressividade. Em relação às micromodificações de pulso é possível dizer que elas provocam as impressões expressivas de cada tema apresentado, os pulsos observados em escalas



FIGURA 4. Modificação Groovêmica M2 (seg.), duração dos beats – A1 compassos 1 a 3 de Flora Purim em Conversation (1976) Fonte: Elaboração própria.

microritimicas nos proporcionaram o conhecimento do swing e do groove dentro dos scats de Flora. O exame de figuras idênticas – reconhecendo a partir do padrão visual – permite compará-las e medi-las, sendo este um detalhe primordial para a escolha dos trechos transcritos para a análise espectral, posteriormente exportadas como dados. O desdobramento da forma scat ocorre por diferentes motivos, tanto por questões de macro escala, relacionados às correntes culturais, as interações e o contexto histórico, quanto em micro dimensões que são de expressividade do cantor improvisador. Ambas, de extrema importância para os campos da música e, principalmente, para uma discussão de improvisação vocal. Contudo, considerando que a pesquisa ainda pode ser explorada em aspectos melódicos, harmônicos e micro-dinâmicos, também é possível ressaltar a importância de se compreender os outros modelos de *scat* apresentados em que a cantora realiza gritos, usa dois microfones com reverb, delay, simula distorções e gemidos. O scat singing, portanto, representa uma ampla gama de possibilidades investigativas.

Referências

- BINEK, Justin Garrett. *Ella Fitzgerald: Syllabic choice in scat singing and her timbral syllabic development between 1944 and 1947*. Dissertation Prepared for the Degree of doctor of musical arts. University of north texas, may, 2017.
- CAPORALETTI, Vincenzo, *Swing e Groove* Sui fondamenti estetici delle musiche audiotattili. Libreria Musicale Italiana, Grooves Collana di Studi Musicali Afro-Americani e Popular 5, pag. 1-405, 2014
- CAPORALETTI, Vincenzo, “Uma musicologia audiotátil”, RJMA – Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis, Caderno em Português, no 1, p. 1-17, 2018
- GILLETTE, Phillip. *Airto Moreira and the ole of brazilian percussion in early Jazz Fusion*. William Paterson University of New Jersey, 2021.
- HAYES EDWARDS, Brent. *Louis Armstrong and the syntax of scat*. Critical Inquiry, v. 28, n. 3, p. 618-649, 2002.
- MARANA, Martina Martins. *Sacundim: o scat singing de Filó Machado na interpretação de “Take Five”*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, São Paulo. (157 p.), 2017.

NESTROVSKI, Livia Scarinci. *Sambop: o scat singing brasileiro a partir da obra de Leny Andrade (1958-1965)*. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

ROBERTS, John Storm. *Latin jazz: The first of the fusions, 1880s to today*. Schirmer Trade Books, 1999.

Sonhos despertos. Notas sobre Poética e Onífrica.

Waking dreams. Notes on Poetics and Onifrics

João Vitor de Paula Araújo¹

O presente artigo explora o conceito de obra de arte enquanto sonho diurno ou sonho desperto em Sigmund Freud, especialmente presente em seu ensaio O poeta e o fantasiar. Partimos de uma leitura das determinações deste conceito no corpo do texto, de seus vínculos com as noções de poeta e de fantasia. Além disso realizamos uma exploração do conceito em geral de sonho na obra freudiana. Para tal recorreremos à leitura d'A interpretação dos sonhos, onde encontramos considerações precoces do tema, assim como detalhes acerca da formação dos sonhos, explicitando-nos alguns de seus procedimentos formais, os quais interpretamos sob a chave da criação poética.

Palavras-chave: sonho; sonho desperto; poeta; fantasia; Freud. (utilizar no máximo 5 verbetes)

The present paper explores the concept of work of art as daily or waking dream in Sigmund Freud, concept especially present in his essay The poet and the phantasy, We started from a reading of the determinations of this concept in the body of the text, linking it with the concepts of poet and phantasy. In addition, we carried out an exploration of the concept of dream in general in Freud's work. For such, we read The interpretation of dreams, where we found early considerations of the theme, as well as details on formations of dreams, explaining some of its formal procedures, which we interpret under the key of poetic creation.

Keywords: dream; waking dream; poet; phantasy; Sigmund Freud

1 NPGAU – UFMG / CAPES. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Estamos próximos do despertar quando sonhamos que sonhamos.

Novalis

Introdução

Os textos de Freud sobre a arte nunca deixaram de desapontar por uma suposta tacanhez interpretativa, mesmo nos círculos mais hipostasiados da história da arte. As conclusões de suas leituras de Leonardo e Michelangelo que, sem surpresa ao habituê, direcionam-se às matrizes edipianas decepcionam antes pela ciência de que sua arte da interpretação alcança horizontes alvissareiros, os quais permanecem regredidos nestes exercícios. Mas justamente em virtude de tal arte pudemos encontrar inumeráveis tentativas de vasculhar o baú imaginário da psicanálise na busca de alguns movimentos conceituais ou linhas de força orientadoras para o parto de propostas hermenêuticas. Para citar alguns poucos poderíamos lembrar de Tania Rivera e Hal Foster, Louis Marin e Hubert Damisch, ou Raul Antelo e Georges Didi-Huberman.

No ímpeto de tal busca, O poeta e o fantasiar nos pareceu um dos tesouros mais férteis desta herança sem dono em vistas à construção de uma Poética necessariamente emaranhada à uma Onírica, a qual teria em uma teoria da obra inconscientemente orientada, ou melhor dizendo, no conceito mesmo de obra de arte enquanto sonho desperto um de seus pilares. Declarado o horizonte da investigação, junto à leitura do estatuto onírico da obra de arte nossa nota ao texto freudiano pretende seguir por uma interpretação da figura do poeta e das operações da fantasia sob este novo ângulo, seguindo de breves considerações de alguns artifícios formais do sonho, quais sejam, a deformação, a dissimulação e a figuração, bem como seu motor: a figurabilidade.

As vaporosas criações da fantasia

Se descemos ao texto de Freud, nota-se que sua nitidez saxã nos devolve um ensaio claramente partilhado entre os dois termos que marcam seu título, porém invertidos: recebe-se num primeiro momento algumas considerações sobre o

fantasiar para, em seguida, lermos outras sobre o poeta. Dentre as várias entradas do primeiro, é notável, sobretudo neste texto de Freud, seus destinos ambivalentes. Pois assim como é sabido que a fantasia engendra as estruturas psíquicas dos indivíduos em sofrimento, esta também não deixa de ser a moção fundamental da cura. Quanto ao primeiro dos versos da fantasia, Freud não deixa de dedicar um breve parágrafo de alerta sobre a questão, cujas consequências abriria “um largo conhecimento em direção às patologias” na medida em que as fantasias já são postas enquanto “condições da entrada na neurose ou na psicose”. (FREUD, 2015, p.59). Mas qual seria o destino do segundo verso da fantasia? Neste encontra-se o característico da fantasia perspectivada desde o poeta, isto, é, o segundo rosto da fantasia desenha os contornos do ato criador, moção de sublimações. Diante do mundo dado, o fantasiar da criança e do poeta põe-se a transpor “as coisas do seu mundo para uma nova ordem, que lhe agrada” (FREUD, 2015, p.54), criando um mundo de fantasia que leva a sério.

Neste quadro, o poeta é aquele que não repudia sua fantasia baseando-se em um ímpeto criativo que a supera desde ensinamentos dados pela infância enquanto coleção de experiências originárias da criação e, portanto, da arte. Seu fantasiar estaria suficientemente afeito aos voos supracelestes. Tal seria, para Freud, um dos segredos da *Ars poetica*. Mas cabe, antes de avançarmos sobre tal arte, melhor definir esta figura do poeta ou criador: em *O poeta*, o *Dichter* facilmente conflui ao artista empenhado em um fazer literário – os exemplos que utiliza são, senão em sua totalidade, respectivos às letras e às artes da cena -, na linhagem do sentido dado pelo romantismo alemão. Em nota à tradução brasileira, Ernani Chaves nos lembra que tal termo engloba especialmente “o escritor, o romancista, o contista, assim como aquele que ‘faz versos’” (CHAVES In: FREUD, 2015, p.65). Entretanto, nota-se igualmente que tal termo também se entende no “sentido mais amplo e geral de poeta como ‘criador’” (CHAVES In: FREUD, 2015, p.65), interpretação que juntamente ao recurso freudiano ao problema da fantasia quando da interpretação de obras picturais e escultóricas doa fundamento ao salto especulativo que aqui fazemos na

compreensão do poeta em chave clássica – ao gosto do vienense – enquanto figura do gênio criador.

Embora já saibamos que a noção freudiana de fantasia não se limita à poética própria à arte, a última não deixa de ser necessária para a elucidação de sua poética respectiva. Portanto, feitas as devidas aparas, seguiremos em direção aos contornos particulares da arte no domínio da fantasia. Freud já ensaiara a equivalência entre as formações do inconsciente e a criação poética pelo menos desde 1897 no *Manuscrito N* enviado à Fliess. Já entretido na análise de seus sonhos, mas ainda muito envolvido com o tratamento da histeria, neste manuscrito já identifica-se que o “mecanismo de criação poética é o mesmo das fantasias histéricas”, concluindo que “Shakespeare tem razão ao igualar criação poética e delírio [*fine frenzy*]” (FREUD, 2015, p.43) – ou sublime delírio?² – em menção aos versos de indagação sobre aqueles de mentes ardentes – loucos, amantes e poetas – proferidos por Teseu no quinto ato, primeira cena, de *Sonhos de uma noite de verão*. Dentre estes, como vimos, o poeta:

O olho do poeta, em sublime delírio [*fine frenzy*],
Vai do céu à terra e da terra ao céu;
Como a imaginação dá contorno
Ao desconhecido, a pena do poeta
Dá-lhe forma, e o nada etéreo
Ganha um lugar certo e um nome. (SHAKESPEARE, 2016, p.157)³

Ora, como sabemos pela letra do pai da psicanálise: os artistas não precisam da psicanálise para suas descobertas.

.....
² Menciono aqui a sugestiva tradução do *fine frenzy* por Rafael Rafaelli na edição por nós utilizada. Cf. SHAKESPEARE, 2016, p.157.

³ “The poet’s eye, in a fine frenzy rolling / Doth glance from heaven to earth, from earth to heaven; / And as imagination bodies forth / The forms of things unknown, the poet’s pen / Turns them to shapes, and gives to airy nothing / A local habitation and a name.” (SHAKESPEARE, 2016, p.156)

Voltando ao texto de 1907, embora o abalo da sua aposta na fantasia enquanto mecanismo da criação, a década atravessada pela escrita da *Interpretação dos sonhos* até *O poeta* foi suficiente para alterar sutilmente a ênfase na formação do inconsciente mais adequada à expressão da criação artística. Para o autor d'*O poeta* a chave da criação estaria no caráter onírico da obra de arte: a obra é um *sonho desperto* ou um *sonho diurno* [Tagtraum]⁴. Ainda em comentário da ontogênese do poeta a partir da criança, nos é dito acerca do poeta que este “em vez de *brincar*, agora *fantasia*. Ele constrói castelos no ar, cria o que chamamos de sonhos diurnos [Tagträume]” (FREUD, p.55) Assim, o sonho diurno é uma “continuação e uma substituição, a uma só vez, das brincadeiras infantis” (FREUD, 2015, p.63)

“A língua há muito já decidiu, em sua intransponível sabedoria, a questão acerca da essência dos sonhos, na medida em que ela permitiu nomear as vaporosas criações da fantasia de sonhos diurnos” (FREUD, 2015, p.159). Mas diferentemente de certos adultos que se põe a envergonhar-se e esconder suas fantasias, o poeta fez um caminho pelo qual foi possível mostrar ao mundo seu mundo transposto, tal como a criança não esconde sua brincadeira. Neste sentido o poeta foi aquele que soube forjar no sonho diurno uma transmissibilidade, algo que nos faz partilhar o sensível sem receios da invasão íntima implicada no contato com a fantasia in*Ibida*. Poderíamos dizer, tal como um sonho que nos é contado chistosamente, o sonho diurno encarnado em obra de arte repassa um enigma onírico pleno de temperamentos.

Em 1909, logo após a escrita d'*O poeta*, Freud adiciona uma nota à nova edição d'*A Interpretação dos sonhos* dentre tantas que vieram não só naquele ano como na edição de 1914. Aos nossos fins, esta é particularmente instigante: segundo o autor o conto *Sonhar como estar acordado* [Träumen wie Wachen] de Lynkeus indica o cerne de sua teoria dos sonhos. Sob uma eventual aparência absurda, uma nitidez de sentido

.....
⁴ Termo que poderia, como bem lembra Ernani Chaves, ser também traduzido por devaneio, o que indicaria um parentesco mais aproximado ao delírio ou *fine frenzy* do Bardo. Aqui optamos pela tradução sonho desperto, ou ainda sonho diurno – em oposição ao que Freud chama de sonho noturno.

apresenta-se seja nos sonhos, seja nos “contos de fada, em tantas criações ousadas e plenas de sentido, sobre as quais apenas um insensato diria: Isso é absurdo porque é impossível!” (LYNKEUS *apud* FREUD, 2019, p.351). Indicando, para além disso, um estreito vínculo entre o sonhar desperto e o sonhar dormindo.

Nesta paridade aos sonhos, encontramos na breve conceituação dos sonhos despertos alguns procedimentos compartilhados. Para explicar o paradigma do sonho desperto e, portanto, da obra de arte, Freud recorre a um procedimento já anunciado no capítulo IV de sua *Traumdeutung: a deformação onírica*. Em resposta ao que problema precedente que arranjava para si, na defesa do sonho enquanto realização de desejo, Freud recorre à operação da deformação para dar cabo do encobrimento por parte dos sonhos da realização de desejo, tema o qual retorna em *O poeta*: “Depois que a *deformação do sonho* foi esclarecida pelo trabalho científico, não foi mais difícil reconhecer que os sonhos noturnos são realização de desejo tal como os sonhos diurnos e as fantasias tão conhecidas de nós” (FREUD, 2015, p.59-60) Em relação aos pensamentos oníricos, o conteúdo manifesto em um primeiro plano da obra – seu teor material⁵ -, relaciona-se deformadamente, logo, enquanto desvio das formas nos pensamentos oníricos, metamorfose dissimuladora do regime formal latente. Enquanto aquele que muitas vezes enuncia de viés, o “poeta também se queixa de ser forçado a tal deformação” (FREUD, 2019, p.176), em curso na formação dos sonhos, sejam estes diurnos ou noturnos.

Dentre as manifestações da deformação, Freud salienta aquela da dissimulação desde um sonho no qual o acentuado afeto por seu amigo R. escondia a convicção do psicanalista quanto à imbecilidade do mesmo⁶. Sob o texto de Freud podemos estreitar a dissimulação enquanto mera transformação dos pensamentos oníricos em seu contrário no conteúdo manifesto do sonho. Contudo, se alargada esta noção ao contexto do poeta, não deixa de inquietar subjacentemente a fecundidade do

.....
⁵ Cf. FREUD, 2015, p.62

⁶ Cf. FREUD, 2019, p.175

deslocamento de uma noção vulgar de mimese no ato de criação, na medida em que a semelhança – se ainda podemos falar de semelhança neste caso – se mede por um desvio do procedimento do assemelhar-se, dado que antes de uma simulação busca por uma dissimulação. A presença de sua operação verifica-se no desvio de sua evidência. Algo capitulado na célebre estrofe, por todos nós conhecida, do príncipe da heteronomia⁷ em seu poema curiosamente intitulado *Autopsicografia*:

O poeta é um fingidor
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente. (PESSOA, 1942, p.235)

Um outro procedimento que lança luz sobre a natureza dos sonhos também já comparece na *Interpretação*, especialmente em seu capítulo VI, cuja abertura encabeça as célebres operações formais do trabalho do sonho desde um paradigma pictórico, ou pictográfico. “O conteúdo onírico é fornecido numa espécie de pictografia, cujos signos devem ser transpostos para a linguagem dos pensamentos oníricos.” (FREUD, 2019, p.318). Conjugam-se neste termo a figura e a escrita que elucidam a qualidade plástica do sonho. Por um lado, a *pictura* enquanto termo latino remetente à figura; complementarmente o termo *graphein*, no qual coincidem os sentidos de pintar, traçar ou gravar. Desta combinação, a pictografia designa uma tal sorte de escrita figurativa cuja leitura se daria em um plano imaginário desde o qual tramam-se vínculos emaranhados – sobredeterminados e com valores condensados e deslocados – entre o tecido manifesto do sonho diurno e a trama de pensamentos oníricos. Do outro lado sua hermenêutica respectiva propõe que tal formação deve

.....
⁷ Certamente Fernando Pessoa, bem como outros que para si fingiram heterônimos igualmente fingidores – Isidore Ducasse, Machado de Assis, Marcel Duchamp e outros -, mereceria mais extensa atenção em nossas elocubrações acerca da heteronomia inerente ao ato de criação, na medida em que cria para si criadores aos quais não se identifica – dobra dialética da heteronomia que passa da criação de criaturas à criação de criadores, cindindo definitivamente a consistência do autor.

ser lida enquanto um *enigma pictórico*, o qual condensa, desloca e deforma tramas associativas legíveis desde e além da simultaneidade figurativa.

É deste contexto que emergem as noções de figuração [*Darstellung*] e figuratividade [*Darstelbarkeit*], que comparecem nos títulos da seção C e D do capítulo VI. O leitor familiarizado com as traduções da obra freudiana saberá que a versão por nós utilizada, traduzida por Paulo César de Souza, optou pelos termos por representação e representabilidade. Contudo, aqui seguimos o argumento de Carlota Ibertis juntamente de Denise Berger da edição francesa, José Luis Etcheverry da edição castelhana e o próprio Luiz Hanns da edição brasileira da *Imago*, para quais a *Darstelbarkeit* traduz-se melhor por *figurabilité*, *figurabilidad* ou figurabilidade. Nos diz Hanns.

o verbo *darstellen* significa “dar expressão a”, ou “dar representação”; “apresentar”, “figurar” em geral remetendo a algo que ainda não tem forma apreensível e que é agora dotado de uma forma; neste sentido *Darstellung* é diverso do termo *Vorstellung*, enquanto o primeiro trata de dar forma e expressar algo ainda informe, o segundo se refere a rerepresentar internamente uma imagem anteriormente já disponível, algo como “imaginar”, “colocar em cena”. (HANNIS *apud* IBERTIS, 2017, p.61-62)

Uma tal plástica do sonho, de teor figurativo, novamente leva Freud a recorrer a pintura enquanto domínio exemplar para compreensão das relações lógicas rastreáveis na superfície do conteúdo onírico manifesto. Os sonhos reproduzem a “*relação lógica* [entre os pensamentos oníricos] como *simultaneidade*” (FREUD, 2019, p.356), de modo que a pintura enquanto uma arte da figuração simultânea é convocada novamente enquanto modelo. “Assim como a pintura finalmente conseguiu expressar pelo menos a intenção das palavras representadas (...) também para o sonho se deu a possibilidade de considerar algumas relações lógicas entre seus pensamentos, mediante uma modificação adequada da representação característica do sonho” (FREUD, 2019, p.355)

Neste sentido, a figuração envolve a expressão em imagens das palavras e pensamentos, bem como de suas relações, lembrando que dentre “todos os tipos de imagens, são as visuais as que predominam no sonhos” (IBERTIS, 2017, p.68) Seguindo o argumento, a figurabilidade seria “o conjunto de condições de possibilidade da figuração” (IBERTIS, 2017, p.62), concernentes à possibilidade do pensamento ser expresso em imagens, sugerindo a figurabilidade enquanto uma das condições para a imaginação em Freud, fundamental para o fazer poético – e também para interpretação de seus sonhos despertos. Conseqüentemente e já encerrando, poderíamos elencar a *figura* enquanto partícula elementar da interpretação da arte em Freud, a qual teria na *Interpretação dos sonhos* sua propedêutica enquanto doutrina da interpretação de sonhos despertos – hipótese a ser posta a prova noutra oportunidade.

Conclusão

Desta breve passagem pelas considerações sobre a arte e os sonhos em Freud, pudemos recolher da obra de arte enquanto sonho diurno e da formação do sonho enquanto figuração deformada, condensada e deslocada, ensinamentos de que não só a plástica se dá segundo as formações do Inconsciente como as formações do inconsciente procedem segundo operações plásticas. Mapeando, portanto, no seio da teoria dos sonhos uma teoria da arte, ou melhor dizendo, da arte entendida como uma figuração onírica.

Referências

- FREUD, Sigmund. *Interpretação dos sonhos*. Tradutor: Paulo César Lima de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2019.
- FREUD, Sigmund. O poeta e o fantasiar In: *Arte, literatura e os artistas*. Tradutor: Ernani Chaves. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2015.
- FREUD, Sigmund. Trecho do Manuscrito N, anexo à carta a Fliess, de 31 de Maio de 1897 In: *Arte, literatura e os artistas*. Tradutor: Ernani Chaves. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2015.
- IBERTIS, Carlota. *Figuração e figurabilidade*: no início eram as sensações. Revista Natureza

Humana, São Paulo, v.9, n.1, pp. 57-74, jan/jul 2017.

PESSOA, Fernando. Autopsicografia In: *Poesias*. Lisboa: Ática, 1942.

SHAKESPEARE, William. *Sonhos de uma noite de verão*. Tradutor: Rafael Rafelli. Florianópolis:

Ed. da UFSC,

Sublimemente Frágil

Sublimely Fragile

Joedy Luciana Barros Marins Bamonte (Joedy Marins)¹

No presente trabalho apresento uma sequência de obras de própria autoria, nas quais investigo as relações entre técnicas têxteis artesanais e registros da memória e do feminino, por meio de assemblagem, fotografia, escultura, desenho, em leituras híbridas que buscam interpretar visualmente a natureza como processo de criação, em metáforas do sagrado e da configuração de lugar enquanto espaço afetivo. O aporte teórico está em Canclini (1939 –), Ostrower (1920-2001) e Scruton (2019-2020).

Palavras-chave: arte têxtil; feminino; memória; poética.

This paper presents a series of works of my own making, in which I research the relations between artisanal textile techniques and records of the memory and of the feminine from which I create assemblages, photos, sculptures, drawings, in hybrid readings that search for a visual interpretation of the nature as a creation process, in metaphors of the sacred and of the configuration of a place as affective space. The theoretical contributions are the works of Canclini (1939 –), Ostrower (1920-2001) and Scruton (2019-2020).


Keywords: textile art; feminine; memory; poetic.

.....
1 UNESP (Darg-FAAC)

Introdução

A poética concentra-se no corpo, no instante de contemplação e de observação da sublimidade que o sustenta. A partir de imagens radiográficas nas quais se faz o rastreio em tecidos mamários, busco a aproximação com a gênese em outros tecidos e o próprio tecer, na intersecção orgânica que uma amostra da natureza permite. Encontro a efemeridade humana, mesmo quando metaforicamente identificada com a decomposição de uma folha. Minha fala busca essas marcas, “digitais” reproduzidas tanto em meios utilizados pela medicina, quanto na fotografia e em técnicas têxteis. A organização da vida está presente na retina que captou essas imagens, nas marcas constantes do tempo, no aprendizado para produzir tramas. Sutilmente, as similaridades emergem, seja na força ou na fragilidade. Para a abordagem dos conteúdos, utilizo como aporte teórico, Néstor Canclini, Fayga Ostrower e Roger Scruton.

Traços da intimidade

As imagens que geraram o presente texto têm em comum os traços da intimidade, de encontrar-me e manifestar minha poética. Penso que nasceram da mesma essência que obras de 2011 denominadas, na época, “Catedral”, hoje renomeadas *Templum*  **FIGURA 1** em função da raiz latina, que designa o lugar onde Deus habita, termo mais adequado aos raciocínios presentes na série. O conceito abrange o *logos*, do grego “o verbo”, “a razão enquanto substância ou causa do mundo; pessoa divina.” (ABAGNANO, 2007, p.641)

Ao *logos* estariam relacionadas ações como dar origem a algo, torná-lo concreto, transitar entre modos constitutivos diferentes, entre a fala e a realização e a contemplação do que foi feito. As obras apresentadas aqui buscam tais operações, tanto no momento de observação, quanto na possibilidade de recriação, reconhecimento de outras linguagens e projeções em outras dimensões. Diante disso, cito Roger Scruton, em reflexões a partir da “Crítica da razão pura”, de Kant,




 **FIGURA 1.** Foto Sem título (10C10- Série *Templum*), Joedy Marins, 2010. (Acervo pessoal)


Valores estéticos são valores intrínsecos, e quando encontro beleza em algum objeto, é porque eu o vejo como um fim em si mesmo e não apenas como um meio. E, para mim, o seu significado intrínseco está no seu modo de surgir diante da minha percepção, como se fosse para me desafiar no aqui e agora. Tal maneira de encontrar objetos no mundo é tão importante quanto a minha maneira de ver as pessoas, quando elas estão diante de mim, encaram-me, e eu reconheço que sou responsável por elas e elas são responsáveis por mim. Na experiência estética, temos algo como um encontro face a face com o próprio mundo e com as coisas que ele contém, assim como temos a experiência de coisa e lugares sagrados. (SCRUTON, 2019, p.155)

Destaco no referido texto, a maneira de encontrar as coisas no mundo e ver o quanto estão próximas de mim, o deslumbramento em estar diante delas, inclusive quando as percebo como partes de quem eu sou. Em toda fragilidade humana, a beleza surge como um registro, um DNA que nos inscreve na história. Ao compreendermos isso, a sede por fazer parte nos impele a continuar reconhecendo as marcas das quais somos feitos. Nesse sentido, o desenho pode ser visto como uma atitude a gerar vidas ou somente a reconhecê-las, onde o processo criativo se torna o ato de contar ao outro o que meus sentidos captaram. Na transversalidade das linguagens artísticas nas mãos do artista, deparamo-nos com uma ordem única e híbrida que não necessariamente precisa ser denominada, conforme afirma Canclini: “Será preciso esclarecer que esse olhar, que se multiplica em tantos fragmentos e cruzamentos, não procura a trama de uma ordem única que as separações disciplinares teriam encoberto?” (CANCLINI, 2008, p.30). Esse olhar, que pode ser multiplicado em tantos fragmentos e cruzamentos, constitui a própria rede de criação mencionada por Salles (2013).


Frágeis conexões

Em meu processo criativo, o desenho é interpretado ao aproximar a linha em suas infinitas possibilidades, seja no risco sobre o papel, na linha de algodão utilizada para tecer ou no enquadramento fotográfico a captar uma intervenção. Nas  **FIGURA 2** e **3**, da série *Exsistère*, o desfiar de uma trama é registrado no interior do ateliê, um mergulho entre os fios que compunham uma história, um texto.



 **FIGURA 2.** Sem título 01EX16 (Série *Exsistère*). Joedy Marins. Fotografia digital. Dimensões variáveis. 2016 (Acervo pessoal)



 **FIGURA 3.** Sem título 02EX16 (Série *Exsistère*). Joedy Marins. Fotografia digital. Dimensões variáveis. 2016 (Acervo pessoal)

Como frutos de experiências que investigam aquilo que é vívido e orgânico, na **FIGURA 4** o conhecimento sobre mim mesma emerge de um exame médico de rotina que rastreia a possibilidade de crescimento de um nódulo, apresentando uma referência pessoal e, (adianto-me) talvez questionada pela bioética. Entretanto, aquilo que margeia o questionável é fruto da interpretação feita por minhas retinas e de *softwares* gráficos, traços e fragmentos meus congelados em um autorretratos.

Nas **FIGURA 5** e **6** os equipamentos médicos são substituídos pela câmera fotográfica e as “glândulas” passam a ser as de uma folha encontrada em decomposição nas camadas de serrapilheira. Os olhos continuam a perscrutar as rendas que compõem diferentes corpos, diferentes dimensões. Seja em fios soltos graciosamente, traços que me desenham ou em delicados veios da pele da folhagem, conexões internas continuam a validar elementos intimamente próximos.

A sublime Constância

A constância é uma palavra que me acompanha há tempos. Nela, a repetição da natureza é o que me interessa. Nela, é o fragmento do tempo que me interessa, é o lapso de eternidade que não se aparta do que é sublime, do que me traz segurança por ser maior do que minha existência.

A busca pelo que não se acaba e na qual me sinto inserida, conduziu-me ao refúgio e às reflexões sobre as quais passei a ter consciência há alguns anos, sensibilizada a partir de derivas externas e internas, sobre as quais escrevi em meu caderno em 2015, quando estava dentro da Mata Atlântica, anotações pertinentes até os dias de hoje e objeto de minhas procuras, transcritas a seguir.

O sensível me traz a consciência da existência palpável, matéria. Não há sequer um pedaço do meu corpo que não me faça perceber que há um lugar no espaço ocupado por mim naquele exato momento. Não há nada mais real do que isso. E vejo que o mesmo acontece com a mata, que também delicadamente ganha força e vida com a presença do sol. Há um envolvimento constante, uma força, um poder constante.

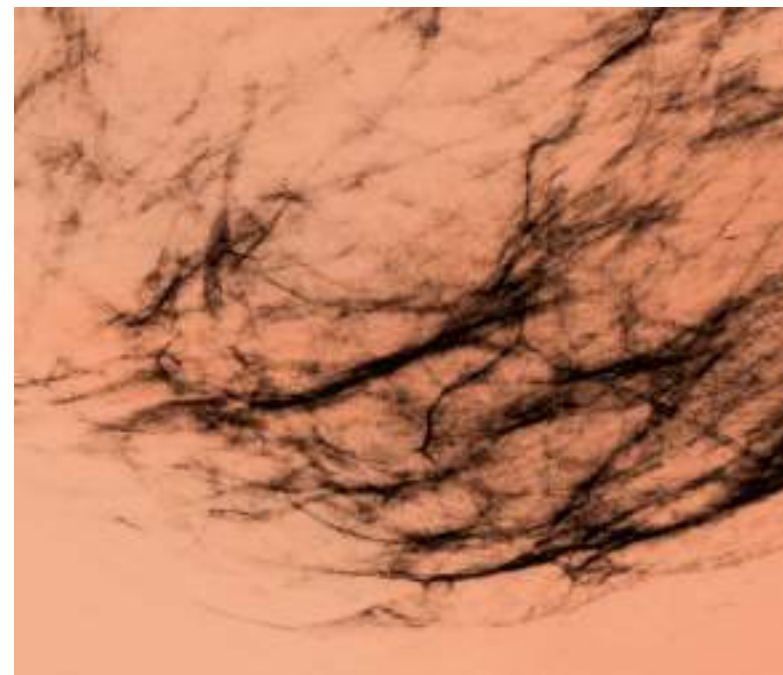


FIGURA 4. Sem título 02SU21 (Série *Textus Sublimis*). Joedy Marins. Fotografia digital. Dimensões variáveis. 2021 (Acervo pessoal)

Como é bom me sentir protegida pela altura das árvores que estão ao meu redor, alongando-se. Seus galhos, as pontas de “seus dedos” que têm o lindo azul do céu ao fundo também parecem me instigar. Querem expandir constantemente. São tramas sendo formadas, entrelaçadas. Nasceram exatamente em um rendilhado rico, que se autossustenta. E eu estou no meio de tudo isso.

Os galhos das árvores já me vêm contando verdades há algum tempo. Ramificam-se em meu útero, em meu corpo, nos meus desenhos, nos bulbos, nas raízes, no crochê, nos bordados, nos fios... sinto-me aninhada e acolhida em um tecer constante. Tramas por toda parte. Brotos, gestações, germinações, multiplicações, vida pulsando. (...) Estou no ventre, protegida, onde o rio corre, a rede balança e o mar aconchega.

Em minhas reflexões compreendo mais profundamente o que Fayga Ostrower (1987, p. 101) traduz em seu primoroso texto sobre os valores e contextos sociais:

Os valores participam do nosso diálogo com a vida. (...) A maneira pela qual o indivíduo aborda e avalia certos problemas traduz, sem dúvida, algo exclusivo de sua personalidade. Reflete anseios e convicções de caráter particular a partir de suas vivências também particulares. Reflete uma experiência imediata do viver, experiência que é nova e única para cada ser que vive e que é reestruturada cada vez com a própria vida.

Considerações finais

Ao ler o meu texto e o de Ostrower, desperto para o intervalo que separa os momentos descritos dos dias atuais, após o período mais inesperado que já vivemos ao ficar em casa por quase dois anos de isolamento. Hoje, a importância dada ao dia a dia é outra e o contexto me leva a respostas mais definidas sobre a introspecção, a intimidade e a importância da solidão. Entre o ontem e o hoje, distingo melhor o silêncio das muitas vozes e abro mão do desnecessário para tocar o mínimo. Das linhas e folhas, olho para os registros radiográficos e encontro a mim mesma. De



FIGURA 5. 23SU21 (Série *Textus Sublimis*). Joedy Marins. Fotografia digital. Dimensões variáveis. 2021. (Acervo pessoal)



FIGURA 6. Sem título 23SU21 (Série *Textus*). Joedy Marins. Fotografia digital. Dimensões variáveis. 2021 (Acervo pessoal)

quantos filamentos preciso para viver e de quais necessito para me preocupar?
Nesses, encontro maior leveza.

Referências

- ABAGNANO, Nicolai. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2007. p.641.
- CANCLINI, Néstor G. *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp, 2008. p. 30.
- OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. 24 ed. Petrópolis: Vozes, 2009. p. 101.
- SALLES, Cecília A. *Redes da criação: construção da obra de arte*. Vinhedo: Horizonte, 2008.
- SCRUTON, Roger. *A alma do mundo. : a experiência do sagrado contra o ataque dos ateísmos contemporâneos*. Rio de Janeiro: Record, 2019. p. 155.

Olhos nos olhos – o Arco Intersemiótico de Narciso nas obras de Ovídio e Vik Muniz

Eye to eye – the Intersemiotic Arc of Narcissus in the works of Ovid and Vik Muniz

*Luciano Tasso Filho*¹

*Ana Rita Lustosa*²

*Stela Maris Sanmartin*³

O mito de Narciso representa, desde sua concepção na Grécia Antiga até os dias atuais, tensões que relacionam comportamentos individuais confrontados com a vida em sociedade. Por meio da ferramenta metodológica Arco Intersemiótico, procuramos identificar aspectos simbólicos do mito na obra *Metamorfoses*, do poeta romano Ovídio, comparando-a com a produção visual de Vik Muniz (*Narciso*, d'après Caravaggio), trazendo elementos que possam auxiliar criativamente futuras produções artísticas.

Palavras-chave: Narciso; Ovídio; Vik Muniz; Processos criativos; Arco Intersemiótico.

The myth of Narcissus represents, from its conception in Ancient Greece to the present day, tensions that relate individual behaviors faced with life in society. Through the Intersemiotic Arch methodological tool, we seek to trace symbolic aspects of the myth in the work *Metamorphoses*, by the Roman poet Ovid, comparing it with the visual production of Vik Muniz (*Narciso*, D'après Caravaggio), in order to highlight elements that creatively help future artistic productions.

Keywords: Narcissus; Ovid; Vik Muniz; Creative process; Intersemiotic Arc.

.....
1 PPGA / Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

2 PPGA / Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

3 PPGA / Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

Introdução

Publius Ovidius Naso, mais conhecido como Ovídio (43 a.C – 17/18 d.C), foi um poeta romano contemporâneo do imperador Augusto⁴, que junto com Virgílio e Horácio compõe a trinca canônica dos maiores nomes da literatura latina clássica. Sua coleção de poemas inspirados em contos populares da Grécia Antiga e compilados no livro *As Metamorfoses*, alçou o personagem Narciso a uma das figuras mais inspiradoras, seja no campo das artes como no da psicologia desde a antiguidade até os dias atuais. No entanto, a história do jovem que se apaixona pelo próprio reflexo é estranha à cultura grega da época clássica e helenística, figurando entre as narrativas secundárias carentes de registros literários. Foi somente por meio do olhar arguto e da arrebatadora pena deste poeta, que o tema obteve todas as nuances e elevações poéticas capazes de satisfazer o exigente público de sua época, para o qual, como nos lembra o Professor Abel N. Pena (2017), fez questão de registrar os dilemas provocados pelas “...grandes transformações da sociedade augustana no que respeita, entre outros aspectos, aos padrões de beleza e ao consumo de exóticos cosméticos” (PENA, 2017, p. 12).

Séculos depois, o pintor lombardo Michelângelo Merisi (1571-1610), também chamado Caravaggio, retrata, no alvorecer do movimento barroco⁵ italiano, um jovem melancólico que, conduzido ao mundo dos mortos, recusa separar-se de sua própria imagem refletida no rio *Estige*⁶.

Essa obra, de fortes apelos *tenebristas*, ressurgiu como base figurativa para compor a série *Pictures of Junk* (pinturas de lixo) do artista contemporâneo Vik Muniz, que teve

.....
⁴ Gaius Julius Caesar Octavianus Augustus, ou imperador Augusto, foi o fundador do Império Romano e seu primeiro imperador, governando de 27 a.C. até sua morte em 14 d.C.

⁵ O estilo de pintura comumente utilizado por Caravaggio é conhecido por *tenebrismo* e caracteriza-se pelo uso da luz para concentrar a atenção sobre áreas específicas da composição, contrastando com o restante da pintura, dominada pela sombra.

⁶ Rio da invulnerabilidade que representa a fronteira entre o submundo (Hades ou Tártaro) e o mundo dos vivos.



FIGURA 1. “NARCISO “ – Caravaggio. (110cm x 92cm) Óleo sobre tela. Galeria Nacional de Arte Antiga, Roma (Itália). Cerca 1600. (Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Narcissus-Caravaggio_\(1594-96\)_edited.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Narcissus-Caravaggio_(1594-96)_edited.jpg) Últ. acesso, 08 setembro, 2022)

sua produção iniciada em 2006, demonstrando a versatilidade do tema evidenciado por Ovídio no século I, e suas possíveis e variáveis adaptações ao longo dos tempos.

O personagem Narciso consolida-se, portanto, como tema que, a depender dos contextos históricos-sócios-culturais nos quais se insere, adquire uma multiplicidade de sentidos, materialidades e simbolismos que se apropriam de sua essência, ou, como se referiu Amorim (2013), do seu espírito, adequando-o ao público geral para o qual será apresentado. Para compreender essas transformações morfológicas do objeto artístico, é fundamental adentrar nos campos das interartes, intermídias e traduções intersemióticas com a intenção de compreender as formas pelas quais artistas, ao longo de seus processos criativos, decidem por caminhos que transformarão seu objeto de inspiração, influenciados por uma série de estímulos próprios à sua contemporaneidade. É neste sentido que propomos a ferramenta Arco Intersemiótico como metodologia investigativa capaz de evidenciar fenômenos intrínsecos à produção artística de um mesmo tema em diferentes manifestações, a fim de elencar elementos que identifiquem o espírito de um tema e forneça, a novos artistas, uma documentação capaz de fundamentar futuras produções nas Artes.

A lenda de Eco e Narciso

A primeira manifestação literária de Narciso que se tem registro se deu pelas mãos de Cónon, mitógrafo Ateniense contemporâneo a Ovídio, a partir de narrativas populares.

A tradição em torno de Narciso, o jovem de Téspias, filho de Cefiso, divindade fluvial, e de uma ninfa, que se apaixonou por si mesmo e morreu em consequência desse amor dando origem a uma flor com o seu nome, apenas surge nas fontes gregas a partir do século I a C., nas *Diegeseis* ou *Narrações* de Cónon e num papiro fragmentário. Os textos gregos mais antigos são, assim, contemporâneos de Ovídio (PENA, 2017, p. 18).

Classifica-se como lenda pertencente aos mitos da metamorfose vegetal, que também pode ser associada ao grupo de adolescentes notáveis pela sua beleza tal

como Adónis ou Jacinto que acabaram sendo transformados em flores. Narciso⁷, portanto, associa-se à ideia de encantamento e de beleza trágica. Como esclarecido no aprofundado trabalho organizado pelo Professor Abel N. Pena (2017), foi na versão de Ovídio que este mito ganhou relevância na literatura latina clássica, espalhando-se por toda a Europa. De todas, é a mais extensa que conhecemos acerca do mito de Narciso, além de ser a mais descritiva e com maior ênfase à parte psicológica dos sentimentos, tanto do personagem principal como dos secundários, como por exemplo, a *ninfa* Eco e o *vidente* Tirésias – elementos que o poeta romano supostamente incorporou ao mito por decisão própria. Neste sentido, a concepção de Ovídio apresenta episódios diferentes das versões da antiguidade que se conservaram e chegaram ao seu conhecimento. Não obstante, manteve uma essência que já havia sido identificada na elaboração de seu precedente Cónon: Narciso surge como um jovem belo e cruel para com aqueles que dele se apaixonam.

Em resumo, o mito de Narciso floresce na região da Beócia, nas proximidades do monte Hélicon. Fruto da violação impingida por Cefiso a Lírope (duas entidades fluviais), o garoto nasce dono de inefável beleza, capaz de despertar a paixão de todos à sua volta. Temendo as consequências de tamanho prodígio, Lírope, sua mãe, consulta o oráculo de Tirésias, que adverte: o menino terá uma vida prolongada somente “Se não se conhecer” (OVÍDIO, 1983, p. 58). Entretanto, por conta do amor descontrolado da ninfa Eco e do jovem Amínias – repelidos arrogantemente pelo ser amado – este último pede vingança à deusa Ramonte (ou Némesis) exclamando: “Que ele ame, por sua vez, e não possa possuir o objeto amado” (OVÍDIO, 1983, p.59). Diante disso, ao ver seu reflexo numa fonte de água muito pura, Narciso conhece sua feição sem reconhecer-se a si próprio, apaixonou-se pela imagem incorpórea na superfície da água e a ela entrega sua vida. Observando o trágico destino de seu amado, a jovem ninfa o transforma numa flor. Mesmo assim, recebido no “inferno”, Narciso continua a admirar sua beleza refletida nas águas do rio Estige.

7 A etimologia de Narciso, ou seja, *Nárkissos* permitem associá-lo à raiz *narx*: o que fascina e entorpece.

Vale aqui reproduzir a belíssima tradução feita a partir do latim da última passagem do poema de Ovídio pelo também poeta brasileiro Augusto de Campos:

Toda vez que ele fere os braços, repercute
o som dos golpes Eco. Às águas familiares
voltando o olhar, Narciso diz com voz extrema:
“Fugaz menino amado! Ai!” E o sítio em torno
lhe repete as palavras. Diz: “Adeus!” e “Adeus!”
retorna a ninfa. Então no verde pousa a fronte.
A noite lhe clausura os olhos, luz que se ama.
Recebido no inferno, assim mesmo esses olhos
se deleitam, mirando-se no Estígio. Choram
as Náiades o irmão, em tributo cortando
os cabelos. As Dríades deploram. Eco
ressoa o pranto. As tochas fúnebres se agitam.
Mas o corpo não há. Em seu lugar floresce
um olho de topázio em pétalas brancas. (CAMPOS, 2005, p. 93)

É interessante notar a forma pela qual os relatos acerca de Narciso são integrados em diferentes obras como instrumentos de expressão estético-literária ao serviço da mensagem principal do texto que os acolhe. Neste sentido, Pausânias (110 – 180 a.C.), outro compilador dos mitos gregos, recusa-se a aceitar que o jovem beócio pudesse por fim à vida devido à paixão por sua própria beleza e oferece uma visão mais racionalista. Em sua versão, é a irmã gêmea de Narciso que aparece no fundo das águas e o impele a salvá-la, afogando-se. Para o mitólogo Junito Brandão (1987), a concepção de gêmeos relacionados ao mito configuram o temor da ambivalência partindo da visão interiorizada, o medo das diferenças, a tomada da consciência individual e o temor pela ruptura da indiferenciação coletiva:

Como reflexo no espelho, o gêmeo reflete o outro idêntico e impossível, que, no entanto, existe. Os mitos acerca dos gêmeos dividem-se em dois grupos: gêmeos de sexo

oposto, que configuram, consoante Jung, o hermafrodita, simbolizando a integração e a harmonia, conseguidas no fim do processo de individuação, e gêmeos do mesmo sexo, que representam a luta, o litígio, o conflito, o espelho, a morte de Narciso. Tudo isto, porém, é muito relativo, porquanto os gêmeos, não importa o sexo da dupla, são o símbolo geral da dualidade na semelhança e até mesmo na identidade, porque estampam a imagem de todas as oposições exteriores e interiores, complementares ou contrárias, absolutas ou relativas, que se transformam numa tensão criadora (BRANDÃO, 1987, p. 80).

À sua forma, o florentino Giovanni Bocaccio (1313 – 1375) transfere as questões acerca da beleza extremada, da rejeição ao outro e das consequências que este tipo de desconhecimento pode acarretar, à extrema estupidez de sua personagem *Ciesca* na oitava novela de seu *O Decamerão*:

Depois de ouvir estas explicações, Fresco, a quem os modos afetados da sobrinha desagradavam profundamente, disse:

— Filha: se por essa forma lhe desagradam as coisas desagradáveis, como você diz, e se você quer viver contente, então trate de não se contemplar nunca ao espelho!

Ela, porém, [Ciesca] que era mais vazia do que um gomo de bambu, embora se julgasse inteligente como Salomão, entendeu o verdadeiro sentido da frase de Fresco como um bode o poderia entender; e declarou, até, que desejava espelhar-se como as outras.

E assim permaneceu em sua estupidez, na qual ainda se encontra.

(BOCACCIO, 2018, p. 627).

Narciso, cuja beleza poderia ser comparada à do deus Apolo, torna-se, portanto, uma metáfora contrária à do auto-conhecimento; lembrando que, para o oráculo⁸, a máxima *conhece-te a ti mesmo* significa compreender seus limites, que somos mortais e que jamais devemos tentar nos igualar aos deuses (VERNANT, 2001). Personagem que incorpora extraordinária perfeição agradável à vista, Narciso rejeita o mundo

.....

8 Conceito da Grécia Antiga que remete à resposta dada pela divindade a quem a consulta.

exterior e, como consequência de sua dureza acaba por perecer afogado em seu auto-centrismo.

Ecoss de Narciso no lixo produzido pela sociedade individualista

Ecoss de Narciso podem ser percebidos no projeto visual de Vik Muniz iniciado em 2006, *Pictures of Junk*, realizado em colaboração com os moradores do Jardim Camacho, na cidade do Rio de Janeiro, para o qual utilizou peças recolhidas no maior depósito de lixo da América Latina. Nesta ação, o artista reúne arranjos em grande escala que, vistos de cima, lembram as famosas obras dos ‘Velhos Mestres’ e retratos dos catadores que moram e trabalham no local, coletando e vendendo materiais recicláveis e sucatas⁹. Posteriormente, este processo de produção das obras seria transformado em um documentário intitulado “Lixo Extraordinário”, exibido em 2010, o qual recebeu um prêmio no festival de Berlim na categoria *Anistia Internacional* e no *Festival de Sundance*¹⁰. Especificamente na obra *Narciso, d’après Caravaggio*, temos o melancólico filho de Lírope admirando-se nas águas do rio que o conduz para a morte: momento crucial no qual o jovem aliena-se de sua sorte para entregar-se à perdição¹¹ numa atitude extrema de individualismo.

Na visão de Vik Muniz, Narciso é lixo. O que contempla é ele mesmo, o lixo. O jovem está entregue ao momento fantasioso, à ilusão, cercado de superficialidade (resíduos da superficialidade) e aparências, regidas pelo hedonismo da sociedade de consumo. Sua imagem e semelhança são os dejetos da cultura humana. Gêmeos que se espelham na morte intimando o espectador a uma ação transformadora.

9 Fonte: <https://aajpress.wordpress.com/2012/02/24/vik-muniz-pictures-of-junk-jardim-gramacho-rio-de-janeiro/> Últ. acesso, 07 de setembro de 2022.

10 Fonte: https://www.ebiografia.com/vik_muniz/ Últ. acesso, 08 de setembro de 2022.

11 “Perdição” ou Àte, é um comportamento que os gregos antigos associam à ruína, insensatez, engano, personificando-o na deusa da fatalidade, das ações irreflexivas e suas consequências.



FIGURA 2. detalhe da obra “NARCISO, D’APRÈS CARAVAGGIO” – Vik Muniz. Foto sobre montagem. Rio de Janeiro, Brasil. 2006-2010. (Fonte: <https://falardepatrimonio.wordpress.com/tag/vik-muniz/> Últ. acesso, 08 setembro, 2022)

O Arco Intersemiótico – um olhar sobre Narciso

Recentes estudos sobre a criatividade fortalecem linhas de pesquisa que acreditam na possibilidade de extrair padrões processuais suscetíveis que podem ser organizados e generalizados dentro do campo da produção artística (TORRE, 1993). Neste sentido, o Arco Intersemiótico se dispõe, enquanto ferramenta metodológica, a compreender os significados e simbolismos de Narciso ao longo de suas manifestações em diferentes épocas, a fim de fornecer elementos criativos que possam ser empregados na primeira etapa do processo criativo proposto por Wallas (1926)¹²: o momento da “preparação”.

...a preparação é um estágio preparatório em que o indivíduo criador acumula as ferramentas técnicas e conceituais as quais disporá para a apreensão da causa futura. O sujeito indaga, explora, pede sugestões e permite à mente imergir nas possibilidades da problemática a ser desenvolvida. (SANTOS, 2017, p. 3).

Sob este prima, a análise simbólica de um tema se dá por meio de seu exame nos campos das Interartes e Intermídias que, do ponto de vista histórico-sócio-cultural, evidenciam problemas e tensões promovidas pela transformação de um mesmo tema em diferentes produções artísticas e das Traduções Intersemióticas, que indicam as mudanças ocorridas entre signos no momento que estes transitam por diferentes linguagens ou na mesma linguagem em diferentes gêneros, suas perdas e ganhos referentes à simbologia original e às transformações estéticas e materiais que ocorrem em cada produção artística.

Ao analisarmos os comportamentos da sociedade contemporânea, impregnada pelo fenômeno das redes sociais, nota-se que o signo de Narciso emerge, principalmente

¹² Graham Wallas talvez tenha sido o primeiro a propor as etapas de um processo criativo em sua obra *The art of thought* (1926): preparação, incubação, iluminação (insight) e verificação.

no campo da psicologia¹³ (narcisismo), para designar um tipo de conduta cada vez mais evidente nas relações humanas que se pautam pelo profundo individualismo e fluidez das relações interpessoais.

No livro *A Cultura do Narcisismo*, Lasch explica que a cultura narcísica se caracteriza por uma paixão pelo momento presente e por preocupações de âmbito puramente pessoais. O caráter narcisista da contemporaneidade enfraquece a noção de coletividade ao enfatizar um ideal que concerne apenas ao individual. Segundo o autor, na cultura narcísica, as pessoas percebem sua posição social como um reflexo de suas próprias capacidades, e a política se degenera em uma luta não para a mudança social, mas para a autorrealização. (LEJDERMAN; ZOT, 2020, p. 57)

As pesquisadoras Ledjerman e Zot (2020) também lembram que, para Zigmund Bauman (2001) sociólogo polonês, “o homem contemporâneo está em permanente construção de sua identidade e as relações sociais são temporárias e frágeis; não exigem nem o reconhecimento nem a responsabilidade com o outro” (BAUMAN, 2001, p. 62). Esse comportamento denota um dilaceramento dos laços sociais que, devido à frivolidade das relações – em grande parte virtuais –, estas podem ser desfeitas ao primeiro sinal de descontentamento, evidenciando a intolerância à frustração, típica do comportamento narcisista.

Em complemento, o Professor britânico Will Storr (2019), diz que na cultura ocidental, a autossuficiência individual espelha-se num ideal de ser todo-poderoso

13 O transtorno de personalidade narcisista (TPN) figura no *Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais* e caracteriza-se por alguns pontos: 1) sensação grandiosa da própria importância; 2) fantasias de sucesso ilimitado, poder, brilho, beleza ou amor ideal; 3) acreditar ser especial e único; 4) demandar admiração excessiva; 5) apresentar sentimento de possuir direitos; 6) exploração nas relações interpessoais; 7) falta de empatia: reluta em reconhecer ou identificar-se com os sentimentos e as necessidades dos outros; 8) invejar os outros ou acreditar ser invejado; 9) comportamentos e atitudes arrogantes e insolentes. (LEJDERMAN; ZOT, 2020).

que espelha as antigas aspirações gregas de perfeição e fama, o que os teria levado a alertar sobre os perigos do amor-próprio descontrolado na história de Narciso¹⁴.

Podemos, portanto, perceber que, tanto nas Artes como na Psicologia, elementos essenciais de um mesmo tema poético se fundem com a finalidade de designar algumas funções básicas que definem a constituição humana. É por meio delas e de suas análises que capturamos interpretações capazes de (re)contruir a personalidade, a vontade, a memória, a imaginação, a percepção, etc., que a rigor, contribuem para o exercício das interações entre o indivíduo com seu entorno. Desta forma, o Arco Intersemiótico evidencia que certas angústias humanas acerca da vaidade, do auto-centrismo e das consequências para o indivíduo estão presentes desde a produção literária de Ovídio e reverberam, através dos séculos, espelhando-se na obra gráfica de ViK Muniz, sob novos contextos, mas sempre relacionadas à indiferença pelo “outro” em benefício de prazeres individuais.

Conclusão

Procuramos, neste artigo, individuar a essência poética presente no mito de Narciso e suas implicações desde o mundo antigo até o moderno. Percebemos que, em suas primeiras manifestações, na obra de Ovídio, e na versão produzida por Vik Muniz, tensões acerca do auto-conhecimento e das relações do indivíduo com o entorno, permanecem constantes, representadas pelas ações artísticas (e inevitavelmente de consequências psicológicas) que denunciam comportamentos capazes de comprometer o convívio social. Por meio do Arco Intersemiótico, pormenorizamos alguns aspectos criativos envolvidos na concepção dessas duas obras, distanciadas pelo tempo e unidas pelo tema, trazendo elementos para futuras produções artísticas.

¹⁴ Will Storr não é um mitógrafo, por isso, seu texto pode trazer alguma imprecisão histórica acerca do verdadeiro pensamento grego.

Referências

- AMORIM, Marcel Alvaro de. Da tradução intersemiótica à teoria da adaptação intercultural: estado da arte e perspectivas futuras. Itinerários: *Revista de Literatura*, Araraquara, n. 36, p.15-33, jan./jul. 2013. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/5652/4716>. Acesso em: 13 set. 2022.
- BOCACCI, Giovanni. *O Decamerão*: volumes I e II. Tradução Raul de Polillo; introdução Edoardo Bizzarri. – 3. ed. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.
- CAMPOS, Haroldo. (Trad.) Metamorfoses de Ovídio, III. In *Revista de Tradução Modelo*19, no. 15. P91-100. São Paulo: USP, 2005.
- LEJDERMAN, Betina; ZOT, Jussara Dal. Narcisismo e Redes Sociais. *Revista Brasileira de Psicoterapia*. Volume 22, No. 2, P. 55-67. Porto Alegre, 2020.
- OVÍDIO. *As Metamorfoses*. Tradução David Jardim Jr. São Paulo: Ediouro, 1983.
- PENA, Abel N. (Org.) ECO E NARCISO leituras de um mito. Lisboa: Cotovia Centro de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2017.
- SANTOS, Otávio Luis. As etapas do processo criativo propostas por Graham Wallas identificadas em processos de criação em ambientes digitais. In: *CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓSGRADUAÇÃO EM MÚSICA*, 17., 2017, Campinas. Anais [...]. Campinas: 2017. p. 1-8.
- STORR, Will. *The science of storytelling*. Londres: William Collins, 2019.
- TORRE, Saturnino de la. *Creatividad plural: sendas para indagar sus multiplex perspectivas*. Barcelona: PPU, 1993.
- VERNANT, Jean-Pierre. *Entre mito e política*, São Paulo, Edusp, 2001

Processos de criação em transcrição vocal

Creative processes in vocal transcreation

Lucila Romano Tragtenberg¹

Abordamos formas híbridas de criação em processo com estudantes da PUC-SP, da pandemia até o momento. Objetiva-se refletir sobre experiências de criação da interpretação em voz e canto, junto aos recursos tecnológicos,, após a pandemia. Dialogamos com a transcrição em H. de Campos e recursos da Crítica de Processos de C. Salles. Resultaram gravações em Audacity, enfatizando a dinâmica vocal. Concluímos que o hibridismo do remoto e presencial propiciou a ênfase na dinâmica vocal.

Palavras-chave: transcrição; processos de criação; voz falada; canto.

We approach hybrid forms of creation in process with students from PUC-SP, from the pandemic until now. The objective is to reflect on experiences of creating interpretation in voice and singing, together with technological resources, after the pandemic. We dialogue with the transcreation in H. de Campos and resources from the Critique of Processes by C. Salles. This resulted in recordings in Audacity, emphasizing vocal dynamics. We conclude that the hybridity of remote and presential provided the emphasis on vocal dynamics.

Keywords: transcreation, creative processes; spoken voice; singing.

.....
1 PUC-SP, UNESP, UDESC

Introdução

Durante o período da pandemia e após o mesmo, desenvolvemos processos de criação vocal com textos poéticos e canções, com alunos da PUC-SP.

Nas aulas foi utilizado o programa de gravação e edição *Audacity*. As interações da voz oralizada com os seus recursos, resultaram em processos de transcrição marcados por eles. Iremos apresentá-los e discutí-los à luz do neologismo transcrição, conceituado por Haroldo de Campos, refletindo sobre aspectos de transformação dos textos e músicas, do texto escrito ao oralizado e da canção tomada como referência, para interpretação por cada estudante.

Recursos da *Crítica de Processos* de Cecilia Salles também foram estudados com os alunos, e junto com os aspectos teóricos da transcrição, são trazidos aqui no primeiro item do artigo, para dimensionar acerca de que foram desenvolvidas as discussões, transparecendo os temas selecionados por nós para reflexões sobre processos de criação e transcrição no trabalho do intérprete.

A dinâmica de aula instalada no período de aulas remotas, com frequentes pesquisas na internet, assim como a utilização do programa *Audacity*, transbordou para as aulas presenciais, no seu retorno em 2022. O estudo dos textos teóricos, que no período remoto eram feitos junto com a confecção de um texto comum dos alunos no Google Drive, alinhando o que iam discutindo, foi mantido desta forma. Então, estando juntos presencialmente na sala de aula, os alunos compunham um artigo diretamente no Google Drive, utilizando-se deste serviço tecnológico que favoreceu e facilitou a escrita em conjunto.

Mostrou-se contundente o comportamento da utilização da dinâmica vocal (em que sons vocais são realizados desde o som mais baixo, que se denomina piano, até o som mais forte, que seria o fortíssimo), frente ao hibridismo advindo de aspectos tecnológicos e presenciais, tanto no uso da voz falada como no da voz cantada, pois sua presença resultou marcante nos dois casos.

A abordagem e o desenvolvimento da dinâmica vocal em experimentos vocais presenciais, sempre foi mais difícil nas aulas dos anos anteriores, no período anterior à pandemia. Com esta tecnologia, o trabalho presencial da dinâmica vocal no período pós COVID 19, se tornou mais produtivo.

Veremos a seguir como se deram os trabalhos com os estudantes, refletindo sobre o hibridismo em seus processos de transcrição.

Transcrição de texto escrito em estado remoto e presencial

No curso de *Artes do Corpo* da PUC-SP, ministramos a disciplina *Linguagens Sonoras* desde antes da pandemia até o presente ano. Antes da pandemia as aulas eram presenciais, de 2020 à 2021 foram remotas e a partir de 2022, voltaram a ser presenciais.

Inicialmente, em aulas remotas, para fins de identificação de significados expressivos na voz, foram escolhidos pelos alunos, textos de poesia sonora do livro *Poesia Sonora – Poéticas Experimentais da Voz no Século XX*, de Philadelpho Menezes.

Mas antes do começo deste trabalho de interpretação, propusemos aos estudantes um estudo teórico acerca da interpretação como transcrição.

Alguns trechos dos textos e conceitos discutidos, são trazidos aqui para que se compreenda o teor das reflexões de perspectivas acerca da criação como transcrição, que subjaz um modo relacional entre intérprete e texto de partida (seja ele escrito ou musical). E nós, como docente, consideramos fundamental a discussão acerca desta relação, antes de realizá-la praticamente. Consideramos que era importante pensar sobre o que se estava fazendo, sobre a relação estabelecida em termos de criação.

No tempo das aulas remotas, este estudo foi feito com leituras extra-classe e posterior discussão em classe, on-line. A partir destas reflexões os alunos passavam a

escrever no Google Drive, um texto em conjunto acerca do texto lido, concatenando criticamente os pontos que consideravam importantes. Esta escrita conjunta em um serviço do Google, foi um dos recursos que transbordou para o período das aulas presenciais, e aí foi utilizado também, para que os alunos pudessem compor um texto reflexivo e crítico de modo conjunto, acerca do texto original. Assim, mesmo estando presencialmente juntos em sala de aula, o texto era escrito conjuntamente no Google Drive.

No início do estudo teórico, os estudantes se debruçaram sobre um texto de Cecilia Salles acerca de processos de criação, no qual constavam alguns dos recursos de sua *crítica de processos*: projeto poético, redes culturais e ato comunicativo. Através deles, a autora indica instâncias relacionais do ponto de vista cultural, social e comunicativo, que já introduziram aos estudantes, outras perspectivas na relação de tradução criativa:

As tendências do processo de criação podem também ser observadas sob o ponto de vista de seu aspecto social. A obra em construção carrega as marcas singulares do projeto poético que a direciona, que faz parte de complexas redes culturais, na medida em que se insere na frisa do tempo e da arte, da ciência e da sociedade em geral. O aspecto comunicativo do processo de criação envolve também uma grande diversidade de diálogos inter e intrapessoais: do artista consigo mesmo, com a obra em processo, com futuros receptores e com a crítica. (SALLES, 2010, p. 89).

Para discutirem a interpretação como transcrição, foi abordada primeiramente com os estudantes, a questão mais famosa no senso comum, da tradução frente ao conhecido provérbio italiano na área da tradução literária: *traduttore traditore*, ou seja, *tradutor traidor*. Foi trazida também a fala de Laplantine & Nousss indicando uma outra visão da questão, ou seja, a alteridade em diversidade dinâmica inscrita na tradução:

A tradução poderia e deveria, ao invés, marcar a distância entre as línguas, mostrar que existem línguas diferentes. A noção e o termo tradução só aparecem no século XVI, quando se criam as delimitações linguísticas e nacionais. O seu papel é, pois, o de lembrar aos leitores de uma determinada língua que é possível dizer o mundo de uma outra forma, com uma outra pronúncia, com outras cores; de fazer ouvir a língua alheia na sua própria língua e deixar entrar nela uma estranheza que enriquecerá as possibilidades de expressão e a identidade do sujeito. O mesmo só existe quando reconhece o outro, tanto fora de si como no seu seio (LAPLANTINE & NOUSS, 2002, p. 41, 42).

Assim, o “outro” seria, no caso da nossa aula, o texto que seria interpretado pelos discentes, escolhido por eles... Iniciou-se aqui, o primeiro contato dos estudantes com uma perspectiva de alteridade, que poderia ser incorporada como uma visão de reciprocidade criativa com o texto de partida, a ser por eles interpretado.

A compreensão dos processos de criação da interpretação em sua dimensão de transcrição, alça inicialmente, um espaço do ‘indefinível’ à questão e ela foi apresentada aos alunos. Em movimento contrário à discussão de intérprete como *executor*, algumas noções de Albercht Fabri contextualizaram a discussão feita posteriormente com eles:

... “toda tradução é crítica, pois nasce da deficiência da sentença”, de sua insuficiência para valer por si mesma. “Não se traduz o que é linguagem num texto, mas o que é não-linguagem”. (FABRI *apud* CAMPOS, 2006, p. 32).

Mas se não se traduz a linguagem de um texto, seja ele um ensaio ou uma poesia, ou ainda um texto musical, o que se traduz? Trouxemos então a fala do poeta Haroldo de Campos, assinalando o fato de que o termo tradução não diz respeito forçosamente à tradução do significado, mas ao que lhe confere sua **força estética como obra**, a qual, em sua nova língua pode também ser observada, ou seja, na nova criação:

Enfatizarei, apenas, que não busco, em minhas traduções bíblicas, uma suposta ‘autenticidade’ ou ‘verdade’ textual. Meu empenho está em alcançar em português, segundo linhas e critérios aconselhados por minha longa e variada prática de tradutor de poesia e sugeridos também pela própria natureza do original, uma reconfiguração – em termos de ‘trans-criação’ – das articulações fonossemânticas e sintático-prosódicas do texto de partida. Tenho por objetivo obter, através da operação tradutora, um texto comparativa e coextensivamente forte, enquanto poesia em português. (CAMPOS, 1993, p. 17).

Boris Schnaiderman teve um texto seu estudado, no qual indica um tipo de precisão no trabalho da tradução, a ‘precisão de tom’, que “requer uma preocupação com o efeito artístico e certa leveza, que implica, não raro, em relativa liberdade quanto à semântica pura e simples.” (SCHNAIDERMAN, 2011, p. 31).

Portanto, foi colocado em xeque o predomínio da fidelidade semântica em um processo de tradução como transcrição.

Paulo Ronái trouxe uma importante dimensão para a discussão: “a impossibilidade teórica da tradução literária implica a assertividade de que tradução é arte.” (CAMPOS, 2006, p. 34).

Delimitando um pouco mais a questão da semântica, Haroldo indica que “o parâmetro semântico, será apenas e tão somente a **baliza demarcatória** do lugar da empresa recriadora. Está-se pois no avesso da chamada tradução literal.” (CAMPOS, 2006, p. 35, grifo nosso).

Desse modo, foi discutido com os alunos a questão de que, considerando a intraduzibilidade do texto por um lado, e as “balizas semânticas” por outro, o campo da transcrição na interpretação vocal se abre para aspectos mais amplos que qualquer tipo de prática de reprodução pudesse indicar. Portanto, não seria possível falar em reprodução de ideias do autor, mas sim, de uma transcrição a partir delas.

A centralidade das reflexões foi tratada de modo bastante claro pelo poeta Haroldo de Campos, considerando a tradução de textos criativos como uma criação de caráter artístico, recíproco, implicado em autonomia, de algum modo. O neologismo transcrição criado por ele, introduz de modo claro na palavra tradução, a dimensão da criação. O que poderia ser considerado uma falta intrínseca, como comentado acerca de um processo de tradução, a impossibilidade de verter o seu original originalmente, passa a ser uma propulsão à criação, à tradução-criação.

A partir deste olhar, os alunos foram aos textos escritos que gostariam de interpretar, os quais foram escolhidos por eles. Acerca das canções, trataremos no tópico a seguir.

Selecionados os textos poéticos de poesia sonora, os alunos realizaram um estudo para reconhecer as “balizas semânticas” ali presentes e para observar a contundência estética das obras.

Após este estudo, cada aluno iniciou sua transcrição do poema escolhido.

O programa *Audacity* foi utilizado por todos, e seus recursos de gravação e edição atuaram diretamente nas transcrições. O recurso de dobrar o mesmo som foi utilizado de modo a propiciar o aumento sonoro de palavras escolhidas por um intérprete. Outro aluno trabalhou predominantemente com recursos de eco, que lhe foram sugeridos pelo poema escolhido. A gravação em cinco pistas sobrepostas foi utilizada com palavras idênticas e diferentes, resultando em um poema com faixas de similaridade e diferenças, enfatizando os aspectos que o intérprete desejava.

Mas a realização de uma dinâmica vocal, onde os alunos criavam com sons mais intensos (fortes, meio fortes) e menos intensos (piano, meio piano), com sonoridades que cresciam e diminuía, esteve presente em todos os trabalhos. Essa unanimidade deste recurso vocal aliado à presença do microfone e conseqüente captação fina da emissão vocal, se revelou uma novidade nesta prática, e nos surpreendeu. Nos outros

anos já havíamos proposto transcrições de textos aos alunos, mas sem a utilização de uma tecnologia de gravação e edição, tudo era feito de modo acústico, e como a emissão vocal da dinâmica é de difícil execução, ela não era realizada por eles. A utilização do aparato tecnológico facilitou e propiciou sua aparição no horizonte da expressão vocal, nas transcrições com o *Audacity*, enriquecendo suas dimensões expressivas.

Muitos outros recursos foram por eles utilizados criativamente, compondo suas transcrições dos poemas nos quais, artisticamente, a força estética da obra de partida era levada em consideração para a criação da obra de chegada.

A utilização do *Audacity* se manteve para as aulas presenciais, fato que como observamos acima, não ocorria nas aulas presenciais no período anterior à pandemia.

Alguns escolheram o mesmo poema e foi possível fazer um estudo comparativo das duas transcrições, ressaltando semelhanças e diferenças. Sobre estas, a classe pode perguntar a cada um dos dois intérpretes, os porquês das escolhas feitas por eles e deste modo, foi possível saber diretamente deles, quais singularidades pessoais estiveram presentes em suas transcrições. Se tivessem estudado apenas as gravações, não teriam acesso aos porquês criativos que participaram dos processos de transcrição, poderiam apenas indicá-los, mas não saberiam como os filtros singulares de cada intérprete tinha atuado nas suas decisões transcriadoras do poema.

Hibridismo no trabalho com a voz cantada

Antes de iniciar com os alunos os processos de transcrição na voz cantada, em canções, utilizamos o exercício de reflexões acerca de uma mesma música interpretada por dois cantores diferentes. No período remoto, o fato de já estarem todos os estudantes na internet, via computador ou celular, otimizou a prática deste estudo de interpretações diversas, que revelou expressões diferentes.

Primeiramente foram retomados os textos que os alunos construíram em conjunto no Google Drive acerca da transcrição, agora em discussões com o foco da seguinte pergunta: Qual a dimensão criativa que nós cantores imprimimos com o que vem do compositor?

E a partir de então, cada um deles escolheu uma música, passando a refletir criticamente acerca das diferenças interpretativas dos diversos cantores. Primeiro foram identificadas as estruturas de cada uma, quanto aos elementos musicais e as letras das canções. Compreende-se por elementos musicais os ritmos, as alturas, andamentos, harmonias, dinâmicas, arranjos. Em seguida foram verificados significados expressivos advindos das estruturas identificadas. Para tanto, contribuiu o fato de estarem, em geral, no Youtube, pois o vídeo pode ser pausado facilmente e reiniciado várias vezes, para que as ideias musicais fossem observadas e ainda, junto ao gestual que se realizava na performance assistida. A corporalidade de cada cantor pode também ser incluída nas observações acerca de cada interpretação. Em seguida, foram analisadas as letras das canções e como se comportavam os cantores em relação à ela e à música, em cada interpretação.

A partir de todas as observações e reflexões, os alunos passaram também a escrever conjuntamente, um texto no Google Drive, tal como haviam feito com o texto oralizado, ressaltando e discorrendo criticamente sobre como os elementos das músicas criadas pelo compositor (incluindo a letra da canção escolhida ou composta por ele), podem ser transcritos de modos semelhantes e diversos, pelos intérpretes.

O que quisemos enfatizar com os alunos, era o “como”, mas a partir dos porquês. E para adentrar no universo dos porquês, propusemos que eles fizessem transcrições de uma mesma música, igual para todos. Eles escolheram a música *Cajuína* de Caetano Veloso e se utilizaram do *Audacity* neste processo transcriador. A partir das balizas semânticas identificadas, cada aluno se dedicou a utilizar recursos na gravação e edição, transcriando de modo singular a música de Caetano. Estas

aulas foram ministradas tanto de modo remoto, quanto presencial, novamente transbordando o uso da tecnologia de edição já mais popularizada.

E novamente se mostrou intenso, o uso da dinâmica pelos alunos. As dinâmicas criadas também surgiram aqui, em função do programa *Audacity*, tal como nas transcrições com textos escritos. E na voz cantada, a realização de dinâmica é ainda mais exigida em termos de emissão vocal que na voz falada, as nuances no fluxo vocal são inúmeras e devem ser precisas.

Os resultados foram surpreendentes e as *Cajuínas* resultantes foram comparadas, em reflexões feitas pelos alunos, focalizando-se os porquês das decisões transcriadoras.

Conclusão

A partir de 2020 até 2022, quando ministramos *Linguagens Sonoras*, foi possível trabalhar com os alunos o conceito de transcrição, tendo como aliado o suporte tecnológico do programa *Audacity*, alçado às instâncias vocais criativas. Nos anos anteriores à 2020, as criações vocais eram realizadas apenas ao vivo, e assim, os muitos recursos que o *Audacity* oferece para o alargamento do horizonte criativo com a voz, não eram utilizados. Por certo que havia um grau de experimentação nas performances acústicas, mas a adição dos recursos do programa tecnológico ofereceu mais uma perspectiva às transcrições vocais, alargando seus horizontes. Não se trata de substituir uma pela outra, mas sim da adição de recursos na transcrição vocal.

O aparecimento intenso da realização de dinâmicas pelos alunos, tanto em textos oralizados como nas canções, foi uma grata revelação do hibridismo tecno presencial em sala de aula. A importância da presença da dinâmica nas transcrições se deu ao alargar seus horizontes expressivos e esta prática vocal possui dificuldade em sua emissão, o programa *Audacity* a possibilitou de modo contundente.

Ainda, a utilização do Google Drive para a escrita conjunta dos alunos sobre a questão da transcrição, se mostrou mais um recurso que trouxe a prática híbrida em sala de aula. Com os alunos presentes na classe e atuando conjuntamente no Drive, escrevendo um texto acerca das reflexões teóricas e práticas sobre a transcrição, o hibridismo revelou-se criativo. Desta nossa prática docente, caminhamos para a futura utilização de mais recursos tecnológicos que possam se mostrar criativos, estaremos investigando nos próximos anos, experimentações do audiovisual aliado ao *Audacity*.. Atendendo ao apelo interrogativo do Seminário neste ano, “O que se constrói nesses outros modos de viver juntos?”, diríamos que em classe, na disciplina que ministramos nestes anos de pandemia e pós-pandemia, o hibridismo tecno vocal produziu transcrições dos alunos, que transformaram suas visões acerca de criação, texto, música e voz.

Referências

- CAMPOS, Haroldo de. *Qohélet-o-que-sabe*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- LAPLANTINE, François; NOUSS, Alexis. *A mestiçagem*. Lisboa: Instituto Piaget, 2002.
- MENEZES, Philadelpho. *Poesia Sonora – Poéticas Experimentais da Voz no Século XX*. São Paulo: Educ, 1992.
- SALLES, Cecília. *Arquivos de criação: arte e curadoria*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2010.
- SCHNAIDERMAN, Boris. *Tradução, ato desmedido*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.

Cuidado pedestre: processos híbridos de criação

Cuidado pedestre: hybridization and creative processes

Marcelo de Campos Velho Birck¹

O artigo trata de um vídeo que aborda relações usuários / tecnologias, por meio de animações, cenas de arquivo, performances e materiais reutilizados. Para tanto, estabeleço analogias entre artes visuais, cinema e música. Destaco o convívio de montagem e percurso em obras cubistas, Dada e Pop Art. Como complemento, utilizo a Música Visual. Método: bricolagem. Autores de referência: Peter Vergo, Vincent Amiel, Nicolas Borriaud, Marshall McLuhan e Barrington Nevitt, Edmond Couchot e Thomas Levin.

Palavras-chave: montagem; colagem; assemblagem; animação; bricolagem.

The article deals with a video that addresses user / technology interactions. Techniques applied in the video: animation, archival scenes, performance and reuse of materials. Comparisons between art, cinema and music aim to highlight notions of montage and displacement in works from Cubism, Dada and Pop Art. Visual Music is also a reference. Method: Bricolage. Reference authors: Peter Vergo, Vincent Amiel, Nicolas Borriaud, Marshall McLuhan and Barrington Nevitt, Edmond Couchot and Thomas Levin.

Keywords: cinematographic montage; collage; assemblage; animation; bricolage.

.....
1 Universidade Federal de Santa Maria

Introdução

Este texto é um recorte da minha pesquisa de doutoramento - realizada no PPGART da Universidade Federal de Santa Maria, sob orientação das Prof^{as} Dra^{as} Gisela Reis Biancalana e Andréia Machado Oliveira -, na qual abordo interações entre visualidades e música. Nesta pesquisa, a montagem, em seus aspectos de colagem, assemblagem e edição, é entendida como uma zona de contato entre artes, de modo a abarcar instalação, performance, música e videoarte. Assim, tratarei aqui da concepção do vídeo *Cuidado Pedestre*, deflagrado pela feitura de uma animação que se vale de cortes, colagens, raspagens, costuras e desenhos realizados sobre uma película de filme 35 mm, juntamente com uma trilha sonora criada com fragmentos de áudio. Em linhas gerais, o vídeo foca na tendência de usuários a se tornar um espelho de suas ferramentas. Para tanto - por meio de performances, animações *stop-motion*, efeitos de *trompe-l'oeil*, e reutilização de *slides* e filmes super-8 -, faço referência às tecnologias do carro, da cidade e do cinema. Tais tecnologias são abordadas no vídeo como desdobramentos da tecnologia da perspectiva.

De acordo com Edmond Couchot (2003, p. 17), os primórdios das automações atuais estão justamente nos automatismos ópticos e geométricos da perspectiva. Tal entendimento veio a confirmar minha opção pelo procedimento metodológico da Bricolagem. Em uma definição sucinta, a Bricolagem é uma abertura para associações inusitadas entre métodos e materiais díspares, e voltada antes para a deflagração de significados do que para inferências lógicas. Dada sua natureza inclusiva, ela comporta a construção de saberes no decorrer da realização da tarefa, de maneira que planejamentos prévios se tornam uma opção entre várias. Por tais aspectos, a Bricolagem pode ser entendida também como um modo de resistência à práticas normatizadas. Procedimentos bricolistas ocorreram ao longo de toda a produção de *Cuidado Pedestre*. O próprio roteiro foi definido durante os registros e edições das cenas, a princípio pensadas como trechos autônomos.

Entre as demais referências utilizadas, estão colagens e assemblagens cubistas, Dada e Pop Art, e também filmes dos pioneiros da Música Visual. Assim, apresentarei

possíveis contatos entre cinema, música e artes visuais. Início pelas relações entre música, cinema e Cubismo, com base em Peter Vergo (2010) e Vincent Amiel (2010), e pela noção de sinestesia segundo Marshall McLuhan e Barrington Nevitt (2015). Na sequência, identifico a combinação de montagem e percurso em obras de Kurt Schwitters e Robert Rauschenberg, a partir de escritos de Nicolas Borriaud (2009, 2011). Prossigo com os cineastas da Música Visual, conforme ideias expostas por Vergo e Thomas Y. Levin (2021). Por fim, apresento uma breve descrição dos procedimentos utilizados no vídeo.

Cubismo, cinema e música

Segundo Peter Vergo, no início do século XX vários pintores apresentavam influência musical declarada. No caso do Cubismo, o autor (p. 214-215) destaca que, entre 1909 e 1914, mais da metade das naturezas-mortas de Georges Braque, Juan Gris e Pablo Picasso remetem a alusões musicais de vários tipos, tais como instrumentos, partituras (por vezes fragmentos colados), e inscrições verbais. O nome ‘Bach’, por exemplo, surge em diversas obras de Braque. Vergo (p. 191) aponta ainda que também o norte-americano Marsden Hartley inscreve as palavras ‘Bach’ e ‘Préludes et Fugues’ na pintura *Musical Theme n° 2*, de clara inspiração cubista (criada em 1912). A partir daí, considera que Hartley possa ter entendido a disposição de formas abstratas retilíneas de sua pintura como uma contraparte visual de princípios composicionais que caracterizam as fugas de Bach, e que a finalidade das inserções verbais é tornar explícita a referência.

Se poderia argumentar que esta comparação talvez seja um tanto quanto vaga. Porém, meu propósito não é identificar origens inequívocas. Utilizo tal exemplo pela afinidade que apresenta com vivências pessoais minhas, baseadas em associações que me ocorrem espontaneamente entre música e visualidades (e vice-versa). De maneira similar ao procedimento metodológico da Bricolagem, tais associações tendem a deflagrar afetos e significados, e envolvem diversas incomensurabilidades. A fim de exemplificar como criei a música do vídeo, considero que *Musical Theme n° 2* compartilha traços evidentes com *Maisons à l’Estaque*, que Braque havia criado em

1908 (ou seja, antes da fase das remissões a elementos musicais). Tal similaridade não apenas favorece um entendimento da pintura de Hartley como uma conexão entre duas fases do Cubismo, mas também sugere a projeção de influências musicais inclusive nos casos onde a referência não é explícita. Assim, em *Cuidado Pedestre*, a música foi concebida a partir de uma correlação com a mistura de perspectivas e incorporação de materiais incongruentes que caracterizam o Cubismo. Fragmentos de áudio mais ou menos discrepantes, e que incluem colaborações *online* de vários músicos, foram trabalhados por cortes, elipses, sobreposições e interpolações. Ou seja, recursos de montagem.

Conforme apontado por Vincent Amiel (p. 7), na pintura cubista a mescla de perspectivas surge como um análogo da montagem no cinema. Desta maneira, considero ser possível entender essas mesclas como uma edição dos deslocamentos envolvidos na visualização de um objeto por vários ângulos. Os resultados pictóricos assim obtidos configuram uma junção de momentos distintos, que defino como uma iconização de sequencialidades. Todo um jogo de completamento de hiatos está envolvido neste procedimento, em afinidade com a noção de sinestesia proposta por Marshall McLuhan e Barrington Nevitt (p. 81). Para tais autores, cada um de nossos sentidos favorece um certo modo de percepção do espaço. Se o ouvido cria um espaço acústico com centros em todas as partes e margens em nenhuma, o espaço visual estabelece pontos de vista individuais, com margens e limites definidos. Os sentidos, no entanto, se traduzem uns nos outros constantemente, e em proporções variáveis. Assim, McLuhan e Nevitt destacam que, uma vez que a interação entre os aparatos sensoriais se dá por analogia, e não por equivalência, a percepção em profundidade - para McLuhan (1974, p. 317), coisas em interrelação - ocorre mediante confrontos e hiatos entre os sentidos, e não por enunciação conexa. Com base em tais colocações, parto do princípio de que o processo sinestésico é comparável a uma montagem, e pode ser entendido como um completamento conceitual de hiatos perceptivos. Em complemento, a própria montagem surge como uma atividade que reflete processos característicos da sinestesia.

Assim, tanto os elementos visuais quanto musicais incluídos em *Cuidado Pedestre*, bem como as interações entre estes, se organizam por relações quebradas. Tal ausência de continuidades evidentes é definida por McLuhan (1973, p. 53-56) como síncopa. Neste sentido, o Cubismo é altamente sincopado. Conforme veremos a seguir, esta característica é intensificada em colagens e assemblagens Dada e Pop Art.

Síncopa, cinema, colagem e assemblagem

É possível considerar que nas colagens e assemblagens de Kurt Schwitters a noção de síncopa é radicalizada por meio da associação entre objetos os mais desconexos. De modo similar, as *combine paintings* de Robert Rauschenberg podem ser abordadas como um acoplamento de refugos por meio de síncopas visuais e conceituais. Segundo Nicolas Borriaud, para o teórico Leo Steinberg o espaço pós-moderno surge nas *combine paintings*, nas quais...

[...] a pintura se transforma em rede de informações. Não sendo janelas desvendando um mundo nem superfícies opacas, as obras de Rauschenberg inauguram [...] uma errância do sentido, um passeio em meio a uma constelação de signos (BORRIAUD, 2011, p. 101).

Conforme já exposto, a iconização da sequencialidade no Cubismo ocorre por meio dos deslocamentos necessários para observação de objetos por ângulos diversos. No caso de Rauschenberg, o deslocamento é indicado por meio da errância do sentido e do passeio por uma constelação de signos (para manter as metáforas utilizadas por Borriaud). Deste modo, considero que não apenas a incorporação de materiais corriqueiros é intensificada em Rauschenberg e Schwitters. Ambos utilizam em suas obras refugos mais densos e volumosos que aqueles incluídos nas colagens cubistas, o que configura uma expansão espacial e conceitual que tende a se projetar para além dos limites das obras. A coleta de refugos envolve errâncias e percursos, o que, combinado às maneiras inusitadas pelas quais estes refugos são associados, reforça a possibilidade de uma analogia com o cinema e seus procedimentos de montagem.

Para Borriaud (2009, p. 100-103), em certas manifestações da arte contemporânea, o cinema, não enquanto tema, mas como esquema de ação, inspirou a passagem da exposição-vitrine (objetos individuais) para a exposição-cenário (apresentação integrada de objetos), de modo a configurar uma espécie de curta-metragem estático onde o espectador se move. Para Borriaud, esta espécie de filme sem câmera confere forma à arte ao surgir mais como duração a ser atravessada do que como espacialidade a ser percorrida pelo olhar.

Estas noções são incorporadas à criação de *Cuidado Pedestre* não só pelo uso de refugos, ou de imagens sem relação evidente. Vários materiais utilizados no vídeo haviam sido recolhidos na rua ou garimpados em lojas de coisas usadas, o que, conforme exposto, pressupõe percursos, errâncias e deslocamentos. Porém, tais ideias seriam ressignificadas no momento em que, devido ao isolamento causado pela pandemia da covid19, foi necessário garimpar materiais dentro de casa. Assim, por meio de performances, cenários, animações *stop-motion*, e uso de aparatos para projeção de imagens, o espaço doméstico se tornou um ambiente imersivo permeado pela sugestão de percursos. Voltarei a este assunto mais adiante, quando abordar o vídeo mais especificamente. Antes, porém, tratarei de outra referência utilizada, a saber, a Música Visual.

Música Visual

De acordo com Vergo (p. 268-279, 300-308), no começo dos anos 20 as animações abstratas de Viking Eggeling, Hans Richter, Walter Ruttmann e Oskar Fischinger constituem os primeiros exemplos do que viria a ser conhecido por Música Visual. Mesmo que alguns destes filmes fossem mudos, estes artistas trabalhavam a temporalização da visualidade com base em técnicas de composição musical. A própria roteirização muitas vezes se dava a partir de composições pré-existentes, em geral dos períodos barroco, clássico e romântico. Richter e Eggeling, por exemplo, pintavam em rolos nos quais sequências com variações de figuras geométricas eram dispostas de modo similar à fotogramas de um filme. Tais figuras eram desenvolvidas

por analogia com variações de temas e motivos musicais, ou com técnicas como o contraponto.

Considero que, mesmo que tecnologias mecânicas para gravação de som já existissem antes do cinema sonoro, é no momento em que som e imagem passam a compartilhar a película de filme que a edição de áudio se torna possível. Uma faixa ao lado dos fotogramas trazia impresso o desenho de uma onda sonora, que, em sincronia com as imagens projetadas, era reconvertida em som por meio de um leitor óptico. Ao contrário dos materiais rígidos dos antigos cilindros e discos de goma-laca utilizados para fixação de sons, a maleabilidade da película possibilitou que a montagem tenha sido, para usar as palavras de Amiel (p. 7), consubstancial ao cinema. Desta maneira, os cineastas, já familiarizados com edições que envolviam interferência direta no suporte, se valeram da então nova técnica de gravação de som para experimentos com áudio. Em 1930, por exemplo, Walter Ruttmann criaria *Wochenende*, uma montagem que se vale apenas de fragmentos sonoros, à qual Ruttmann se referia como um filme sem imagens. Na época, *Wochenende* foi apresentado tanto em salas de cinema quanto em transmissões de rádio.

O som animado é outro caso de intercâmbio entre som e imagem a partir da faixa sonora da película de filme. A técnica consiste na pintura direta sobre a faixa, ou no desenho em papel de figuras que posteriormente eram impressas na faixa. Todo um vocabulário de formas é utilizado, a fim de produzir timbres, notas e intensidades específicas, em um trabalho tão minucioso quanto a própria criação das animações. De acordo com Thomas Y. Levin (2004, p. 53), ainda que com frequência o crédito seja atribuído a Fischinger, o suíço Rudolf Pfenninger foi o primeiro a finalizar e apresentar duas produções que utilizavam o som animado: a animação *Pitsch und Patsch*, do próprio Pfenninger, e o filme *Kleine Rebellion*, de Heinrich Köhler, ambos de 1930.

Antes do advento da leitura óptica, a experiência de música gravada era condicionada pelos formatos mecânicos de fixação e reprodução do som. Em contraste, o trabalho

de Norman McLaren, animador escocês radicado no Canadá, é fruto de uma época na qual a gravação elétrica predominava, mesmo que ele, com frequência, utilizasse os mesmos recursos que Pfenninger na criação das trilhas. Se os pioneiros da música visual relacionavam som e imagem à maneira de um contraponto, o trabalho de McLaren não raro buscava intersecções entre o visual e o audível. Na trilha de seu filme *Synchromy* (de 1971), criada por ele próprio com a técnica do som animado, a velocidade de sucessão dos sons combinada à uma alternância entre os registros grave, médio e agudo provoca uma sensação de permanência residual das notas, o que proporciona uma ilusão de polifonia mesmo quando não há eventos sonoros simultâneos. É possível que McLaren tenha buscado inspiração no fenômeno da persistência da retina, segundo o qual o cérebro retém imagens por frações de segundo após a desaparecimento destas imagens. Ainda que hoje tal fenômeno seja contestado, os primeiros projetores foram concebidos a partir deste princípio. A ideia da permanência residual das notas que se observa na trilha de *Synchromy* pode ser entendida como um análogo da noção de imagem residual implícita na ideia de persistência da retina. Em complemento, as imagens do filme são os próprios desenhos impressos na banda sonora, com o acréscimo de cores e algumas duplicações.

Em *Cuidado Pedestre*, a animação criada com as interferências na película 35mm em vários momentos remete à Música Visual. Referências ao som ocorrem inclusive pelo uso da própria faixa de áudio como um recurso visual. No entanto, as imagens resultantes destas interferências não se estruturam a partir de uma trilha prévia ou por analogia com princípios de criação musical, nem estabelecem uma narrativa. A concepção está mais para colagens Dada, a partir de associações aleatórias em procedimentos improvisados. Conforme exposto, foi a partir desta animação que se deu a concepção geral de *Cuidado Pedestre*. Assim, apresento no item a seguir alguns dos procedimentos envolvidos na realização do vídeo.


Cuidado Pedestre


Cuidado Pedestre aborda as tecnologias da perspectiva, do carro, do cinema e da cidade mediante dois aspectos. Primeiro, a tendência dos usuários a incorporar características das suas tecnologias, sem, no entanto, ter consciência deste fato. Segundo, a metáfora do cruzamento do ponto de fuga. De acordo com a citação de Couchot feita anteriormente, os primórdios das automações generalizadas estão nos automatismos ópticos e geométricos da perspectiva. Assim, utilizando a perspectiva como metáfora, o vídeo encerra com uma crítica que sugere a incorporação das automações a âmbitos mais abrangentes. Além disso, também é possível identificar no vídeo referências à situação subalterna do pedestre em grandes centros urbanos, nos quais os caminhantes vivem à mercê da presença maciça de carros.


Para criar a animação com as interferências em filme 35 mm, utilizei o Cine Graf, um brinquedo óptico similar a um projetor de *slides*. A diferença é que, em seu uso original, o Cine Graf projeta imagens impressas em tiras de papel translúcido, encaixadas em dois carretéis operados manualmente. No caso de *Cuidado Pedestre*, as tiras foram substituídas pelo filme 35mm, projetado sobre uma folha de papel A4

 **FIGURA 1.** A partir daí, fotografei cada uma das imagens com a câmera de um celular, do que resultaram cerca de 2.000 fotos.

Após editar a animação a partir destas fotos, decidi inseri-la em uma cena na qual carros se dirigem a um *drive-in* justamente para assistir ao filme criado com a película 35mm

 **FIGURA 2.** Tal opção se deve ao fato de que, durante a pandemia, várias sessões de cinema ocorreram em *drive-ins*, a fim de evitar contágios. No vídeo, o filme exibido no *drive-in* mantém uma temporalidade própria ao surgir como um filme inserido em outro. A cena foi criada com a técnica do *stop-motion*, com carros e cenários feitos com materiais reaproveitados. Nas demais animações, os cenários simulam ruas de uma cidade, nas quais circulam carros e pedestres. O vídeo foi complementado com cenas que se valem de performances, efeitos de *trompe-l'oeil*


 **FIGURA 3,** e reutilização de *slides*, filmes super-8 e imagens de arquivo


 **FIGURA 4.** A combinação destes recursos conduziu a uma série de episódios, justapostos e/ou




 **FIGURA 1.** Fotograma criado com interferência direta em filme 35 mm.



 **FIGURA 2.** Carros chegando ao *drive-in* no vídeo “Cuidado Pedestre”.

sobrepostos em distintos graus de concatenação. Nas performances, por exemplo, as peças do cenário são reconfiguradas como trajés  FIGURA 5, em alusão à tendência dos usuários a incorporar suas tecnologias.

Dentre os cenários utilizados, destaco a fachada do *drive-in*, composta por letreiros, ornamentos com formas geométricas, colunas, e monumentos de astronautas e de um indígena (na verdade, bonecos de plástico). Após a exibição do filme, no momento em que os carros deixam o local, a estátua do indígena lança uma flecha  FIGURA 6 em direção à pintura renascentista *Martirio e Transporte del Corpo di San Cristoforo*, de Andrea Mantegna. Nesta pintura, vemos a imagem de um homem cujo olho foi atingido por uma flecha (que, neste caso, é a flecha lançada pelo indígena), e que, segundo Michael Kubovi (1996, p. 17), consiste em uma representação da própria perspectiva. Em seguida, o vídeo encerra com uma sucessão acelerada de várias pinturas da Renascença baseadas no ponto de fuga. Tal sequência pode ser associada à noção que apresentei anteriormente para me referir à pintura cubista: uma edição dos deslocamentos envolvidos na visualização de objetos por diferentes ângulos, da qual resulta uma iconização da sequencialidade a partir de uma sintaxe de acoplamentos. Além disso, esta solução também pode ser interpretada como uma metáfora para o cruzamento do ponto de fuga, no sentido de uma superação das automações, cuja origem, conforme destacado na citação de Couchot, estão nos automatismos ópticos e geométricos da perspectiva.

Conclusão

Tratei aqui da criação de um vídeo baseado em interações entre música e visualidades, com inspiração no Cubismo, Dada, Pop Art e Música Visual. Durante este processo, as restrições a deslocamentos causadas pela pandemia do Covid-19 me levaram a uma integração do espaço doméstico com as funções de ateliê-estúdio-instalação. Tal combinação acabou por se revelar não apenas consubstancial à produção de *Cuidado Pedestre*, mas também um estímulo à concepção de uma instalação a ser realizada futuramente, em afinidade com as ideias de duração a ser percorrida e/ou de filme sem câmera, conforme expostas por Borriaud. Nesta



 FIGURA 3. Efeito de *trompe l'oeil* no vídeo “Cuidado Pedestre”.



 FIGURA 4. Combinação de imagens de slides e filmes super-8.

instalação, os materiais utilizados no vídeo serão recontextualizados de modo a estabelecer uma ambientação bricolista, a fim de reforçar tanto a proposta de resistência às automações generalizadas quanto as noções de percurso e errância.

Referências

- AMIEL, Vincent. *Estética da montagem*. Tradução: Carla Bogalheiro Gamboa. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2010.
- BORRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Martins Editora Livraria Ltda, 2009.
- BORRIAUD, Nicolas. *Radicante: por uma estética da globalização*. Tradução: Dorothee de Bruchard. São Paulo: Martins Editora Livraria Ltda, 2011.
- COUCHOT, Edmond. *A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual*. Tradução: Sandra Rey. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.
- KUBOVI, Michael. *Psicologia de la perspectiva y el arte del Renacimiento*. Tradução: Dolores Luna. Madrid: Editorial Trotta, 1996.
- LEVIN, Thomas Y. Tones from out of nowhere: Rudolf Pfenninger and the archeology of synthetic sound. Disponível em: <http://www.centerforvisualmusic.org/Library.html>. Acesso em: 14 abr. 2021.
- SYNCHROMY, 1971. 1 vídeo (7:27 min). Direção: Norman McLaren. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UmSzc8mBJCM>. Acesso em: 31 ago. 2021.
- MCLUHAN, Marshall; NEVITT, Barrington. *El Argumento: Causalidad em el Mundo Eléctrico*. In: McLuhan inédito. Tradução: Matías Battistón. Buenos Aires: La Marca Editora, 2015.
- MCLUHAN, Marshall; WATSON, Wilfred. *Do clichê ao arquétipo*. Tradução: Ivan Pedro de Martins. 1ª edição. São Paulo: Record, 1973.
- MCLUHAN, Marshall. *Os Meios de Comunicação Como Extensões do Homem*. Tradução: Décio Pignatari. São Paulo: Editora Cultrix, 1974.
- VERGO, Peter. *The Music of Painting*. London: Phaidon, 2010.
- WOCHENENDE, 1930. Direção: Walter Ruttmann. 1 vídeo (11:20). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SfGdlajO2EQ>. Acesso em: 31 ago. 2021.



FIGURA 5. Performance com traje criado a partir de adereços do vídeo.



FIGURA 6. A estátua do indígena na entrada do drive-in, prestes a lançar sua flecha.

Processo de criação: compartilhamento e reverberações entre arte e ciência

Process of creation: sharing and reverberation between art and science

Maria Regina Gorzillo¹

O artigo debate sobre os processos de criação de artistas e cientistas, tendo como destaque os aspectos de compartilhamento e reverberações desses agentes da criação. Para tanto, apresenta-se as especificidades dos procedimentos de criação a partir de amostras dessas práticas criativas. A abordagem ancora-se na crítica de processo e na criação como rede em construção, como elaborado por Cecilia Almeida Salles (2013). O estudo, portanto, aponta para as trocas relacionais entre arte e ciência.

Palavras-chave: processo de criação, crítica de processos, arte e ciência, agentes da criação.

The article debates on the process of artists and scientists' creation, highlighting the aspects of sharing and reverberations of these agents of creation. For that, the specifics of creation procedures are presented from samples of creative practices. The approach is anchored in process criticism and creation as a network under construction, as elaborated by Cecilia Almeida Salles (2013). The study, therefore, points to the relational exchanges between art and science.

Keywords: process of creation, criticism of processes, art and science, agents of creation.

¹ Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) / CAPES

Introdução

Os debates acerca da relação arte e ciência vem ganhando espaço à medida em que se amplia a necessidade de obter conhecimento por meio de trocas entre diversas áreas do saber. Neste sentido, este estudo observa os procedimentos de criação de artistas e cientistas visando estabelecer diálogos e reverberações entre os fazeres científicos e artísticos, por meio das especificidades dos procedimentos de criação.

Desta maneira, utilizando a crítica de processos e a perspectiva da criação como rede em construção, discute-se alguns procedimentos como o do cientista Charles Darwin e suas distintas colaborações, o do artista Paul Klee e da ilustradora Marianne North, que visa estabelecer as relações de alguns de seus procedimentos com a natureza, mais especificamente com a botânica e das trocas entre esses agentes; e do projeto *Experimenting, Experiencing, Reflecting* (2019-2023), uma colaboração entre arte e ciência, liderada pelo artista Olafur Eliasson e pelo cientista Andreas Roepstorff da Universidade de Aarhus, Dinamarca. O embasamento teórico, acerca das relações entre arte e ciência, com ênfase nas trocas entre as práticas criativas de artistas e cientistas, se ancora na crítica de processos e na criação como rede em construção de acordo com a abordagem de Cecília Almeida Salles (2013, 2016, 2017), além das considerações de Vincent M. Colapietro (2016), em diálogo com Salles, no que tange sua perspectiva sobre os agentes da criação perpassando arte e ciência.

Artistas e cientistas: agentes da criação

Abordar as reverberações entre as práticas processuais de artistas e cientistas, coloca uma questão acerca da criatividade. Para tanto, Colapietro (2016), colabora abordando os locais de criatividade e não a localidade da criatividade nos sujeitos. Segundo o autor “o local da criatividade não é a imaginação do indivíduo; os locais da criatividade são os caminhos, aparentemente não imaginativos, que um participante comprometido toma e por meio dos quais tenta levar ainda algum projeto”.

Desta maneira, Colapietro (2016) discute a partir da teoria peirceana a noção de “ação implicada”, ou seja, “como agentes, estamos sempre implicados em

um conjunto de entrelaçamentos de práticas históricas”. Assim, os locais de criatividade se presentificam nos processos de semiose, bem como, nas conjunturas e conseqüências desses processos. Neste sentido, Salles (2016, p.25) corrobora com a ideia da “expansão do pensamento criador, no nosso caso, sendo ativada por elementos exteriores e interiores ao sistema em construção.”

Diante deste contexto, de agentes da criação imbricados à multiplicidade de interações, ou ainda, sujeitos como forma de comunidade (SALLES, 2017), é que discutiremos a seguir alguns aspectos da criação e compartilhamento entre artistas e cientistas. De todo modo, destaco a contribuição do filósofo Charles Sanders Peirce², acerca do fazer criativo de artistas e cientistas:

A obra do poeta ou romancista não é tão diferente daquela do homem científico. O artista apresenta uma ficção; mas não é arbitrário; exhibe afinidades com as quais a mente concorda com certa aprovação ao declará-las belas, o que, se não é exatamente o mesmo que dizer que a síntese é verdadeira, é algo do mesmo tipo geral. O geômetra desenha um diagrama, que se não exatamente uma ficção, é pelo menos uma criação, e por meio da observação desse diagrama ele é capaz de sintetizar e mostrar relações entre elementos que antes pareciam não ter conexão necessária.


Neste sentido, Peirce estabelece uma proximidade dos processos de criação de artistas e cientistas; ambos buscam traçar rotas para a construção de seu projeto na busca por nexos, ou como abordado por Salles (2016, p.38), movem-se a partir de tendências que “mostram-se como condutores maleáveis, ou seja, uma nebulosa que age como bússola. Esse movimento dialético entre rumo e vagueza é que gera trabalho e move o ato criador.”

² Charles Peirce. A Guess at the Riddle. MS 909; EP1, 245-279; 1887-1888. Disponível em: <<https://arisbe.sitehost.iu.edu/menu/library/bycsp/guess/guess.htm#1>>Acessado em novembro, 2021.

Criação e compartilhamento de artistas e cientistas

Em face das relações entre sujeitos e parceiras, trago amostras de procedimentos de para exemplificar a abrangência da construção em rede do ato criador.

O projeto *Experimenting, Experiencing, Reflecting* (EER), iniciado em 2019 a partir de uma colaboração entre ciência e arte liderada pelo artista Olafur Eliasson e o cientista Andreas Roepstorff, incorpora uma série de colaboradores e acontece em vários locais ao redor do mundo. Trata-se de um projeto sobre experimentações, segundo seus idealizadores. Os experimentos examinam percepção, tomada de decisão, ação, noções de união, colaboração e transmissão e conhecimento. “É uma exploração performativa de práticas que traz o formalismo e a precisão da pesquisa científica em parceria dialógica com as artes, e que desdobra seus aspectos experienciais num domínio de experimentação e medição³”.

Um exemplo das criações do projeto é a instalação *Sunlight graffiti*  **FIGURA 2**, proposta por Olafur Eliasson é realizada, nesta edição, no MOT (Museu de Arte Contemporânea, Tóquio, Japão). O objetivo era oferecer aos visitantes uma experiência de união. A instalação permitia que eles interagissem um com o outro utilizando um dispositivo chamado *Little Suns*. O *Graffiti Sunlight* foi executado em um museu sem a presença de um experimentador, apenas com base em orientações escritas.

A instalação, segundo o EER, tem como objetivo tornar a experiência (de aprendizagem) mais visível aos visitantes, para tanto foi utilizada uma metodologia de intervenção simples a ser completada por dois participantes em conjunto:

Ao sermos explícitos sobre as instruções e nossas intenções com elas, esperávamos que a execução conjunta do *Graffiti Sunlight* criasse uma experiência perceptível e forte para os visitantes. Experiências de compartilhamento e união podem ser criadas por meio de

3 Disponível em: <<https://www.eer.info/about>> Acessado em jun.2022. tradução nossa.

várias pistas que enfatizam a unidade, semelhança de um grupo de pessoas. Uma sugestão muito forte é realizar uma ação conjunta, onde se coordena as próprias ações para alcançar um objetivo ou resultado compartilhado. Muitas vezes, quanto mais coordenadas são as ações e, em particular, quanto mais em sincronia as pessoas se movem, mais fortes tendem a ser esses sentimentos de união⁴.

O projeto prevê a medição dos objetivos das atividades, e, para tanto, aplicam um questionário para entender como a experiência se deu para os participantes e publica esses dados, tabulados e avaliados. Para a atividade que descrevemos, um dos achados foi que importava muito para os participantes que eles estivessem usando o corpo para desenhar e que isso acontecesse no espaço físico. Segundo o EER, a natureza corporificada da tarefa facilitou o foco nos corpos e nos movimentos, muito mais do que uma tarefa de desenho em um pedaço de papel poderia fazer.

Andreas Roepstorff, coidealizador do projeto, argumenta sobre essa nova maneira de gerar interações:

Uma nova forma de configurar interfaces que sejam ao mesmo tempo experiencial, experimental e de criação de novos espaços de reflexão, não só para as pessoas que estão propondo as ações, mas também para as pessoas que estão participando delas. Esse espaço de reflexão não é apenas um projeto solo do artista ou do cientista, mas algo que todos nós que experienciamos⁵.


Desta maneira, o projeto EER busca experienciar essa rede de relações, não apenas no tanto às propostas elaboradas pelos artistas e cientistas, mas pela participação do público em geral, atuando como construtores dessa teia relacional.

.....
⁴ Disponível em <<https://www.eer.info/activities/sunlight-graffiti-mot>>. Acesso em jun.22. tradução nossa.

⁵ *Idem.* Roepstorff, Andreas. Tradução nossa.



FIGURA 1. Sunlight graffiti, Museum of Contemporary Art Tokyo, Tokyo, Japão.2019. (Fonte: <https://www.eer.info/activities/sunlight-graffiti-mot>)

Um outro exemplo dessa rede produtora relacional, são alguns trabalhos do artista Paul Klee (1879-1940), a partir de seu interesse pela botânica. Klee afirma em um de seus cadernos que: “eu me coloco num ponto inicial remoto da criação, de onde eu estabeleço fórmulas a priori para homens, bestas, plantas, pedras e os elementos(...), mil perguntas desaparecem como se tivessem sido resolvidas (...) as possibilidades são infinitas demais, e a crença nelas é tudo que vive criativamente em mim⁶”. Klee trabalha com reflexões teóricas sobre a natureza, conceitos de botânica e outras esferas da biologia que aparecem de várias maneiras em sua produção. Sua observação se apresenta meticulosamente ao dissecar as formas biológicas e transpô-las em sua obra. No trabalho intitulado “Teatro Botânico” de 1924-34  **FIGURA 2**, é possível sugerir indícios desses estudos, numa relação sob a perspectiva do teatro com a botânica. “Nesse palco não há atores humanos, parece uma floresta escura repleta de flores, folhas, plantas entrelaçadas e formas que não podem ser definitivamente assignadas ao seu reino correspondente, animal ou vegetal. É perceptível ainda, no centro da imagem⁷”, olhos humanos voltados para o espectador além de outras formas recorrentes, como a presença de cactos. O artista possuía, quando morava em apartamentos, uma coleção da planta, que serviu como fonte de inspiração para esse trabalho. Klee visitava parques e jardins em Munique e arredores; seu filho, que o acompanhava nessas visitas, lembra que o artista sabia o nome em latim de cada espécie que encontrava⁸. Notar que a amostra apresentada é exemplo do processo detalhista desse artista, que podemos sugerir como uma espécie de trabalho científico. Há uma maneira peculiar de apreender e produzir seus processos criativos nessas interações.


Estamos lidando assim, como explica Salles (2016, p.119) com “a densidade dessa rede de interferências(...)No caso do processo de construção de uma obra, podemos dizer que, ao longo desse percurso, a rede ganha complexidade à medida

.....
⁶ Klee em excertos do livro *Dialogue with Nature*, 1991, p.11, tradução nossa.

⁷ GÜSE, Ernst-Gehard. *Dialogue with Nature*, 1991, p.126, tradução nossa

⁸ *Ibidem*, p.20.



 **FIGURA 2.** ARABIC 2. Botanical Theatre, Paul Klee, 1924. (Fonte: <https://arthur.io/art/paul-klee/botanical-theater>)

que novas relações vão sendo estabelecidas”. A autora questiona ainda como seriam estabelecidos esses vínculos, e aponta para a natureza intersemiótica e os procedimentos cognitivos que sustentam esse processo.

Abordo ainda o trabalho de Marianne North (1830-1890). Suas ilustrações sobre botânica eram consideradas como fora do convencional para a época, já que utilizada tinta a óleo e produzia seus quadros com muitas cores e riqueza de detalhes

FIGURA 3. Na ausência de fotografia colorida, suas ilustrações proporcionavam uma noção da cor da flora em áreas tropicais. Por outro lado, sua pintura para alguns era considerada como “espalhafatosa” ou “coloridas demais”, como é o caso do professor de arte, autor, artista e curador Wilfrid Blunt:

Incansável como pintora e viajante, ela vasculhou o globo em busca de plantas espetaculares que registrou meticulosamente em óleo em seu ambiente natural. Os botânicos a consideram principalmente como uma artista; mas os artistas dificilmente concordarão, pois, sua pintura é quase totalmente desprovida de sensibilidade. Além disso, seu trabalho, sendo pintado a óleo, quase não é afetado pela luz e permanece perenemente espalhafatoso⁹.

Notar que a crítica faz a distinção entre arte e ciência, descredenciando North, sob seus critérios, como artista. Por outro lado, Charles Darwin era um apreciador de North, sugeria viagens à artista para exploração da flora e produção de suas ilustrações. Em 1881, North visitou Charles Darwin em sua casa em Kent, Londres para mostrar-lhe suas pinturas australianas. No dia 2 de agosto de 1881, Darwin escreveu a North para lhe dizer que estava satisfeito por ter visto suas fotos e comentar sobre tal vivacidade¹⁰:

⁹ Disponível em < <https://www.botanicalartandartists.com/about-marianne-north.html> >. Acesso em set.22. tradução nossa.

¹⁰ Disponível em < <https://www.botanicalartandartists.com/about-marianne-north.html> >. Acesso em set.22. tradução nossa



FIGURA 3. Marianne North, Musk Tree and background of Evergreen Beech, Victoria Australia. *Olearia argophylla*, 1880. (Fonte: <https://www.botanicalartandartists.com/about-marianne-north.html>)

Minha querida senhorita North, – Estou muito agradecido pela “Ovelha Australiana”, que é muito curiosa. Se o tivesse visto à distância de um metro sobre uma mesa, apostaria que era um coral do gênero Porites. Estou tão feliz por ter visto suas fotos australianas, e foi extremamente gentil da sua parte trazer à tona cenas com considerável nitidez em vários países que vi, e não é pouco prazer; mas minha mente a esse respeito deve ser um mero desperdício estéril em comparação com sua mente.

Podemos atribuir essa prática de North como o compartilhamento de seu processo com Darwin, um aspecto de comunicação da criação, sob o ponto de vista da “intimidade do processo, em que são travados diálogos de natureza Inter e intrapessoais” (SALLES, 2013, p.49).

Cezar Zillig, autor do livro *Dear Mr. Darwin*, traz uma série de correspondências entre Fritz Müller e Charles Darwin, com inúmeros detalhes das trocas de pesquisa. Destaco, entretanto, o capítulo intitulado “pesquisa por encomenda” e o trecho que ilustra esse método de trabalho de Darwin:

“Ele se situava como que no centro de uma grande teia, recebendo informações de inúmeros cientistas e colaboradores ao redor do mundo. A colaboração, como no caso de Fritz Müller, era espontânea, pois ver suas observações e trabalhos citados nos livros de Darwin, representava uma grande distinção e generosa “remuneração” (ZILLIG, 1997, p. 19).

Diante disso, pode-se sugerir que o pesquisador determina um modo de trabalho, aponta para esse compartilhamento e construção coletiva. Neste sentido, ao se criar um paralelo aos modos dos procedimentos artísticos, podemos admitir que “o processo é palco de uma relação entre o artista e os meios por ele selecionados, que envolve resistência, flexibilidade e domínio. Isso significa uma troca recíproca de influências (SALLES, 2013, p.77). Desta maneira, assim como a arte, a ciência de igual modo perpassa por esses caminhos apontados por Salles.

Conclusão

Observa-se como a arte e a ciência podem trabalhar juntas, não apenas no sentido estético para a materialização de estruturas, mas como fonte para discussão de temas importantes, podendo atuar como geradora de conhecimento, como possibilidade para a multiplicidade de interpretações e interações.

Segundo Salles, “o processo de criação mostra-se também, como uma tendência para outros, a medida em que está inserido nas complexas redes culturais: o projeto de cada artista insere-se na frisa do tempo da arte, da ciência e da sociedade, em geral” (2017, p. 120).

Embora os procedimentos de criação na arte e na ciência possam apresentar algumas peculiaridades, em ambos é possível tecer considerações acerca de suas relações, a partir da compreensão de que o cientista, o artista, o espectador e a sociedade de um modo geral, inserem-se numa rede comunicacional e cultural.

Neste sentido, as proposições destes artistas e cientistas se fundamentam, sobretudo, nas relações com seres humanos e a natureza, com suas experiências, vivências, suas escolhas, trocas, bem como os impactos sociais presentes nessa rede de interações.

Referências

- ARISBE. Peirce, Charles. *A Guess at the riddle*. MS 909; EP1, 245-279; 1887-1888. Disponível em: <<https://arisbe.sitehost.iu.edu/menu/library/bycsp/guess/guess.htm#1>>. Acesso em nov.2021.
- BOTHANICAL ART AND ARTISTS. About Marianne North (1830-1890). Disponível em: <<https://www.botanicalartandartists.com/about-marianne-north.html>> Acesso em sep.2022.
- COLAPIETRO, Vincent M. Os locais da criatividade: sujeitos fissurados, práticas entrelaçadas: In PINHEIRO, Amálio; SALLES, Cecília Almeida (Orgs.). *Jornalismo Expandido: práticas, sujeitos e relatos entrelaçados*. São Paulo: Intermeios, 2016, p. 44-61.
- EXPERIMENTING, EXPERIENCING, REFLECTING, (EER) disponível em: <<https://www.eer.info/about/>> Acesso em jun.2022.

GUSE, Ernst-Gerhard, editor. *Paul Klee: Dialogue with Nature*. Munich: Prestel-Werlag, 1991.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: Processo de criação artística*. São Paulo:

Intermeios, 2013.

----- . *Redes da criação: Construção da obra de arte*. São Paulo: Horizonte, 2016.

----- . *Processos de criação em grupo: diálogos*. São Paulo: Estação das letras e Cores, 2017.

ZILLIG, Cezar. *Dear Mr. Darwin: a intimidade da correspondência entre Fritz Müller e Charles Darwin*. São Paulo: Sky/Anima Comunicação e Design, 1997.

La presencia de la ausencia en el arte

The presence of the absence in art

*Mónica Elisa Contreras Godínez*¹

El presente texto presenta una reflexión sobre la producción artística que plantea la relevancia en el arte contemporáneo de procesos mnemónicos traducidos en obras que expresan complejas relaciones con la desaparición y la persistencia de las imágenes, en este caso la obra que revisaremos fue realizada en su mayoría en el período de pandemia lo que modificó sus recursos que se vieron determinados por el espacio íntimo y doméstico.

Palabras clave: : memoria; presencia; vestigio; huella.

This text presents a reflection on artistic production that raises the relevance in contemporary art of mnemonic processes converted into works that express complex relationships with the disappearance and persistence of images, in this case the work that we will review was mostly made in the pandemic period, which modified its resources, which were determined by the intimate and domestic space.

Keywords: memory; presence; vestige; trace.

1 Facultad de Artes y Diseño/UNAM

Introducción

Es la memoria en el arte un "polo aglutinador" (Seligmann-Silva, 2006, 42), que se expresa de diferentes formas y en diversas disciplinas, nos da cuenta de una poderosa política de la memoria como un elemento de resistencia ante el olvido, ante la cultura contemporánea que nos exige olvidar y pasar rápidamente a lo que sigue, aunque no sepamos qué es, porque lo más importante es no preguntárnoslo porque "perderíamos el tiempo" y eso no es posible en nuestra sociedad globalizada.

La memoria, especialmente en el arte contemporáneo, es mucho más que un tema o una herramienta discursiva, poética, conceptual o crítica, nos enfrenta a un entrelazado de afectos, experiencias y relatos que no sólo llegan de fuentes primarias, sino que también pueden expresarse y reaparecer en discursos producidos en segundo grado, como fuentes secundarias no originales y que no provienen de la experiencia de quién ejerció o ejerce esa memoria, pero sí del rastreo o la visión de la imagen, de la escucha de los lejanos sonidos de quiénes están implicados en ella, de los que están involucrados en momentos que implican ser preservados.

Para poder desarrollar el ejercicio de la memoria en el arte, incluso en momentos como el período de pandemia, hay que buscar mecanismos que la activen y la hagan perceptible como una intención específica, en ciertas obras de arte ligadas a procesos mnemónicos podemos observar objetos singulares que expresan complejas relaciones con la desaparición y la persistencia de las imágenes (Huberman, 1997), procesos que en algunos casos como el presente se vieron influenciados por la cantidad de recursos y momentos ligados al confinamiento.

Menciona Walter Benjamin, que la memoria no es solo coleccionar cosas del pasado, sino aproximar de forma dialéctica las cosas pasadas con su lugar, más como estar excavando en el lugar la memoria que sirve para reconocer el pasado, el pasado vive en ella, "como el suelo es el medio en el cual yacen sepultadas las ciudades antiguas." (Hubermann, 2009, 116). El recuerdo no es tan importante sin el contexto que le dio forma, ese es el sentido de una obra ligada a la memoria, ¿qué tanto excavas en ti



FIGURA 1. Mónica Contreras. *Registro dental II*, Múltiple en arcilla y litografía. 23 x 35 cm. (estampa) 2 x 9 x 7 cm (múltiple). Fotografía cortesía de la artista. 2020.

mismo para producirla?, ¿qué tanto puedes hacer en cuánto labor antropológica en el otro?, ¿qué estrategias empleas para acomodar esta obra a su vez como un precursor y un depósito de memoria?.

Aquello que no está más, atraviesa e influye el presente, hay una persistencia continua de lo ancestral e intemporal, hay cosas que nunca cambian, restos del pasado, pervivencias que se incorporan y se traducen, pero que nunca mueren del todo, hay una necesidad de la memoria en persistir, que incluso podríamos relacionar con una idea de un inconsciente colectivo (Jung, 1970), la obra que vamos a revisar instala marcadores del tiempo pasado, procura hacerlo visible, mostrar que se encuentra en el presente, que comparte el espacio con nosotros, que entre los diversos estratos del tiempo no hay sucesión unidireccional frontal y continua, sino porosidad e integración multívoca.

Las piezas creadas a partir de una serie de relaciones materiales y técnicas directamente asociadas a la rememoración, apelan por necesidad, a producir un objeto concreto con características visuales y táctiles ligadas a problematizar el tiempo y la experiencia. La forma específica de cada obra, mitiga la extrañeza propia del arte y empero la mantiene por medio de un conjunto de relaciones abstractas, que permiten a su vez que el objeto artístico sea inestable y abierto.

Los objetos artísticos que funcionan como activadores de memoria, como vestigios, parecen funcionar como elementos de reconocimiento no mimético con sus originales, son ellos una combinación entre lo que quiere ser visto y lo que no precisa ser visible, lo que es ocultado por lo develado es extraño, su misma presencia es un enigma, son objetos y se resisten a la objetivación, es una obra que expresa la duración de lo efímero; pretenden intervenir en la realidad perceptiva y accionar procesos, encuentros afectivos y psíquicos que se tornan reales por medio de las prácticas indexicales (Krauss, 1996).

Estos índices, son fósiles memoriales de experiencias que funcionan como puntos de encuentro, “comisuras” (Schimmel, 2012, 20). Entre estas y los sujetos para los cuales funcionan como signos, huellas, impresiones, perforaciones, modelados, marcas, tramas, objetos abandonados, manchas, telas, rastros, *frottages*, cortes, etc. permiten al artista un universo de estrategias de representación, cuya intención es crear una forma que no sea ni el objeto, ni su representación, sino una impronta (*empreinte*), que tiene una forma física y una carga psicológica también.

En la obra que nos interesa, hay una preocupación o intención poética, en la cual los objetos presentados actúan, ellos mismos, como precursores de la memoria, por medio de cruces epistemológicos entre diversas disciplinas como psicología, antropología, sociología y arte nos presentan objetos indiciales que envuelven un juego de percepción, son ellos un *memento* de experiencias pasadas transferidas, desde su memoria, las imágenes dan cuenta de cuanto las atraviesa y las determina, tienen una fisicidad que induce al espectador a preguntarse cómo fue hecho, a cuestionar el porqué del encuentro, el porqué esa memoria tiene el poder de provocarlo

El indicio como fortaleza

El poder de un objeto que guarda una poder indicial, otorga a otros desaparecidos o considerados más débiles un poder en el indicio, ya que “eso que es debilidad en el orden natural, deviene poder en el mundo cultural
Didi Huberman. L'Empreinte.

La obra sobre la memoria que estamos trabajando se basan en la remoción de la imagen corporal realista en ciertas acciones y objetos, confiando en la aproximación del otro, en poder rellenar el espacio entre el objeto y el proceso a través de la experiencia.

A diferencia de toda la historia del arte, ya no culpamos a la obra producto del contacto directo con su modelo de carecer de carácter, en las obras que utilizan la reificación corporal por medio de la impronta dejada en ellas, esa adherencia juega a favor porque así, podemos seguir el rastro, el indicio, conectar con eso que desaparece, son trabajos sutiles en recursos pero fuertes en su relación como aparato visual, es decir, apelan a diferentes niveles de significación, remotos en temporalidad, cercanos en un sentido corporal, permanecen y están ausentes, ¿fenomenológicos?, ¿dialécticos?.

El objeto artístico indexical, puede acercarse a nosotros a través de una serie de compartimientos espaciales, repositorios de emociones, pensamientos y memorias, construye analogías con las cosas que usa y que están relacionadas con el recordar. Cosas y procesos son simultáneamente elementos de la realidad y del lenguaje, ésta es su característica indicial que los convierte en paradójicos al momento de su aprehensión, pero que funcionan para crear caminos psíquicos que rompan con ideas preconcebidas y encuentren un poder creativo en la asociación de lo que parece irreconciliable.

La idea es no percibir las cosas en su forma primigenia, sin embargo saber que tampoco son del todo distintas, reconstruir para devolver un estado que no es original, pero que de cuenta del desvanecimiento que lo obliga a quedar como un indicio. El artista trabaja como un organizador de indicios que no vive ajeno, que recupera el cuerpo y la experiencia con las herramientas de la desaparición, que conoce los procesos que conducen a la pérdida, que permite interpretar el mundo a través de los vestigios.

El indicio en lugar del cuerpo, nos lleva al reconocimiento por medio de la forma en que la obra es elaborada, intenta dimensionar la experiencia por medio de la materia, los restos cuestionan la representación y la sobreviven, pueden operar para la construcción de una quiebra de lo asumido, del sentido y encontrar en el vestigio, una dimensión de protesta.

La reliquia


Cuando vemos generalmente obra del pasado, se presenta ante nosotros como un todo construido, un cuerpo con una forma pensada e íntegra, sabemos que fue concebida como una posibilidad y dentro de los cánones legitimadores, es decir que opera dentro de la historia del arte occidental, que ha sido mayormente considerada y tomada en cuenta como oficial, podemos ver representaciones que son pensadas como logradas, posibles, bellas o susceptibles de buscar la perfección, sin embargo, encontramos que hay otro tipo de piezas, dispersas y no necesariamente recolectadas o clasificadas bajo una luz que les confiera un estatus específico como gran arte, por lo que operan bajo otra perspectiva, que nos hablan de *physis* rotas, de fragmentos no logrados, representaciones de partes corporales, de fealdad e imperfección, de sufrimiento, de muerte, de falla, de pérdida, una gran parte de éstas piezas operan bajo la clasificación genérica de reliquias y se valen de herramientas como la antropología, la religión o hasta del psicoanálisis para entrar en escena y en más de una ocasión han sido demeritadas por estar bajo el influjo de las denominadas artes menores.

¿Es acaso la reliquia una forma en formación?, desde que la percibimos la sabemos resto, incompletud, en su conformación y presentación es sumamente caprichosa y aleatoria, ya que no se configura al abrigo de lo esperado, es decir, cuando fue un todo tenía un sentido, cuando no lo es más, siempre es la posibilidad impensada de otra cosa, conjuntos de piezas que proliferan y se asocian de forma orgánica, tan amorfa que hay toda una serie de objetos creados tan solo para contener su poder: los relicarios, tan inasible que al relacionarse por ejemplo con la gráfica jamás veremos un objeto originario, tan solo matrices, negativos e impresiones, al encontrarse con la escultura genera matrices, vaciados, cenotafios, contenedores, solo podemos ver el resultado de conexiones efímeras que conforman un universo de contactos tangenciales con la realidad.

Históricamente no se puede negar el sentido de veneración de la reliquia, por ejemplo, su poder en el culto cristiano de consagrar, de traer hacia el creyente la

fuerza y la presencia de la divinidad, su poder ha sido llevado hasta el extremo del fetichismo, trasladado en el mundo del arte contemporáneo a cambiar la adoración de la divinidad por la adoración de un referente que le confiera un brillo aurático, y aún así, no consigue derrotar su sentido y origen, la fortaleza que le confiere ser elusiva y en apariencia frágil.

Hay otras reliquias que tienen que ver con salvaguardar el poder de la memoria humana y de la historia, de conservar y consagrar la gloria del pasado o el brillo de una efímera existencia, de arrebatarle al olvido lo querido, de restituirle al desaparecido su lugar, este sentido post-mortem es especialmente importante ya que le confiere la salvaguarda del sentido de la presencia, del pase generacional, de la condición humana, de la cercanía e identificación con otros. La supervivencia de la imagen, como ha sido llamada por el filósofo e historiador del arte Didi Huberman, conlleva toda una serie de matices sobre la materia que no se desentiende de la forma, el proceso está ligado al resultado y lo tangible no es posible sin lo visible, y así, las condiciones táctiles de la aparición de un objeto memorial nos permiten en las obras, el no separar los objetos visuales de sus condiciones generadoras (¿será que no es que no creamos en las cualidades imitativas, sino que no las separamos más de su origen ni del resultado?).

El poder de la imitación es considerado muchas veces sin considerar su contraparte, la semejanza por contacto, que nos otorga una potencia de la obra que, basada en el sentido inverso de la imitación, tiene como propósito la desaparición de la imagen, su degradación e incluso su perversión, incluso, hay algunas obras que, debido a la alteración de la relación de semejanza consiguen favorecer su capacidad de adherencia psíquica, al hacer un enunciado de pérdida que puede funcionar a varios niveles, cuando habla sobre la poética y la carga memorial de la imagen que desaparece y cuando discute sobre su propio medio, tal es el caso de las impresiones corporales como la serie de los *Registros Dentales II y III*  **FIGURA 1, 2, 3, 4, 5**, que si bien surgen de un contacto directo desfiguran su origen y configuran otra promesa

de ser, son el germen de algo más. ¿Funcionan en un sentido general como los sudarios?.

Obra: registro dental II

La pieza se origina en la idea de los registros físicos, las evidencias que se tienen para identificar a una persona, es una obra que se pregunta por la capacidad de un objeto de remitirnos a nuestra propia corporalidad y por supuesto a identificarnos a nuestra propia psique, a encontrarnos con que el otro es yo.

Toma en cuenta el método más común para impresión dental, ya que se hace una toma de la materia comprimida por una mordida, pero subvierte el método de obtención del objeto, imprimiendo directamente los moldes tridimensionales, es decir, no se utilizan los moldes para hacer vaciados de la forma en positivo, lo que nos da un resultado de una figura casi abstracta, en la que la figura no está conformada por una figura de bloque, sino que la forma sólo se entiende cuando están todas la piezas del conjunto.

Impronta y mimesis

Semejar es en principio parecerse a los otros, en este caso referimos a objetos memoriales, cuya capacidad de semejar no es sólo óptica, sino también física, objetos hechos por presión, cocción, coagulación, aglutinación, gelación, fragua, la forma que se imprime en otra tiene muchos métodos para dejar su rastro, hay incluso un nivel de sensualidad en la obra, que se toca, se engendra, se reproduce después de un contacto. ¿Será que su potestad radica en su cualidad de no ser producto de la imaginación o la mano humana sino producto de un contacto directo con su referente?.

La obra que evoca una semejanza por medio del contacto, tiene el poder de transformar y diseminar lo real por medio de estrategias insólitas en su relación con la imagen, ya que la impronta ha dejado testimonio de su capacidad de registro material para aparecer ante nosotros valiéndose de la zoología, la botánica, la



FIGURA 1. Mónica Contreras. Registro dental II, Múltiple en arcilla y litografía. 23 x 35 cm. (estampa) 2 x 9 x 7 cm (múltiple). Fotografía cortesía de la artista. 2020.



FIGURA 2. Mónica Contreras. Registro dental II (detalle). Fotografía cortesía de la artista. 2020.

paleontología, la geología, la antropología, la arqueología, la medicina, el arte, la religión, pero no fue sino hasta el siglo XIX que los escultores la renuevan, reutilizan y cuestionan de forma radical.

Para la obra que se basa en el recurso de la impronta, es un hecho que existe una matriz, un origen que nos permite considerar que las copias que salgan de ella tienen una adherencia, tanto con la forma de la cuál proceden, como con la materia que las conforma, en el s. XIX, con la evolución del uso de los moldes en la escultura, se transforma drásticamente en herramienta válida para traer la realidad hacia nosotros, ya que trabaja sobre la fisiología, la técnica, el mito y la psique. Todos los problemas de deseo y duelo quedan contenidos en la obra después de un simple contacto, que al a vez no es tan simple, porque conserva esa relación paradójica entre original y copia, ya que es y no es, así, deja detrás prejuicios sobre la originalidad y permite nuevos y diferentes encuentros cuando entra en contacto con el que mira, de hecho, capturar la marca, nos permite aislar el momento del contacto y nos previene de describir o narrar.

Obra: Registro Dental III

Esta pieza hace referencia a procesos referentes a la impronta, en este caso, a la fuerza ejercida sobre un material, a la violencia sobre el mismo para dejar una huella y que lo deja marcado, dejando registros de una dentadura, marcas hechas al tapan la boca empujando un material (en este caso arcilla) sobre la misma.

De forma especial hace referencia a asuntos sobre el silencio que conlleva el acto de tapan la boca por la fuerza, por otro lado, la impresión en litografía nos da un cierto sentido de testimonio impreso del objeto.

Al ser impresa la forma tridimensional podemos observar la referencia al cuerpo de donde viene, es esta una pieza que perfila el cráneo humano del cuál a sido parte. *Memento mori* y rastro al mismo tiempo. Testimonial, recordatorio. Es un objeto tridimensional que es impreso directamente para formar la matriz litográfica, y



FIGURA 3. Mónica Contreras. *Registro Dental III*. Litografía y múltiples. Medida del papel 38 x 56 cm. Medida de los múltiples 10 y 12 cm de diámetro aprox. Fotografía: cortesía de la artista. 2020.

es, hasta el momento en el que aparece en el papel que toman sentido las curvas y crestas de la forma de bulto, en el papel se notan los orificios y remates del cráneo de donde provienen.

Esta pieza es un ejemplo de mimesis por contacto, cuyo propósito es evidenciar la idea de la desaparición por medio del un registro dental humano, en su pérdida de definición nos aproxima más a la obra que si fuera una radiografía, por medio de una relación entre el múltiple tridimensional que es a su vez una impresión y la litografía que es una serie de manchas difusas se puede establecer una clara relación metonímica con el rostro humano y su perecibilidad por medio de la desaparición de la semejanza misma, no necesita ser la imagen de un rostro, de una boca para acercarnos a ella, simplemente es, y en ese camino nos deja un sentido muy cercano de qué imprimió esa boca, es como un sello, manifiesta su autoridad casi como una firma.

La supervivencia

El pasado permea e inspira el presente y sólo miramos el pasado desde el presente que lo permea a su vez, en la obra que nos interesa analizar, hay un atravesamiento continuo de lo ancestral e intemporal, en éstos objetos artísticos hay cosas que nunca cambian, retos del pasado, supervivencias que se incorporan y se traducen, pero que nunca mueren del todo, hay una insistente persistencia de la memoria, es una obra que busca traer hacia nosotros cosas, objetos, vivencias del tiempo pasado.

El hecho es que hay un mundo psíquico que viene hacia nosotros, mecanismo que lanza luz sobre lo que fue, pero también sobre nosotros mismos, retoma la experiencia ajena y distante y busca hacerla visible, mostrar que está en el presente, que comparte el espacio con nosotros, que el tiempo no es una medida indivisible de momentos pasados, sino que hay una cualidad permeable entre los diferentes tiempos y momentos que nos permite experimentarlos, cada vez de forma única.



FIGURA 4. Mónica Contreras. *Registro Dental III*. (detalle). Fotografía: cortesía de la artista. 2020.



FIGURA 5. Mónica Contreras. *Registro Dental III*. (detalle). Fotografía: cortesía de la artista. 2020.

El arte puede consistir en el repensar y reelaborar emotiva, crítica y estéticamente aquello que ya ha sido, algunos lo llaman una lucha contra la muerte, un impulso de trascender, lo que trae las formas la vida, es un acto vital que nace de la participación emocional y viene de la misma existencia.

Conclusión

En este caso hablamos de obra realizada en su mayoría en el período de pandemia, lo que modificó sus recursos que se vieron determinados por el espacio íntimo y doméstico. Este período se presenta como relevante al obligar a una adaptación tanto en el modo de crear obra así como para la investigación en artes, convirtiendo este período en un paradigma que conlleva reflexiones sobre lo que significa el estatus de estar vivo, el plantear el recurso vital que es el producir obra en función de las reflexiones sobre quiénes somos cuando estamos con nosotros mismos, con los recursos que nos otorga nuestra propio cuerpo y por supuesto nuestro sentido de perecibilidad.

Referencias

- Bunge, Mario. Diccionario de Filosofía, Siglo XXI. México D.F.: Editores. 2001.
- Buntinx, Gustavo. Memento Mori: quince tesis reaccionarias (al ocaso de la condición humana). Ruina en construcción. Revista de Artes Visuales Errata#, Bogotá, n °9,. P. 66 a 131. diciembre, 2012
- Buskirk, Martha. The contingent object of contemporary Art. Londres: MIT Press. 2003
- Han, Byung-Chul. La expulsión de lo distinto. Barcelona: Herder. 2017.
- Hernández-Navarro, Miguel. Robert Morris, Nerea: Donostia-San Sebastián. 2010.
- Huberman, Georges-Didi. L´ empreinte. Paris: Éditions du centre Georges Pompidou. 1997.
- . La imagen superviviente. Madrid: Abada. 2009.
- Iversen, Margaret. Photography, Trace and Trauma. Chicago: The Univesity of Chicago Press. Edición para Kindle. 2017.
- Jung, Carl Gustav. Arquetipos e Inconsciente Colectivo. Barcelona: Paidós. 1970.
- Krauss, Rosalind. Notes on the Index: Seventies Art in America. *October*, 3, 68–81. <https://doi.org/10.2307/778437>. 1997.

----- . Notes on the Index: Seventies Art in America. Part 2. *October*, 4, 58-67. <https://doi.org/10.2307/778480>. 1997.

Schimmel, Paul (Compilador). *Campos de acción Vol 1, 2 y 3: entre el performance y el objeto, 1949-1979*. Ciudad de México: Alias- Fusil. 2012.

Seligmann-Silva, Marcio. A escritura da memória: mostrar palavras e narrar imagens. *Revista Remate de Males*. Departamento de Teoría Literaria del Instituto de Estudios del Lenguaje de la UNICAMP. Campinas, n.26, 21-45. ene/jun 2006.

Artista e natureza: processos e impactos a partir do Sul do Brasil

Artist and nature: processes and impacts from the south of Brazil

Monique Panzenhagen¹

Rebeca Stumm²

Giovana Guedes³

A aproximação artista e natureza é o tema desta investigação, que objetiva refletir sobre as práticas artísticas a partir do momento atual, em que a vivência de uma pandemia impacta nossas produções. Para tanto, questionamos artistas e revistamos referências históricas, como a Land Art, a fim de identificar distanciamentos e aproximações com a natureza que nos colocam diante de mudanças de posicionamentos quanto às nossas atuações como artistas.

Palavras-chave: Artes Visuais; Arte Contemporânea; Ecologia; Processos Criativos;

The artist approach is the subject of this investigation, which aims to reflect on the experience of artistic practices of the current moment in which, from a pandemic, impacts our productions. To do so, we question artists and revisit as historical references, in order to identify distances and approximations with nature that bring us closer to changes in positioning regarding our performances as artists.

Keywords: visual arts; contemporary art; ecology; creative processes;

.....
1 Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) / CAPES

2 Universidade Federal de Santa Maria

3 Universidade Federal de Santa Maria / FIPE UFSM

Introdução

Este artigo aborda as interrogações vivenciadas em pesquisa a respeito das alterações na relação do artista e natureza. Com a Pandemia da Covid-19 e o consequente isolamento domiciliar, as pessoas se colocaram a rever suas interações com a natureza, dessa forma, o tema ecologia ganhou um especial destaque em pesquisas de diferentes áreas do conhecimento. Isso exigiu uma adaptação de postura dos artistas para atuar na realidade hodierna; eventos artísticos passaram a ser totalmente *online*, como exposições, *lives*, festivais, seminários, entre outros. Foi na vivência desses eventos no formato de encontros *online* que surgiu a problemática sobre o quanto o Homem é responsável pela situação caótica ambiental e sanitária que nos encontramos. Assim, a preocupação de como a pandemia poderia impactar nossas vidas veio acompanhada do entendimento de que este é um momento histórico que necessita de mudanças de atitudes. Como pesquisa, nos interessou saber de que maneira essas mudanças vividas hoje refletem em nossas práticas artísticas.

Artistas e natureza

Inicialmente, a proposta de pesquisa objetivou reunir os participantes do grupo de pesquisa em Arte “Momentos Específicos” para saber como estes artistas abordavam as problemáticas das atuais modificações de atitude que este contexto de urgência sanitária e mudanças climáticas passou a exigir. Esta investigação se deu por meio do projeto de pesquisa Terra Paisagem – Pesquisa Poética, Sustentabilidade em Artes Visuais, pelo qual tomamos conhecimento do que estava sendo produzido pelos artistas integrantes que atuam em diferentes cidades do interior da região Sul do País. Nesse projeto, a discussão primeira referia-se às mudanças pós-pandemia, no que tange os entendimentos de nossas práticas artísticas em aspectos como: procedimentos, escolhas de materialidades e os impactos causados. Os debates fomentaram ampliar mais nossa consciência de que a atuação do artista se faz repleta de responsabilidades, da mesma forma que outras instâncias produtivas da sociedade.

Nesta primeira fase da pesquisa, percebemos que os artistas, quando questionados sobre suas práticas⁴, não costumavam aludir acerca dos impactos causados no meio ambiente. Mencionaram considerar relevante a questão ambiental, no entanto, a maioria não contemplava diretamente este quesito em seu trabalho, embora todos afirmaram que refletiam concernente a modos de atuação menos danosos ao meio ambiente em suas vidas diárias.

Face a tais colocações, começamos a identificar a possibilidade de haver um distanciamento entre exigências dadas pelas práticas artísticas e as exigências da vida contemporânea. Esse afastamento é compreensível, pois, conforme Cardoso (2010), também pode ser observado em outros artistas, quando nos diz que, apesar de materiais descartados terem sido utilizados na arte, nem sempre as produções estão ligadas ao discurso da sustentabilidade. Esse é um dado que se manifesta diferente no trabalho de Krajcberg – artista que fez da defesa ao meio ambiente a sua proposta poética. Krajcberg utilizava fragmentos incinerados das florestas brasileiras e também realizava registros fotográficos como modo de arte e denúncia.

Na continuidade desta pesquisa, retornamos com as mesmas questões aos mesmos artistas e, então, para além do que esperávamos, alguns exprimiram ter identificado, em suas trajetórias, trabalhos que traziam à tona a escolha de materialidades de menor impacto e a preocupação em ocupar espaços de forma temporária. Chamou nossa atenção o fato de que esse aspecto não havia sido comentado no momento inicial e cogitamos a possibilidade de que estes artistas pudessem necessitar de referências que destacam as condutas ecológicas em trabalhos práticos. Portanto, sem o devido reconhecimento, este tópico poderia não participar da discussão e, como estamos em meio a um momento de mudanças, construir outras referências pede, ainda, um tempo de elaboração. Nos perguntamos, quais referenciais seriam válidos para as práticas artísticas realizadas nesse cenário pós-pandemia?

.....
⁴ Na pesquisa, foram interrogados dez artistas, destes, cinco responderam as questões. Ressaltamos que as pesquisadoras também possuem práticas artísticas.

À vista disso, partimos para um levantamento de referências e notamos que o distanciamento entre arte e natureza participa de uma lógica de separação, como se, para vermos a natureza, tivéssemos que nos distanciar dela. Andrea de Araújo (2018) comenta que o artista se apoiou na pintura da paisagem, propondo um recorte da natureza, ou seja, uma separação entre arte e o ambiente. Depois, na época moderna, o artista passou a explorar outros horizontes, separou as partes do todo e, novamente, ocorreu outra maneira de ruptura do homem com a natureza (ARAÚJO, 2018). Desse modo, segundo a autora, quando ocorreu a *Land Art*, não havia nenhuma tradição para escultura paisagística, caracterizando-se, esse movimento, como uma interação imediata e visceral com a paisagem, a natureza e o ambiente. Outrossim, para a autora, nesse panorama, os norte-americanos foram considerados compositores de obras insensíveis às preocupações ecológicas, com suas estruturas monumentais, envolvendo ações que modelam, alteram e manuseiam a terra, as *Earthworks*.

Então, na década de 60, a *Land art* apareceu como perspectiva de encontro com o natural, em oposição ao industrialismo, a *Pop Art* e a sociedade de consumo. Os artistas utilizavam do meio ambiente não somente retratando a paisagem, mas integrando a própria natureza e os recursos naturais à obra. O americano Robert Smithson é, até hoje, referência na produção artística relacionada a *Land Art*, defendendo não apenas a influência da paisagem na obra, e sim que a paisagem é transformada pela obra, que faz parte do espaço no qual ela é destinada a interagir e a ser alterada continuamente com as mudanças nas condições da água, terra e atmosfera a sua volta, à medida que a natureza e o tempo naturalmente atuam (SHAPIRO, 2019). No ensaio *Arte e Dialética*, Smithson (1971) elabora uma reflexão sobre o entorno não ser levado em conta nas obras modernistas.

A crítica do período final do modernismo tem colocado, há algum tempo, toda sua ênfase na arte como uma ordem de coisas específicas, objetos que existem sozinhos, removidos daquilo que os cerca [...]. A dialética poderia ser vista como a relação entre a concha e

o oceano. Críticos de arte e artistas há muito consideram a concha sem o contexto do oceano (SMITHSON, 1971, p. 49, *apud* DA SILVA, 2008, p. 49).

Aqui, mais uma vez, constatamos que Smithson (1971) critica a separação do objeto como independente do meio em que se encontra e a preocupação exclusiva com o objeto. Possivelmente, a importância da *Land Art* está na abertura para um novo modo de relação das práticas artísticas não só com o objeto, também com a Natureza e com o Planeta. Andreia de Araujo ratifica que a *Land art*:

[...] tinha como tema central a relação do ser humano com a natureza, no entanto, representa uma nova maneira de expressão, enfrentando um novo momento social, político e econômico. Trata-se do rompimento com a estrutura de mercado que, impulsionado por questões políticas e ideologias ambientais, marca o surgimento de um novo modo artístico de ver a Terra (ARAÚJO, 2018, p. 75).

Consoante a autora, a *Land Art* gerou um rompimento no mercado, porque o ramo da arte, anteriormente, girava exclusivamente em torno do objeto isolado. Essa época coincidiu com a popularização das câmeras fotográficas portáteis, por conseguinte, os artistas puderam explorar mais aproximadamente e intensamente a natureza, registrando processos em que o entorno faz parte da obra. Podemos dizer que, com a possibilidade de registrar, o artista, além de conceber situações e objetos, pode idear obras que se transformam, ganhando outras configurações junto da natureza. Nesse viés, com base no momento histórico da *Land Art*, os artistas se depararam com a impossibilidade do entorno ser levado para dentro dos museus e galerias, dando início a processos em que as obras em forma de registros ainda pudessem manter intacto o vínculo poético com a natureza.

Para o pesquisador Merchán-Basabe (2014), as obras da *Land Art*, de Robert Smithson, inscrevem o artista dentro de tendências que assumem a natureza, agora, como objeto de uso, que é tanto um meio de apresentação, quanto um lugar de experimentação. Todavia, enfatiza que o trabalho de Smithson não se exime de

refletir a respeito da responsabilidade que tem o homem e, em função disso, a arte, com os efeitos de sua ação sobre o entorno.

Revisão das referências

Hoje, em meio a uma pandemia, depois de vivenciarmos mudanças que exigem a prioridade da vida, precisamos, novamente, rever a prevalência dos objetos da arte. Agora, os espaços da arte, da vida, e o ambiente se encontram mais do que nunca, juntos, e concordamos que o artista não está em uma posição diferente dos demais profissionais. O artista, o ecologista, e a indústria deveriam envolver-se e trabalhar unidos a fim de romper as distâncias entre os conhecimentos e as maneiras de abordar a realidade. Assim como para Ewbank e Benetti (2018), o artista precisa aceitar e se envolver com os problemas reais que o ecologista e o industrial enfrentam. Nessa ótica, quando revisitamos artistas históricos, compreendemos que muitas posturas já não são mais possíveis, dado que já não podemos alegar que desconhecemos os impactos que os materiais industriais causam em distintas escalas da vida no planeta. Por exemplo, hoje, seria ainda possível de ser realizado o trabalho que, em 1983, o artista Christo (1953-2020) fez: cercar 11 ilhas com tecidos rosa de polipropileno? Na época, gerou revolta entre grupos de proteção à vida selvagem e ambientalistas, além de uma batalha legal sobre os danos ambientais que o material bloqueador solar poderia ocasionar ao ecossistema em torno das ilhas (SCHOBERG; STROUD, 2020). Similarmente, também é questionada a pertinência do trabalho de Robert Smithson a partir de um ponto de vista atual, quando sabemos que o artista expôs, em territórios de exploração mineral, onde empresas exploraram a terra até o seu esgotamento. Na análise de Merchan-Besame (2014), a prática de Smithson com obras que revelaram a ruína dos territórios se apoiou na pesquisa da entropia no seu sentido mais amplo, versando de maneira crítica a estética da catástrofe e da destruição da natureza.

A entropia pode ser um princípio justificador da intervenção na natureza através da arte, pois seus processos de irreversibilidade, destruição, desgaste e geração das coisas naturais podem ser utilizados, mas também pode ser um equivalente da indiferença

por aceitar a potencialidade estética da catástrofe sem o menor indício de culpa. No panorama entrópico, Smithson transforma a natureza em matéria-prima da arte e o produto dessa arte em sedimento de novas transformações (MERCHÁN-BASABE, 2014, p. 44-45) (tradução livre).

Em harmonia com o já comentado, a pandemia trouxe à tona urgências ecológicas a serem sanadas e, com isso, consideramos que as práticas artísticas, atualmente, não estão separadas do contexto onde se dão, tampouco do cenário maior do Planeta. Hildegard Kurt (2006) assevera que os artistas não terão como se eximir da consciência ecológica, muito menos se abster de seu papel de crítico, já que estão em uma posição de vantagem em relação aos outros papéis da sociedade, possuindo autonomia na forma de trabalhar e na escolha de materiais, nessa direção, os artistas podem trazer contribuições reais. Para comentar este aspecto, a autora cita Hans Dieleman (2006), o qual deposita nos artistas a capacidade de redefinir e reconfigurar os problemas reais que enfrentamos.

[...] com essa abordagem, os artistas podem trazer contribuições reais, uma vez que eles, mais do que outros grupos na sociedade, têm a capacidade de redefinir as significações da realidade, romper fronteiras, sair dos quadros institucionais e pensar de maneira lateral, representando os problemas da contemporaneidade de maneira mais simbólica e estética. Portanto, a obra de arte pode atuar como espelho do que as sociedades e os indivíduos sentem, pensam e fazem. Cada vez mais, deveriam ser criados espaços no limiar entre a área artística e as diferentes esferas de vida, nas quais se realizassem, por longos períodos, e a um só tempo, trabalhos experimentais artísticos, científicos e sociais, em prol de uma modernidade sustentável (DIELEMAN, 2006 in KURT, 2006, p. 143).

De acordo com a autonomia na escolha dos materiais destacada por Kurt, não podemos, como artistas, negar que isso nos coloca a ocupar uma posição com responsabilidades ainda maiores, visto que, além da escolha, cada procedimento prático produz impactos no ambiente.

Conclusão

A partir do aumento das preocupações ecológicas levantadas principalmente com a vivência de uma pandemia, esta pesquisa se questionou relativamente às práticas artísticas realizadas hoje. Como pesquisa, percebemos certo distanciamento entre práticas artísticas e natureza, foi quando partimos para uma revisão das referências que nos situam como profissionais atuantes que refletem sobre o momento atual. Com as diferentes abordagens levantadas, pudemos identificar distanciamentos e aproximações com a natureza que, pautados por questionamentos, nos colocam diante de mudanças de posicionamentos quanto às nossas atuações como artistas. Importante frisar que, com base nesta revisão, com discussões acerca das referências históricas e práticas efetuadas hodiernamente, ponderamos que as produções artísticas refletem o momento histórico em que são produzidas. As práticas, seja pelos materiais, meios ou formas de acesso, trazem consigo as possibilidades técnicas e reflexivas disponíveis de um determinado período. As questões da *Land Art* foram retomadas, reconhecendo que ainda representam uma importante referência para a aproximação da arte e ecologia, porém, mesmo entendendo que não são suficientes para abordar a amplitude com que se apresentam as configurações das obras produzidas por artistas hoje, apreendemos que levantaram reflexões pertinentes para a continuidade das interrogações sobre as práticas artísticas e o meio ambiente.

Referências

- CARDOSO, Juliana. *Arte e sustentabilidade: uma reflexão sobre os problemas ambientais e sociais por meio da arte*. Revista Espaço Acadêmico, v. 10, n. 112, p. 31-39, 2010.
- DA SILVA, Martha Telles Machado. Richard Serra e Robert Smithson. 2008. Tese de Doutorado. PUC-Rio. p.49
- DE ARAÚJO, Andreia Maria Bezerra. *Paisagem e arte: uma relação indivisível*. Paisagem e Ambiente, n. 41, p. 59-82, 2018
- EWBANK, Antonio; BENETTI, Liliane. *Escritos não publicados de Robert Smithson*. ARS (São Paulo), v. 16, n. 34, p. 287-313, 2018.
- KURT, Hildegard. Arte e sustentabilidade: uma relação desafiadora, mas promissora. In:

Helio Hara. *Caderno Videobrasil 02: Arte Mobilidade e Sustentabilidade*. Associação Cultural Videobrasil, nº2, São Paulo, 2006.

MERCHÁN-BASABE, J. Guillermo. *Robert Smithson en el camino de Prometeo*.

(Pensamiento),(palabra) y obra, n. 12, p. 40-51, 2014

PINTURA ao Ar Livre. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo:

Itaú Cultural, 2022. Disponível Em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3643/pintura-ao-ar-livre>. Acesso em: 08 de out de 2022.

SCHOBERG, Stroud; STROUD, Scott. *Case Study: The Ethics of Altering the Environment for*

Artistic Ends. The University of Texas at Austin. 2020. p.1

SHAPIRO, Gary. *Spiral Jetty*. Holt/Smithson Foundation, Nov. 2019. [HTTPS://](https://holtsmithsonfoundation.org/spiral-jetty-0)

[HOLTSMITHSONFOUNDATION.ORG/SPIRAL-JETTY-0](https://holtsmithsonfoundation.org/spiral-jetty-0). Acesso em: 08 de out de 2022.

Da selfie, como meio de estar junto, ao autorretrato

From the selfie, as a means of being together, to the self-portrait

Rogério Tubias Schraiber¹

Reinilda de Fátima Berguenmayer Minuzzi²

Aborda-se um processo poético sobre o autorretrato a partir da selfie, entendida como meio de “continuar junto”. Com base no conceito ‘embelezamento’, de Arthur Danto, o objetivo foi subverter a beleza canônica da selfie para obter uma transfiguração do rosto. A metodologia estrutura-se nas dimensões de Sandra Rey, sendo a abstrata, a prática e a da obra em processo. Como resultado, o autorretrato exibe uma “beleza feia” e fantasmagórica. Conclusivamente, a subversão do embelezamento o instaurou como produtor de significado e a “beleza feia” como conteúdo conceitual da obra.

Palavras-chave: selfie; autorretrato, embelezamento; transfiguração; beleza feia

A poetic process about the self-portrait is approached from the selfie, understood as a means of “staying together”. Based on Arthur Danto’s ‘beautification’ concept, the aim was to subvert the canonical beauty of the selfie to achieve a face transfiguration. The methodology is structured in Sandra Rey’s dimensions, being the abstract, the practical and the work in process. As a result, the self-portrait exhibits an “ugly beauty” and ghostly. Conclusively, the subversion of embellishment established it as a producer of meaning and “ugly beauty” as the conceptual content of the work.

Keywords: selfie; self portrait, beautification; transfiguration; ugly beauty

1 Universidade Federal de Santa Maria / Financiamento Capes

2 Universidade Federal de Santa Maria

Introdução

Com novos modos de viver e estar junto, em função da pandemia do COVID-19, surgem novos comportamentos e transformações no pensamento sobre coisas que víamos como corretas e, também, novas alternativas para artistas que viram-se pressionados a reinventar seus processos criativos. Foi exatamente isso que (re) construí: um modo particular para dar seguimento a um processo poético, sobre o autorretrato, em desenvolvimento no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, na Universidade Federal de Santa Maria, em nível de doutorado. Ao observar o aumento da publicação de *selfies*, principalmente na fase mais intensa do isolamento social, percebi esse fato como um modo de “continuar junto”. A visibilidade e a interação proporcionadas pelas redes sociais gerava a proximidade e o contato tão desejados.

Essas *selfies* tinham uma preocupação com a beleza e com a posição do rosto, sempre voltadas a mostrar a máxima beleza da pessoa. Enquanto observava isso, fui (re) pensando os meus autorretratos, cujo processo estava recém no início, e acabei direcionando-o segundo os modos e possibilidades oferecidas pela *selfie* e suas tecnologias. Relacionei isso, ainda, com o uso que faço de uma máscara de argila de tratamento facial. Esse procedimento de embelezamento já havia rendido algumas *selfies*, feitas no momento da aplicação dessa máscara, as quais utilizaria na criação dos autorretratos, mas ainda sem muita preocupação com a *selfie* em si e suas possibilidades de reinvenção e originalidade para repensar o autorretrato.

Desse modo, embasado no conceito de ‘embelezamento’, proposto por Danto (2015), iniciei uma série de autorretratos a partir de *selfies* em que exibo o rosto coberto por camadas de máscara de argila. Tendo como referência a beleza das *selfies* que observava durante a pandemia, o objetivo foi o de uma atitude contrária a beleza padronizada e imposta como mercadoria de consumo pela mídia. Decidi, então, subverter o procedimento convencional de embelezamento para obter uma transfiguração do rosto.

Metodologicamente o processo segue as três dimensões de Rey (2002), sendo a abstrata, a prática e a da obra em processo. Essas dimensões são fazes que não obedecem uma sequência rígida, sendo possível transitar de uma a outra em um “ir e vir” que é natural nos processos criativos. Como resultado, os autorretratos exibem uma espécie de “beleza feia”, situada em um rosto fantasmagórico, como consequência da sua transfiguração em função da aplicação da argila, de expressões faciais feitas no ato da *selfie* e de procedimentos digitais em aplicativos e *softwares* de edição de imagem.

Conclusivamente, a “beleza feia” e fantasmagórica, emergida do embelezamento poeticamente subvertido, relaciona-se ao significado, à transfiguração e à satirização da beleza canônica como conteúdo filosófico do autorretrato. O uso extrapolado da argila satiriza a beleza da *selfie* perfeita, sendo a base da transfiguração, do fantasmagórico e da “beleza feia”. Por esse motivo a operação do conceito de embelezamento é basilar no decorrer do processo e solicita uma compreensão mais ampla dentro do contexto de uma terceira beleza.

Embelezamento: a Beleza do Terceiro Reino

A preocupação com a beleza está em diversas situações cotidianas, quando desejamos, de algum modo, tornar belo aquilo onde não vemos beleza. Esse modo é um procedimento que visa tornar pessoas, ou coisas, mais belas por meio de ações que possuem o propósito de embelezar. Essas ações envolvem escolhas desde a roupa, calçados e penteados, até a decoração da casa, passando pela escolha de parceiros sexuais e de qual bolsa ou mochila carregaremos nossos pertences. Sem dúvida, a grande variedade de cosméticos, técnicas de maquiagem e procedimentos estéticos também estão incluídas.

Isso faz parte de um terceiro reino estético, identificado por Hegel, muito relacionado com a vida cotidiana, mais precisamente com a felicidade ou infelicidade (DANTO, 2015). É o chamado Terceiro Reino, no qual as coisas são belas porque são embelezadas por algum processo. O embelezamento trata, portanto, de uma beleza


frívola adicionada, de um realce da aparência que, no caso das pessoas, não penetra na pele porque não pertence a sua natureza. Essa terceira beleza é a que vejo nas inúmeras *selfies* publicadas nas redes sociais, pois é a beleza que mais move a ação das pessoas no sentido do prazer pela vida e, também da obtenção de *likes*, dada a possibilidade de exibição dessas redes.

É uma beleza produzida por recursos que cada qual dispõe e que se diferencia tanto da beleza natural quanto da artística, manifestando-se no desejo de exibição e compartilhamento da melhor imagem possível de si. É como se isso fosse um modo de se aproximar das outras pessoas que, percebendo essa beleza, podem interagir em curtidas ou comentários. Isso levou-me a entender a *selfie* como um meio de “continuar junto” durante o isolamento social.

Por ser uma beleza produzida, o embelezamento assemelha-se à falsificação, pelo fato de “enganar” sobre a verdadeira aparência. É como um ornamento que dá a crer que a beleza de alguém é sua mesmo e não em função de artifícios. É assim que o embelezamento desperta mais atração por algo do que despertaria se não fosse embelezado. Esse tipo de beleza, fica mais a cargo dos esteticistas e não da estética filosófica, pois a busca por uma aparência bela é o objetivo de uma grande indústria (DANTO, 2015). Mediante isso, temos a beleza como uma mercadoria possível de ser consumida e a vida sendo, efetivamente, vivida no Terceiro Reino, por ser essa a beleza que assume maior importância na vida, proporcionando felicidade e prazer de viver. Isso coloca em dúvida se o embelezamento é mesmo tão frívolo quanto aparenta ser.


No campo da arte alguns artistas, ao longo da História, utilizaram o embelezamento como um artifício na realização das suas obras. Isso já inicia no Renascimento quando determinados fatos, ocorridos com violência, eram representados com uma beleza clássica, disfarçando as reais condições do acontecido, o que reforça a comparação com a falsidade.

Kant reconheceu a capacidade de a arte representar as coisas feias como belas de modo que, mais tarde, isso fez perceber que a fotografia era uma tecnologia que poderia contribuir para a beleza das coisas feias, criando uma beleza artificial ao “fazer o pior parecer melhor” (DANTO, 2015, p. 96), objetivo principal do embelezamento, assim como acontece nas fotografias de Robert Mapplethorpe. Esse artista fotografava órgãos genitais que, embora excitantes, nem sempre são belos, contrariedade que resolveu com um embelezamento, envolvendo luzes e sombras, no momento de fotografar o/a modelo. Desse modo, as fotografias são, ao mesmo tempo, excitantes e belas, revelando uma fusão entre pornografia e elegância fotográfica (DANTO, 2015).

Na era da pós-fotografia, a *selfie*, e seus recursos digitais, é outro bom exemplo em fazer do pior o melhor. Kim Kardashian  **FIGURA 1**, socialite norte-americana, tornou-se muito conhecida pelas *selfies* que publica a ponto de lançar um livro, chamado *Selfish*, com 350 páginas delas. Suas *selfies* conservam o mesmo estilo e pouca variação de posição, mostrando seu rosto sempre no melhor ângulo. Kim dispõe de uma equipe que auxilia nessas *selfies* e desenvolveu um modo de maquiagem que inclui um contorno com iluminador, bem valorizado do rosto, sobrancelhas bem delineadas e cílios grandes. O resultado disso é uma intensificação da beleza da sua aparência.

O rosto de Kim é visto como sinônimo de perfeição e isso gera *likes* e desperta o desejo de consumo por sua beleza, tanto que, além do livro, também lançou um curso no qual ensina suas técnicas de maquiagem. Desse curso faz parte um kit com os produtos que utiliza e que deve ser adquirido por quem deseja cursá-lo, a um significativo custo. Kim se aproveita da sua beleza intensificada como meio para atrair o desejo de consumo porque sabe da preocupação com a aparência de muitas pessoas, pois tanto a felicidade como a infelicidade estão relacionadas com a aparência e, por isso, a beleza se trata “de uma condição necessária para a vida como a queremos” (DANTO, 2015, p. 187). A beleza torna-se mercadoria a ser adquirida.




 **FIGURA 1.** *Selfie* de Kim Kardashian. Digital. (Fonte: <https://veja.abril.com.br/cultura/ate-no-museu-de-cera-kim-kardashian-tira-selfie/>)

Como explica Han (2019, p. 65), “aparência bela é frágil e está em risco”, sendo “perturbada [...] por seu *outro*, pelo *horrível*”, o que justifica o fato de tantas pessoas se submeterem ao consumo de beleza. Mas, além do horrível, há um outro *outro* que exerce muita influência nos cuidados com a aparência e está no modo como queremos ser vistos. Como afirma Danto (2015, p. 79) “olhamo-nos no espelho não apenas para ver nossa aparência, mas também para ver como esperamos que os outros nos vejam, e, [...] tentamos mudar nossa aparência a fim de que os outros possam nos ver da forma como desejamos.” São esses *outros* que exercem uma vigilância sobre a beleza da nossa aparência e isso reflete nas inúmeras selfies publicadas. A rede social é como que um “novo espelho”, onde depositamos uma imagem de si no sentido de ir ao encontro da aprovação e da admiração dos outros. Quanto maior a beleza exibida pela *selfie*, maior é a aprovação e a sensação de estar junto com seus expectadores.

Neste processo criativo o embelezamento, a partir do uso extrapolado de um cosmético natural, é o conceito que atribui significado a uma “beleza feia” e disforme como subversão irônica à beleza padronizada das *selfies* e como conteúdo conceitual do autorretrato.

Procedimento metodológico



O desenvolvimento do processo segue as três dimensões apresentadas por Rey (2002), sendo a *dimensão abstrata*, com desenvolvimento de ideias, esboços, anotações e planejamento de pequenos projetos; a *dimensão prática*, com desenvolvimento de procedimentos, manipulações técnicas, ou operacionais, e interfaces com tecnologias atuais; e a *dimensão da obra em processo*, com o estabelecimento de relações com o que se refere ao conhecimento, conceitos e teorias embasadoras da pesquisa. Mediante isso, o processo organiza-se como segue:

- ▶ Na *dimensão abstrata* realizei *selfies* com o rosto coberto por camadas de máscara de argila, com as quais fiz algumas composições sobrepondo várias dessas *selfies*. O aspecto fantasmagórico resultante  **FIGURA 2** direcionou a continuidade com




 **FIGURA 2.** Estudo para autorretrato – Rogério T. Schraiber. Digital. Fotografia Rogério T. Schraiber, 2021. (Fonte: Acervo do Artista)

base na transfiguração do rosto. A inclusão dessa máscara vem do fato de já usá-la há algum tempo, além de estar relacionada com a manutenção da beleza do rosto, assim como as *selfies* observadas no período pandêmico também exibem uma significativa preocupação com a beleza. Isso levou-me a conhecer o conceito de embelezamento.

- ▶ Na *dimensão prática* subverti ironicamente o embelezamento facial ao aplicar a argila de modo desordenado, o que ocorreu do seguinte modo: em primeiro, a realização de *selfies* no momento de aplicação da argila, às vezes, misturada à tinta. Enquanto aplico a máscara fotografo-me a cada instante, fazendo expressões faciais como que imitando ironicamente as *selfies* que observava. Por vezes, incluo um objeto de embelezamento, como chapéus ou flores, para acentuar o caráter irônico. Em segundo momento, faço combinações dessas *selfies* para compor o autorretrato em aplicativos e *softwares* de edição de imagem, usando recursos de sobreposição e transparência, de modo a intensificar a transfiguração do rosto já iniciada na aplicação da argila. Com os recursos digitais esse aspecto transfigurado evolui para uma aparência fantasmagórica. Para finalizar, aplico efeitos de contraste, cor e vivacidade, entre outros.
- ▶ Na *dimensão da obra em processo* estabeleci relações entre o processo de criação e o conceito de embelezamento, de Danto (2015), principal referência teórica, além de conexões com os rostos disformes das obras de Francis Bacon, Wes Naman e Daniel Martin  **FIGURA 3**, os quais exibem uma beleza instaurada na desfiguração e motivaram a subversão do embelezamento na forma da “beleza feia” como significado artístico-conceitual do autorretrato. Remeti-me, ainda, às *selfies* de Kim Kardashian, que busca uma intensificação da sua beleza mediante uma maquiagem muito planejada, e às *selfies* de Cindy Sherman  **FIGURA 4**, pela ideia contrária a de Kim, quando promove uma ironização ao modismo das *selfies* instagranianas, reproduzindo, satiricamente, certos padrões físicos femininos. Esse conjunto de artistas contribuiu para a elaboração de uma particularidade na criação dos autorretratos.



 **FIGURA 3, 4.** À esquerda: Max. Artista Daniel Martin, 2017. (Fonte: <https://www.saatchiart.com/art/Painting-Max-SOLD/700636/1989678/view>). À direita: *Selfie* de Cindy Sherman. Artista Cindy Sherman, 2017. (Fonte: <http://www.somewhere-magazine.com/cindy-shermans-art-of-selfie/>)


Foi por meio dessas etapas que a subversão do embelezamento convencional resultou na transfiguração e no fantasmagórico, cuja “beleza feia” revelada se apresenta como conteúdo conceitual e filosófico da obra.

O fantasmagórico

O tratamento com a máscara de argila visa melhorar a aparência da pele, conservando-a com um aspecto mais jovem. O que interessa nisso é o momento da aplicação da máscara, quando o rosto é tomado por um aspecto repulsivo. É um instante ‘entre’ em que um rosto modificado se encontra depois do rosto limpo e antes do supostamente mais belo em função da ação da argila. A transfiguração e a “beleza feia” surgem no tempo em que perdura a aplicação da argila, das suas camadas sobrepostas e das expressões faciais diante do *smartphone*. O fantasmagórico surge depois, quando da sobreposição das *selfies* e dos efeitos dos aplicativos de adição, completando a “beleza feia” como significado conceitual e filosófico do autorretrato.

A “beleza feia” exterioriza um outro ‘eu’, um “eu fantasmagórico, que faz referência àquilo que não se vê, mas existe e contrasta com a beleza porque está camuflado na transfiguração da aparência. A beleza da feiura está nessa transfiguração, na confrontação do eu com o embelezamento subvertido e imbricado às possibilidades da *selfie* e suas tecnologias.

A subversão do embelezamento desperta a reflexão acerca da beleza na arte contemporânea e da mediocridade da beleza imposta como padrão de consumo pelo fenômeno das *selfies*. A beleza canônica é como um fantasma assombrando o desejo de quem não a possui. Como a beleza natural possui a profundidade da pele, onde está impregnada sem derivar de artifícios, a ação de aplicativos e maquiagens não exerce alcance, o que provoca o desejo de consumo quando essa beleza é em menor grau. Portanto, o embelezamento como modificação da aparência é algo adicionado, não pertencendo a pele.

A partir dos referenciais artísticos, e das selfies observadas durante o isolamento social, construí uma beleza disforme e improvável, o que chamo de “beleza feia”, situada em um rosto fantasmagórico, como resultado da transfiguração da aparência  **FIGURA 5, 6.** A beleza da feiura se faz na transfiguração da beleza canônica da *selfie* como elemento potencializador da criatividade na (re)elaboração do autorretrato inserido no contexto da arte contemporânea, das tecnologias digitais, dos novos hábitos e comportamentos surgidos em função das redes sociais e intensificados durante a pandemia.


Além disso, o embelezamento assume um caráter narcisista voltado a um desejo de beleza contida no si, onde minha identidade se confronta com aquela camuflada no rosto fantasmagórico. É nessa confrontação onde vejo a “beleza feia” como subversão do belo canônico. O desejo por beleza leva ao embelezamento e o desafio é entendê-lo como “beleza feia” nesse rosto transfigurado e fantasmagórico, quando sua ação não possui mais o mero sentido frívolo.

Considerações Finais

Nesta pesquisa recorri à feiura como valor que transfigura o rosto e agrega significado. A beleza do autorretrato é a “beleza feia” e fantasmagórica como valor tão rico quanto o belo, emergida do embelezamento poeticamente subvertido pela transfiguração e satirização da beleza canônica da selfie, o que relaciona-se com o significado do autorretrato como seu conteúdo conceitual e filosófico.

A feiura e o repulsivo preparam o caminho para uma possível beleza, mas que não é aquela da origem nem da profundidade da pele. O aspecto repulsivo da argila sobre a pele exibe um rosto que só existe em um ‘entre’ temporal, é um rosto momentaneamente situado no estado de transfiguração desse embelezamento subvertido. Essa subversão faz emergir a “beleza feia”, disforme e relacionada ao significado, à transfiguração e à satirização da beleza padronizada da *selfie*.



 **FIGURA 5, 6.** À esquerda: Autorretrato finalizado. Artista Rogério T. Schraiber, 2022. À direita: Autorretrato finalizado. Artista Rogério T. Schraiber, 2022. (Fonte: Acervo do Artista)

O autorretrato, como sátira aos padrões convencionais de beleza, que se repetem nas *selfies* postadas diariamente nas redes sociais, como nas observadas durante a pandemia, é dotado de outra beleza que é a beleza artística como significado conceitual e filosófico. Há, portanto, uma outra beleza produzida pela subversão do embelezamento e que está escondida nos seus bastidores. É a beleza do fantasmagórico, do disforme, diante do improvável, da transfiguração da aparência e conectada com o sentido cognitivo do autorretrato.

A subversão ironizada do embelezamento fútil é o que proporciona o fantasmagórico e a “beleza feia” pela aplicação da máscara de argila, ação que não é beleza artística nem beleza natural, mas que, subvertida, também se desvincula do mero embelezamento. A desestabilização do embelezamento frívolo e simplista viabilizou a sua instauração como conceito operatório e produtor de significados na transfiguração do autorretrato como “beleza feia” e fantasmagórica.

Referências

- DANTO, Arthur C. *O abuso da beleza: a estética e o conceito de arte*. Tradução de Pedro Sussekind. São Paulo: Martins Fontes, 2015.
- HAN, Byung-Chul. *A Salvação do belo*. Tradução de Gabriel Salvi Philipson. Petrópolis: Editora Vozes, 2019.
- REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (org.). *O meio como ponto zero*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2002.

A importância da biografia na construção da interpretação das obras de Lúcia de Biase (1910-1991)

The importance of biography in the construction of the interpretation of the works of Lúcia de Biase (1910-1991)

Tayná Batista Lorenção¹

Alexandre Siqueira de Freitas²

Lúcia De Biase foi uma musicista capixaba que atuou ativamente no meio musical na década de 1930, tendo produzido 426 composições no decorrer de sua vida. Ainda são poucas as pesquisas dedicadas a estudar a sua produção, por isso, este artigo objetiva investigar possíveis aspectos da técnica e da estética da compositora como auxílio para futuros estudos de interpretação de suas obras. Isto se realizará por meio de observações a cerca de dados biográficos obtidos por LORENÇÃO (2020) e GARCIA (2021).

Palavras-chave: Lúcia De Biase; Biografia; Musicologia; Processo de criação.

Lúcia De Biase was a musician from Espírito Santo who worked actively in the musical circle in the 1930s, she produced 426 compositions throughout her life. There are still few researches dedicated to studying her production, so this article aims to investigate possible aspects of the technique and aesthetics of the composer as an aid for future studies of interpretation of her works. This will be done through observations of biographical data obtained by LORENÇÃO (2020) and GARCIA (2021).

Keywords: Lúcia De Biase; Biography; Musicology; Creation process.

.....
1 PPGA / Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) / FAPES

2 PPGA / Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

Introdução

Lycia De Biase Bidart (1910 – 1991) foi uma pianista, compositora e regente capixaba que atuou ativamente no meio musical erudito brasileiro, tendo participado de inúmeras apresentações musicais, por exemplo, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro e no Teatro Glória no Espírito Santo, nos anos de 1930 a 1934. De acordo com o catálogo de obras disponibilizado pela Biblioteca da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA – USP), Lycia produziu 426 composições ao decorrer de sua vida (GARCIA, 2021, p. 20). No entanto, apesar da sua intensa atividade, ainda são poucas as pesquisas dedicadas a estudar a sua produção. Dessa maneira, este trabalho propõe buscar uma maior compreensão do processo criativo da artista, observando aspectos técnicos e estéticos presentes na sua produção. Pretende-se ainda verificar de que modo sua biografia pode contribuir para orientar estudos sobre a interpretação musical e suas obras.

A documentação principal sobre a vida e obra de Lycia foi acessada por meio do trabalho em nível de graduação intitulado *Lycia De Biase Bidart: pianista, compositora e regente capixaba do século XX* (UFES, 2020), uma pesquisa que se prolonga na redação de dissertação de mestrado, em andamento. Este trabalho biográfico foi produzido em parte durante a pandemia do coronavírus. Assim, o uso das tecnologias foram essenciais para a construção desta biografia, pois a maior parte da coleta de documentos aconteceu por meio de sites de acervos de jornais digitalizados, entrevistas com os familiares da compositora via e-mail e redes sociais, além do contato com funcionários de acervos públicos via e-mail. Também foi acessado outro trabalho biográfico, a fim de complementar as informações da monografia, que se refere a pesquisa em nível de mestrado da autora Nicole Garcia: *A trajetória da compositora Lycia de Biase Bidart (1910 – 1991)* (UNIRIO, 2021).

Portanto, no presente artigo, primeiramente, apresentamos uma síntese da importância da biografia ao longo da história para fundamentar o estudo crítico realizado neste artigo. Em sequência, uma análise de fatos biográficos da vida e da obra de Lycia, que tem como marcos o seu primeiro contato com a música na

infância, a mudança para o Rio de Janeiro, a influência de seus professores Giovanni Giannetti e Magdalena Tagliaferro e a sua atuação como professora.

Importância dos dados biográficos

Segundo o historiador Peter Burke (1997, p. 85), a partir do século XV, passou a ser comum que um relato sobre a vida de um escritor fosse incorporado como um prefácio em sua própria obra literária. Julgava-se importante o entendimento da condição do outro, isto é, as visões que esse indivíduo possuía do mundo social e sobre toda a sua cultura. Dessa maneira, as informações sobre o autor podem ajudar os leitores a não somente entender melhor o processo de criação da obra, mas também compreender certas diferenças entre o passado e o presente.

Na Idade Antiga, já eram escritas obras sobre a vida de pessoas consideradas “apropriadas” a servir de modelo para o restante da sociedade, como os governantes, generais, filósofos e literatos. No Renascimento, estas obras passaram a incluir também as mulheres e os artistas, como a coleção do autor Giovanni Boccaccio (1313 – 1375) sobre a vida de mulheres famosas, e a biografia do compositor Josquin des Prez³ (1450 – 1521), escrita pelo teórico da música Heinrich Glarean – ou Glareanus – (1488 – 1563) (BURKE, 1997, p. 87).

Foi no século XIX, período marcado pelo individualismo, que as biografias tomaram força, assim como os autorretratos, diários de memórias e autobiografias. Burke (1997, p. 84) expõe que a estrutura comum dessas biografias era temática: origens, formação, trabalho, alunos, personalidade e epitáfio funerário, o que criou uma forma de relato mais linear. Essa estrutura, segundo o sociólogo Pierre Bourdieu (2006, p. 184), narra e descreve os acontecimentos atribuindo a participação de

.....
³ Segundo o pesquisador Christopher Wiley, a biografia e as obras de Josquin permanecem até a atualidade por uma contínua revisão, pois existem algumas dúvidas quanto à cronologia das ocorrências históricas da vida do compositor. Na década de 90, por exemplo, surgiram informações de que o ano de nascimento de Josquin foi uma década ou mais posterior ao que até então se acreditava, e essa descoberta ajudou a dar mais sentido aos eventos que aconteceram em sua vida, além das influências que moldaram seu desenvolvimento como compositor (WILEY, 2010, p.8).

familiares, alunos e amigos do biografado, o que os torna parte de um gênero literário rico em seu significado documental, afastando-se de uma ordem cronológica estrita e em sequências ordenadas somente em datas.

No entanto, apesar dessa ênfase em relatar de maneira mais ampla a vida de alguém, não havia preocupações analíticas em cima dessas narrativas. As narrativas não buscavam problematizar. Por isso, a biografia acabou sendo exilada da historiografia, e, de acordo com Benito Schmidt (2003, p. 61), à medida que a História se constituía como uma disciplina com pretensões científicas, ela acabou menosprezando o estudo de trajetórias individuais, condenando a biografia como um gênero menor, mais próximo do anedótico e do antiquarismo.

De acordo com Christopher Willey (2010, p. 2) na área dos estudos musicológicos também aconteceu essa falta de envolvimento com as biografias. Foi somente a partir da década de 1990 que musicólogos do movimento da “Nova Musicologia”, como Joseph Kerman (1924 – 2014), fizeram com que a área comesse a levar em consideração fatos biográficos nos estudos em música. A partir daí, houve um aumento notável no número de estudos críticos em musicologia sobre os seguintes aspectos da biografia:

[...] pesquisas sobre as mudanças nas maneiras pelas quais assuntos específicos foram retratados e o desenvolvimento de suas biografias; estudos que investigam o significado cultural da representação de um compositor dentro de um determinado tempo e local; explorações de questões biográficas específicas através de uma análise cuidadosa dos relatos disponíveis; desafios a equívocos e suposições comuns na biografia de um determinado compositor; discussões de biografia no contexto da musicologia feminista ou gay e lésbica; e até respostas acadêmicas às biografias populistas de compositores. (WILLEY, 2010, p. 2, tradução nossa).

Como resultado desses estudos críticos em musicologia, constatou-se que, com a perpetuação dos compositores e suas obras através das biografias, também se

perpetuaram suas visões de mundo e que suas ideologias eram parte intrínseca das suas obras. Contudo, até hoje ainda se discute a veracidade desses documentos biográficos e existe uma tendência histórica que desconfia e não aceita estes relatos de vida como fontes confiáveis de pesquisa. Mas, mesmo que as obras biográficas apresentem uma abordagem narrativa e que sempre tenham algum grau de subjetividade, é possível delinear um novo olhar. Uma perspectiva que busque compreender as motivações das escolhas que orientam o autor e suas obras, trazendo um significado para quem os interpreta sobre os reflexos de uma época através de um único indivíduo. Portanto, esse pensamento leva a compreender que as biografias podem trazer informações, que se somadas a outras fontes de documentação, podem ajudar na compreensão e interpretação da música e dos anseios do/a compositor/a.

Uma breve biografia

Desde a infância e adolescência em Vitória – ES, Lycia estudou em casa como uma forma de desenvolver melhor a sua concentração, com professores particulares de disciplinas da escola e de música (GARCIA, 2021, p. 34). Nessa época, ela iniciou os estudos de piano, violino e canto, e já demonstrava sua preferência pela música erudita e uma grande paixão pelo compositor Ludwig van Beethoven (1770–1827) (LORENÇÃO, 2020, p. 14). Aprender esses instrumentos em casa é o primeiro indício de que Lycia havia entrado no âmbito da música de concerto. De acordo com Jaci Toffano (2007, p. 34), desde a Antiguidade, buscava-se amplificar a voz humana através dos instrumentos e o primeiro deles que respondeu a essa demanda foi o violino, e depois, o piano, dentro da perspectiva da cultura ocidental. Ambos ajudaram para o surgimento da ideia de um intérprete virtuoso. Além disso, o pai de Lycia, Pietrangelo De Biase, era um membro do alto comércio, sendo sócio da exportadora de café “Vivacqua Irmãos & Cia”. Dessa maneira, Lycia cresceu em uma família bem-sucedida financeiramente, e que possuía destaque nas camadas mais altas da sociedade da época (LORENÇÃO 2020 p. 12 – 13). Por isso, a apropriação doméstica destes instrumentos também é um fator determinante, pois legitima uma erudição, ou um código de conduta da época, que era, em sua maioria, praticada pelas mulheres das famílias de classe alta (TOFFANO, 2007, p. 55).

Em 1928, com 18 anos de idade, Lycia mudou-se para o Rio de Janeiro a fim de estudar harmonia e composição com o Maestro Giovanni Giannetti (1869 – 1934). Segundo Mónica Vermes (2014), entre o século XIX e as duas primeiras décadas do século XX, a cidade do Rio de Janeiro foi alvo de vários projetos reformistas voltados aos aspectos físicos da cidade e aos costumes. A autora ainda afirma que nessa época a cidade vivia uma intensa atividade musical com a presença de “gêneros musicais que iam dos jongos à ópera italiana, à melodia dos realejos, à música sinfônica da tradição centro-europeia de séculos XIII e XIX” (VERMES, 2014, n.p.). Dessa maneira entende-se que, pela cidade estar muito ativa musicalmente, Lycia mudou-se para lá em busca de maiores oportunidades.

Dentre tantos gêneros musicais que atravessavam a cidade carioca, estudar com o Maestro Giannetti indica que Lycia buscou aprofundar-se na música de tradição europeia. Giannetti nasceu em Nápolis na Itália e mudou-se para o Brasil em 1904. Sua obra de maior força e representatividade intitula-se *Cristo alla festa di Purim*, uma ópera com libreto de Giovanni Bovio (1837 – 1903). Além disso, por sua origem e cultura ligada à religião católica, Lycia que também seguia o catolicismo rigorosamente (GARCIA, 2021, p. 35), encontrou um mentor do qual também compartilhava de seus ideias. Dentre as obras que Lycia compôs de cunho religioso podemos citar o pequeno esboço para orquestra *Angelus*⁴, e o poema sinfônico *Anchieta*⁵. Segundo o crítico musical João Itiberê da Cunha (Jic), a obra *Angelus*, transparece um ambiente místico emocionante e algo romântico, sem a “severidade religiosa da música puramente sacra” (“ANGELUS”, 1934, p. 7). Além disso, a música utiliza com frequência os sinos e a celesta, e traz uma parte bem trabalhada dos instrumentos de arco. Já *Anchieta*, se inicia com um coral religioso, em sequência segue por uma fuga, surgindo uma “passagem de um canto em quartas com um pedal de quinta”.

.....
4 Não foi possível ter acesso a partitura da obra para saber o ano de composição, mas estima-se que tenha sido em 1934, ano de sua estreia.

5 *Idem* 2.

Mas não foi somente a mudança para o Rio de Janeiro que se tornou um fator determinante na construção da carreira musical de Lúcia. É imprescindível considerar também o fato de que ela começou a estudar composição em um momento no qual o Brasil todo passava por uma grande quantidade de eventos no sentido de fortalecer o pensamento nacionalista. De acordo com José Maurício Brandão (2012, p. 41), nas primeiras décadas do século XX, questionou-se intensamente o que seriam características tipicamente brasileiras na produção musical realizada no país. Esse amplo movimento cultural repercutiu tão fortemente sobre a cena artística e a sociedade brasileira, que isso se reflete nas obras de Lúcia De Biase no início de sua carreira. Questões ligadas a chegada do europeu nas terras brasileiras, por exemplo, foi tema valorizado pelo nacionalismo, foi abordado no poema sinfônico *Chanaan*⁶ de Lúcia. Em *Chanaan*, Lúcia buscou como inspiração os imigrantes italianos e alemães que chegaram ao Vale do Canaã⁷, e que desbravaram as montanhas e matas dali para sobreviver. O jornal “Correio da Manhã” publicou uma nota após a estreia dessa obra, dizendo que é um trabalho que não possui complexidades harmônicas e nem cromatismos, isto é, aspectos técnicos dos quais estavam sendo utilizados pelos modernistas na época, em oposição ao nacionalismo (O CONCERTO, 1932, p. 6). Desta maneira, entende-se que Lúcia ainda se ligava à linguagem do romantismo musical europeu, como bom número de outros compositores brasileiros.

Anos depois de sua mudança ao Rio de Janeiro, Lúcia procurou se aperfeiçoar no piano e fez aulas com a renomada pianista Magdalena Tagliaferro (1893 – 1991) (VIEIRA, 2014 *apud* LORENÇÃO, p. 29). Não existem informações que confirmem como e onde essas aulas foram realizadas, mas segundo Ednardo Monti (2015, p. 165 – 168), em 1939, quando Magdalena voltou ao Brasil ela foi convidada pelo Ministério da Educação para dar aulas públicas de interpretação pianística, e um dos locais do qual ela ministrou essas aulas era o Salão Leopoldo Miguez no Rio de Janeiro. Nestas

6 *Idem* 2.

7 Lugar situado entre os municípios de Santa Teresa e Colatina no Espírito Santo.

aulas, Magdalena trouxe as técnicas interpretativas do impressionismo francês, baseada em sua própria prática como também nas obras musicais de Debussy, Ravel e Milhaud, por exemplo. Supõe-se que Lycia possa ter realizado um primeiro contato com Magdalena neste curso, e por consequência também com o movimento impressionista que transparece em algumas de suas obras. No impressionismo, o autor, em linhas gerais, busca construir uma espécie de “paisagem sonora”, como um objeto único, ao qual ele se apropria (BALZI, 2007, p. 21). As obras “*Ballet*” *Fantasia – Simbolismo e Vivência do Jardim Botânico do Rio de Janeiro* (1976), *Outonal* (1966), *Noite* (1976), *Série folhas no Outono* (1979), e *Concerto para piano – Santuário (A floresta)* (1983), por exemplo, sugerem a ideia de uma atmosfera, clima ou ambiente, no âmbito dos valores dos artistas impressionistas.

Lycia também deu aulas de piano para suas filhas e netos, e de 1941 a 1945, desempenhou o cargo de orientadora musical na instituição Santa Rosa de Lima (VIEIRA, 2014 *apud* LORENÇÃO, p. 30), antigo Jardim de Infância do bairro Botafogo – RJ (GARCIA, 2021, p. 110). Ao observar algumas outras obras, acredita-se que essa proximidade com a educação musical também levou Lycia a compôr peças de cunho didático destinadas às crianças – em especial à seus netos – como *Momentos infantis (Ao meu neto Antônio Carlos)* (1979), e *O mosquito escreve* (1973), esta segunda inspirada no poema infanto-juvenil de Cecília Meireles (1901 – 1964), descrita como uma peça de nível “fácil”, como apontado pela própria compositora. Também existem outras obras pensadas em trabalhar a técnica pianística, como por exemplo, a *Série Intervalos musicais* (1970): *Segundas; Terças; Quartas; Quintas; Sextas (Primeira versão); e Sétimas*.

Observações finais

Por meio de um breve conjunto de dados biográficos, foi delineada uma perspectiva de motivações e escolhas que orientaram Lycia De Biase na construção de sua carreira como compositora, e na criação de algumas de suas obras. Por isso, foi imprescindível somar outras fontes históricas para compreender um pouco sobre os caminhos que a música erudita brasileira percorreu na época da qual ela viveu.

Com essas preocupações explicativas e analíticas a partir dos dados e dos comentários de jornais, entende-se que os aspectos técnicos e estéticos da música erudita, a respeito dos movimentos da música sacra, do nacionalismo e impressionismo, foram incorporadas à produção de Lúcia de Biase, o que apresenta um panorama preliminar para que pesquisas posteriores mais aprofundadas dentro dos estudos interpretativos das obras sejam feitas.

Os estudos críticos em musicologia dentro da biografia são fundamentais para entender os processos de criação de compositoras como Lúcia e a enxergá-las como agentes históricos, que, através de seus percursos e de seus trabalhos, ajudam a compreender não somente as suas próprias obras, mas a história da música do país.

Referências

- “ANGELUS” e “Anchieta” de Lúcia De Biase Bidart. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ed. 12225, p. 7, 02 de outubro de 1934. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_04&pagfis=24240. Acesso em: 10 de outubro de 2022.
- BALZI, Juan J. *O impressionismo*. São Paulo. Editora Claridade, 2007.
- BRANDÃO, J. M. Ópera no Brasil: um panorama histórico. *Revista Música Hodie*, Goiânia, V.12 – n.2, p. 31-47, 2012.
- GARCIA, Nicole Manzoni. A trajetória da compositora Lúcia De Biase Bidart (1910 – 1991). Dissertação de Mestrado – Universidade Federal do Estado do Paraná, Curitiba, 2021. Disponível em: <http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/handle/unirio/13280>. Acesso em: 07 de outubro de 2022.
- LORENÇÃO, Tayná Batista. Lúcia de Biase Bidart: Pianista, compositora e regente capixaba do século XX. Monografia (Licenciatura em Música) – Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2020.
- MONTI, Ednardo Monteiro Gonzaga. Horizontes pedagógicos e pianísticos nas escritas autobiográficas de Magda Tagliaferro. *Revista Linhas*. Florianópolis, v. 16, n. 32, p. 150 –171, set./dez.2015.
- O CONCERTO do Maestro Giannetti e de Lúcia De Biase. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ed. 11628, p. 6, 02 de novembro de 1932. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/>

DocReader.aspx?bib=089842_04&pagfis=13853. Acesso em: 10 de outubro de 2022.

TOFFANO, Jaci. *As pianistas dos anos 1920 e a geração jet-lag*. O paradoxo feminista. Editora UNB, 2007.

VERMES, Viviana Mónica. *Teatros, circuitos e repertórios no mundo musical carioca de final de século XIX e início do século XX*. In: Anais do XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – ANPPOM, 2014, São Paulo. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/congressos/index.php/24anppom/SaoPaulo2014/paper/view/2820/874>. Acesso em: 07 de outubro de 2022.

WILEY, Christopher Mark. *Biography and the New Musicology*. University of London Institutional Repository. Belgrado, v. 3, 22p. 2010. <https://openaccess.city.ac.uk/id/eprint/2014/1/Biography%20and%20the%20New%20Musicology.pdf>. Acesso em: 07 de outubro de 2022.

En la piel: corpo, resitências, encontros e hibridações

En la piel: body, resistances, encounters and hybridizations

*Valdemir de Oliveira*¹

*Reinilda de Fátima Berguenmayer Minuzzi*²

O videodança En la piel foi produzido durante o percurso da pesquisa “Narrativas do eu morrente” que investiga processos metodológicos de criação por meio da heurística híbrida. Foram criadas cinco versões durante o período de isolamento social e retorno parcial da convivência devido à pandemia da Covid-19. (Re)liga dois corpos masculinos que naquele momento encontravam-se distanciados, questionando-se sobre a incerteza de um reencontro. A tecnologia das edições uniu o que estava separado. En la piel é sobre corpos, resistências, encontros e hibridações.

Palavras-chave: Arte pandêmica; Videodança; processo criativo; hibridação.

The videodance En la piel was produced during the course of the research “Narratives of the dying self” that investigates methodological processes of creation through hybrid heuristics. Five versions were created during the period of social isolation and partial return to coexistence due to the Covid-19 pandemic. (Re)connects two male bodies that at that moment were distanced, questioning themselves about the uncertainty of a reunion. The technology of editions has united what was separated. En la piel is about bodies, resistances, encounters and hybridizations.

Keywords: Pandemic art; Videodance; creative process; hybridization.

.....
1 Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGART-UFSM)

2 Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGART-UFSM)

Introdução

Motivados pelas questões da pesquisa de doutorado “Narrações do eu morrente” que investiga os processos metodológicos de criação por meio da heurística híbrida a partir de eventos pessoais transmutados para poéticas visuais, desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGART) da Universidade Federal de Santa Maria, RS (UFSM), o videodança *En la piel* materializa em meio digital uma das experiências de criação decorrentes desse contexto de investigação em andamento.

Neste texto, que articula uma estética híbrida de construção entre a rigorosidade metódica da escrita científica e liberdade poética do ensaio, apresentamos uma possibilidade de descrição, análise reflexão e perspectivas primariamente sobre as viabilidades de criação por meio de processos heurísticos híbridos (VALENTE, 2015). A atenção ao percurso, naquele momento singular, demandou a busca de outros modos de continuidade e resitência.

Criação pandêmica: contingências híbridas

Ainda que o tema do hibridismo e suas variações esteja longe de um ponto propenso a uma síntese frente a nossa convivência – dependência – com a linguagem midiática que o incorpora à sua essência (SANTAELLA, 2003), é mister registrarmos os acontecimentos recentes à luz de tais entendimentos para que, em um futuro próximo, possamos analisar os reais impactos e desdobramentos da condição em que se encontra o mundo dito contemporâneo.

Frente ao contexto pandêmico vivido, um número expressivo de pessoas que, se até o momento ainda não havia efetivamente sido confrontado com as questões do numérico em uma posição de interatividade e operacionalidade efetiva, acabou sendo colocado nessa condição como desdobramentos das contingências – prioritariamente de saúde pública – pelas quais passamos: isolamento social. Como se instaura o isolamento social em uma sociedade hiperconectada? Parecendo paradoxal, evidenciamos o evidenciado: a coexistência em sociedades virtuais e sociedades “reais”.

Essa condição coloca artistas, produtores, apreciadores em um estado imediato de negociação com processos de virtualização da presença, da interação, que em muitos casos nem sequer haviam sido ponderados, ou ainda, timidamente, estavam em vias de aproximação. Decorre, então, uma migração massiva para o ambiente virtual de inúmeras iniciativas artísticas fomentadas por editais, programas, ou outras instâncias que buscam uma (sobre)vivência na rede. Processos já investigados e outros tantos em ebulição são presenciados, canalizando esforços e reunindo décadas de experimentações em diferentes áreas, agora disponibilizados em larga escala para que os processos não cessem e a arte continue seu processo de manifestação e presença. Evidencia-se a importância da arte na “rotina” social em ambos os universos – real e virtual.

Essa contingência híbrida é eminentemente digital; acontecem em diferentes lugares decretos oficiais de isolamento social e proibição de ocupação de espaços públicos ou mesmo aglomerações de pessoas. Híbrida por lançar mão de todos os artifícios pensados a priori ou não para materializar – virtualizar – projetos e criações artísticas que transitam em vias distintas, mas com um mesmo desfecho: de um lado as criações que não foram pensadas para este espaço da virtualização/digitalização e que estão em busca de processos de fazê-lo de forma a garantir elementos essenciais de sua natureza física/material/técnica e, de outro, aqueles que, por natureza, já estavam nessa sintonia e agora investem e ampliam seus campos de investigação por meio de novas hibridações para diferenciarem-se ou potencializarem e registrarem sua presença – serem vistos, encontrados, acessados.

O montante de novas produções artísticas em processos hibridizados nessa conjuntura adere a novas e antigas problemáticas sobre os processos criativos em meios digitais. O artista mesclou-se à rede e ela o convoca à interação em uma multiplicidade de interfaces. Conscientes de que nenhum estado é absoluto, envolvendo todo o conjunto de ações contrárias e discordantes dessa virtualização e que investem na via oposta: da corporificação e materialização do processo, configurando outros estados de presença, produção, veiculação e recepção da arte

complexificados pelo espaço aberto da rede, impactando sobre os atos de escolha que tendem a ser decisivos para os rumos a nossa frente. A arte certamente sobreviverá, a rede possivelmente, as obras, algumas e os artistas, nem todos.

Deslizamentos, superfícies e resistências

Ainda que a arte seja ato e não discurso (CATTANI, 2002), esta provém de uma intencionalidade, ou seja, é formulada inicialmente nos espaços abstratos do pensamento que fazem do corpo ou corpos – materializados ou virtuais – seu lugar de operacionalização/manifestação. Intenta-se dizer com isto que os entendimentos estão para além do texto – hipertexto – hibridizados com outros tempos e espaços cujo desvelamento ultrapassa a capacidade de decodificação destes códigos linguísticos da escrita. “Sente-se” – ou pelo menos nós sentimos – que movimentos foram iniciados e energias puseram-se em operação; o que decorrerá disso ainda está por materializar-se, visto que agora é ato em negociação com as contingências de um tempo que se faz obscuro.

Nomeação dos sentidos: o que sentimos na pele

Realizado entre o período de isolamento social e retorno parcial da convivência devido à pandemia da Covid-19 a criação encontrou necessidade e motivação no desejo de estarmos juntos, de memórias afetivas dos anos de convivência que inspiravam a configurações poéticas.

O conceito da produção versa sobre corpos nos quais se inscrevem e sobrepõem histórias, sentimentos, desejos e a força do tempo que (de)forma o que somos de dentro para fora e de fora para dentro. Como artistas performers nossas existências hibridizam formas de presença sob dimensões éticas, estéticas e poéticas.


A possibilidade de virtualização dos corpos em meios digitais como vetor dinâmico de criação de uma outra realidade elevando à potência da entidade considerada (LEVY, 1998), nós mesmos, estabeleceu-se como mediadora e atenuadora de um estado de incerteza, riscos e fatalidades, enfrentados pelo sentimento do

qual é carente a ciência: esperança. A ciência enquanto humana é portadora de sensibilidades.


Imersos nesse ambiente de suspensão e supressão da presença, os corpos visíveis pela sua superfície foram virtualizados e nessa condição tornaram-se permeáveis (LEVY, 1998), nesse ambiente de reflexão sobre o contexto ímpar entendemos esse atravessamento, de que tudo estava sob e sobre a pele. Na media em que se considere que “A virtualização do corpo não é portanto, uma desencarnação mas uma reinvenção, uma reencarnação, uma multiplicação, uma vetorização, uma heterogênesse do humano” (LEVY, 1998, p. 17).

Para Levy (1998) ao se virtualizar o corpo se multiplica efeito que seria explorado e intensificado na produção como uma maneira de encontros com as múltiplas formas de sermos no não-tempo e no não lugar, de modo que as imagens sobrepostas interagem entre si em um circuito que se abre para os olhos do expectador tornando-se “o produto de alguma forma vivente da tela e igualmente dos dedos, da retina e do pensamento do observador; ela é o produto de uma surpreendente hibridação da carne, de símbolos e de silício” (COUCHOT, 2003, p. 08).

(Re)ligando dois corpos masculinos que se conectaram em outro tempo no Norte do Brasil e, naquele momento, encontravam-se distanciados, questionando-se sobre a incerteza de um reencontro e a finitude de suas existências nascia *En la piel*.


As ideias trocadas em ambientes virtuais  FIGURA 1, 2 sinalizava os caminhos possíveis para aquela criação: sua virtualidade. Um encontrava-se em Santa Maria/RS/Brasil, isolado, distanciado, em condição sincrônica com grande parte do globo, o outro encontrava-se na cidade de Buenos Aires/Argentina. Mais próximos do que as distâncias anteriores entre Manaus/BR e Argentina certamente, no entanto impossibilitados de aproximação por um tempo que indeterminado configurava-se como sentença de eternidade.



 **FIGURA 1, 2.** À esquerda: Captura de tela de telefone, conversas sobre a criação. À direita: Captura de tela de vídeo, estudos para gravação, Buenos Aires/AR. (Fonte: Acervo do artista pesquisador)


Para Couchot (2018, p. 277) “A interação, a troca entre organismos e o mundo produz a realidade, a realidade só é realidade porque ela é ‘experiência’”, e naquele instante a configuração da realidade encontrava-se caótica e de difícil prospecção. Mas é da consciência criadora dessa experiência que emergiu o trabalho, como resposta dos sentimentos e condições dos corpos. A heurística procedimental do artista pesquisador investe na hibridação de procedimentos para a concretização do projeto que encontra nas tecnologias digitais artifícios para a união do que estava separado entendendo-se que “A experiência jamais produz indiferença” (COUCHOT, 2018, p. 280).

Em um movimento de desdobramento em rede as imagens indicaram a possibilidade de uma exploração continuada de sua existência que, visto em retrospecto, pode ser lido como uma sinalização do desejo de continuidade e duração em oposição a efemeridade da vida posta em evidência em toda sua força. Cinco variações, sútis, preencheram meses da incerteza presente, enquanto ao nosso redor nada indicava o cenário futuro, outrossim uma realidade adoecida. O vídeo de desdobrava em formas, cores e outros sentidos construindo e constituindo-se como a narração – do eu morrente – de um tempo vivido, registrado, virtualizado e poetizado enquanto criação. Ainda que “a conduta criadora não poderia ser repetitiva, mas a novidade não é um critério de criação (PASSERON, 1997, p. 109), o processo explorava formas de se ver, sentir, estar e conviver: cor/po/afeto.

Vermelho, amarelo e azul primárias  FIGURA 3, 4, 5, remontam a origem, ao princípio ao mesmo tempo que a continuidade pela possibilidade de combinações, múltiplas existências e geração de um outro, distinto, mas portador de fragmentos; cada vídeo como resposta a estímulos (REY, 2002).

Dentre as opções técnicas o espelhamento nos diz sobre o tempo vivido, isolados em nossa própria presença e a possibilidade de nos vermos em um outro modo/tempo sob aspectos que a aceleração do mundo contemporâneo nos furta ou nos instiga a abrimos mão (HAN, 2017), há uma reflexão sobre nossas identidades e,



 FIGURA 3, 4, 5. À esquerda: Captura de tela de vídeo, <https://vimeo.com/410485086>, vermelho. No centro: Captura de tela de vídeo, <https://vimeo.com/410485086>, amarelo. À direita: Captura de tela de vídeo, <https://vimeo.com/410485086>, azul. (Fonte: Acervo do artista pesquisador)

Tornamo-nos conscientes de que o ‘pertencimento’ e a ‘identidade’ não têm a solidez de uma rocha, não são garantidos para toda vida, são bastante negociáveis, e revogáveis, e de que as decisões que o próprio indivíduo toma, os caminhos que percorre, a maneira como age – e a determinação de se manter firme a tudo isso – são fatores cruciais tanto para o ‘pertencimento’ quanto para a ‘identidade’. (BAUMAN, 2005, p. 17).

Articulando espaços geográficos no tempo virtual, Buenos Aires/AR, Santa Maria/RS e Curitiba/PR imagens de corpos digitalizados provenientes de países diferentes foram manipuladas em Curitiba por um outro cuja ausência e evidência da impossibilidade do encontro também afetava e nutria a criação. Indo e vindo pelos canais cibernéticos que substituíram o toque das superfícies da pele, os arquivos foram se transformando e se carregando das intensionalidades e sentimentos que o processo engendrava. Enquanto contexto de criação, mais do que a obra em si, é a experiência de criação que a singulariza e lhe dá substrato de existência, “a virtualização é sempre heterogênesa, devir do outro, processo de acolhimento da alteridade” (LEVY, 1998, p. 12) ou ainda “A arte é o produto de uma distância” (BORRIAUD, 2009, p. 60).

Quanto a edição pela sobreposição das mesmas imagens em temporalidades e velocidades distintas indica a transição, a mutabilidade e o instante, uma metáfora da dinâmica cambiante da existência. Nossa pele se modifica, se renova, envelhece e desaparece. Somos construções de nossas experiências em nossos contextos ou ainda, “A realidade assim como a virtualidade, compartilha a idiosincrasia de serem construções dependentes do observador e da sociedade” (GIANETTI, 2006, p. 153).

O ciclo, ainda que não seja intensão a completude, é apresentado em azul. Em uma realidade frágil, sob riscos atenuados mas ainda presentes, em um breve encontro, um cruzamento de caminhos e proximidades de corpos, em seu percurso de retorno para perto dos seus – Manaus/AM – celebramos, am azul da cor do céu que de uma forma ou outra nos envolvia na distância e na sua potência em uma variação da citação de Levy (1998) de que a árvore estaria virtualmente na semente, todos

os olhares estão virtualmente na onipresença de um céu, bastando inclinarmos a cabeça e a ele nos direcionarmos.

Esta última versão, *En la piel 5.0*, permite a construção da memória física, da experiência tácita, das peles em contato, onde “tal proximidade implicaria em um momento de formação da obra – uma cumplicidade quase absoluta, quase que superposição das matérias expressivas verbais e visuais (BAUSBAUM, 2007, p. 30-1).

Conclusão

Desde os aspectos filosóficos de abordagem da subjetividade humana podemos encontrar uma sorte de questionamentos sobre sua estruturação e relação ou não com o meio contextual em que o sujeito encontra-se inserido, não obstante, a partir do avanço tecnológico, a mencionar a fotografia, as questões de representação e simulação complexificaram-se de tal maneira que se tornou até mesmo difícil seu acompanhamento e atualização em decorrência do aumento exponencial da velocidade de novas variáveis, sejam elas de natureza técnica ou conceitual, que são inseridas nesse contexto, desestruturando ou reordenando “sistematicamente” os modos de relação e relacionamento entre os homens e as máquinas.

Modos de agir são alterados pela mediação e substituições da própria presença física fomentada pela gama de recursos disponíveis, realocando a dimensão do eu individual e do eu coletivo, imerso não mais em “uma” sociedade, mas sujeito que pertence a distintos lugares. Essa manifestação do eu com distintas possibilidades de aparição parece ter desestabilizado as próprias convicções de realidade e como indicam os autores, são sujeitos cuja subjetividade está contaminada pelo domínio do “numérico”.

Essa nova hierarquia sensorial (COUCHOT, 2003), programável tensiona a noção de individualidade e coletividade, induzindo a um compartilhamento de subjetividades ainda que não explícitas, a não ser pela reflexão de que o “universo numérico” no qual estamos inseridos foi em algum momento programado por um sujeito, que

induz procedimentos e caminhos ao mesmo tempo que é por esta atividade também induzido (COUCHOT, 2003).

Nessa estrutura de pensamento chegaremos ao “sujeito traspassado pela interface” (COUCHOT, 2003), esta como elemento possuidor de uma concretude, exterioridade, distinta do sujeito a ponto de por ele poder atravessar, de maneira que, neste processo, certamente ambos saem modificados.

Como artista pesquisador, cada texto lido, tal como as teorias por eles investigadas, nos atravessam e nos modificam na mesma medida em que não sendo originários deste tempo cronológico os “atualizamos” enquanto presença neste campo de criação/reflexão. Essa circularidade do pensamento criativo tem no contexto, nas experiências vividas pelo sujeito artista sua força motriz que tanto impulsiona com é impulsionada pelo ato de criar pelo sentido de que “a arte não é arte em função de critérios absolutos, mas pelo fato de ela ser vivida (...) de repercutir o ser” (COUCHOT, 2018, p. 277).

O exercício de narração de um processo criativo que se desvela em percurso heurístico hibridizando a própria história da existência persegue uma condição de arte na acepção do encontro onde a “A arte reencontra então a ciência com a qual compartilha a mesma finalidade: melhorar a compreensão dos mundos nos quais vivemos” (COUCHOT, 2018, p. 293).

Na pele inscreveu-se o contentamento de sermos o que podíamos ou desejávamos ser numa tríade de existências: eu, tu, nós. En la piel é sobre corpos, resistências, encontros e hibridações. Um que é feito de muitos.

Referências

- BASBAUM, Ricardo. *Além da pureza visual*. Porto Alegre: Zouk, 2007.
- BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- CATTANI, Icleia Borsa. Arte contemporânea: o lugar da pesquisa. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Org.). *O meio como ponto zero – metodologia da pesquisa em artes plásticas*. Porto Alegre: UFRGS, 2002. p. 35 – 50.
- COUCHOT, Edmond. *A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual*. Tradução de Sandra Rey. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2003.
- COUCHOT, Edmond. As condutas estéticas como experiências vividas. In: *A natureza da arte: o que as ciências cognitivas revelam sobre o prazer estético*. São Paulo: Unesp, 2018. 271-277.
- GIANNETTI, Cláudia. *Estética Digital: Sintopia da arte, a ciência e a tecnologia*. Tradução de Maria Angélica Melendi. Belo Horizonte: C/Arte, 2006.
- HAN, Byung-Chul. *Sociedade do Cansaço*. Tradução de Enio Paulo Giachini. 2. ed. Petrópolis/RJ: Vozes, 2017.
- LÉVY, Pierre. *O que é o virtual*. Porto Alegre: Artmed, 1998.
- PASSERON, René. Da estética à poiética. Porto Alegre, RS, nov. 1997. In: *Revista Porto Arte*, Porto Alegre, n. 15, V. 8. p. 103-116, nov. 1997.
- REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em arte. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Org.). *O meio como ponto zero – metodologia da pesquisa em artes plásticas*. Porto Alegre: UFRGS, 2002. p. 123 – 140.
- SANTAELLA, Lucia. *Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus, 2003.
- VALENTE, Agnus. Heurística híbrida e processos criativos híbridos: uma reflexão sobre as metodologias da criação no contexto do hibridismo em artes. In: FIORIN, Evandro; LANDIM, Paula da Cruz; LEOTE, Rosângela da Silva (Org.). *Arte-ciência: processos criativos*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015. (Coleção PROPe Digital – UNESP). ISBN 9788579836244. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/123646>. Acesso em: 23 jun. 2020.

Urso contra “MagraSS”: Pistas para um processo criativo em diálogo com o Teatro Documentário e a Autoficção

Bear against “MagraSS”: Traces for a creative process in dialogue with Documentary Theater and Autofiction

*Walmick de Holanda*¹

*Francis Wilker*²

O presente artigo investiga pistas para um processo de criação cênica a partir de uma situação real de gordofobia vivenciada/sofrida por um dos autores. A investigação se ampara na noção de processo criativo, compreendido como um percurso construtivo que envolve movimento, interação e transformação. Nessa perspectiva, a reflexão estabelece diálogos com as proposições do Teatro Documentário e da Autoficção/Autoescritura, buscando encaminhamentos para a elaboração criativa.

Palavras-chave: processo de criação, teatro documental, autoficção, gordofobia, urso.

This article investigates traces for a process of scenic creation from a real situation of fatphobia experienced/suffered by one of the authors. The investigation is supported by the notion of the creative process, understood as a constructive path that involves movement, interaction and transformation. From this perspective, the reflection establishes dialogues with the propositions of Documentary Theater and Autofiction/Self-Writing, seeking directions for creative elaboration.

Keywords: creative process, documentary theater, autofiction, fatphobia, bear.

¹ Universidade Federal do Ceará

² Programa de Pós-Graduação em Artes do ICA-UFC e do Mestrado Profissional em Artes do Instituto Federal do Ceará

Antes

A presente reflexão tem como ponto de partida a compreensão da criação artística numa abordagem processual, na qual é possível oferecer mais que um simples relato da pesquisa, mas a possibilidade de se olhar para os fenômenos em uma perspectiva de processo (SALLES, 2016). Nesse sentido, buscamos operar com uma espécie de arqueologia de futuro para vislumbrar pistas para um processo criativo cênico. O percurso criativo em questão tem como principal disparador um fato real vivenciado por um dos autores e, ao se debruçar sobre o acontecimento vivido, identifica um potente flerte com as noção de Teatro Documental como possível operação poética para o desenvolvimento de um solo teatral.³

A fim de emergir o leitor no fato real vivenciado, gostaríamos de iniciar a apresentando, em primeira pessoa⁴, a narrativa do ocorrido, para que a partir dela seja possível operar desdobramentos conceituais e metodológicos.

O Fato

No dia 21 de janeiro de 2022, uma colega de profissão me encaminha por mensagem o *link* de um anúncio publicitário de um programa de emagrecimento, no qual fotos nossas estavam diagramadas junto ao texto “motivacional e inspirador” da propaganda. As aspas se dão aqui em tom de ironia, uma vez que a mensagem ao se propor como um estímulo ao ano que iniciara, recorre a estereótipos conferidos a corpos gordos. Além de que nossas fotos foram usadas sem autorização, sem qualquer contato prévio a respeito.

Ao clicar no anúncio, a pessoa era direcionada a um *chat*, pelo qual poderia se informar e contratar o serviço. O anúncio era a imagem inicial, ou de capa, de uma postagem carrossel na rede social *instagram* – as demais continham informações e

³ A criação para do solo integra a pesquisa de mestrado primeiro autor, realizada no PPGARTES do ICA-UFC e tem previsão de estreia para o ano de 2023.

⁴ O autor Walmick de Holanda apresenta em primeira pessoa o fato de terem usado indevidamente sua imagem em um anúncio publicitário de programa de emagrecimento.



FIGURA 1. “Anúncio MagraSS”. Fonte: perfil @magra.assis.chateaubriand na rede social Instagram).

apresentavam “casos reais” de pessoas que emagreceram. As aspas aqui se dão por desconfiança e ironia.

Na ocasião, compartilhei o anúncio em minhas redes sociais denunciando o uso indevido de imagem. Eu e minha colega solicitamos que amigos também denunciassem a postagem patrocinada na rede social, no intuito de derrubá-la⁵. Mesmo com denúncias e vários comentários registrando o uso indevido da imagem a publicação foi mantida. Os comentários questionadores foram apagados pelo perfil da empresa diversas vezes, até que a mesma optou por excluir a possibilidade de comentários ao *post*.

Devido às marcações dos perfis da empresa nas denúncias em nossas redes sociais, funcionários da rede franqueada entraram em contato pedindo desculpas – embora não afirmassem conseguir retirar a postagem. Além disso, nos ofereceram uma apresentação do serviço para o caso de nos interessarmos em fazer uso – fique à vontade para rir da audácia, eu mesmo o fiz. O responsável pela arte gráfica enviou mensagem admitindo que errou ao achar que nossas imagens haviam sido retiradas de banco de imagens gratuitas – na realidade se tratam de fotos de *e-commerce* (loja virtual) de roupas e moda *plus size*. O direito de comercializar e exibir as fotos é da loja que nos contratou. A exibição das fotos nas redes da loja na internet não às tornam disponíveis para uso de outras empresas. Todo esse processo ficou registrado por *prints*⁶ e gravação de tela de aparelhos celulares.

Diante da não resolução, decidimos tomar medidas legais e acionar a justiça. Sob orientação de um advogado, ingressamos com uma ação judicial perante o Juizado Especial Cível do Estado de São Paulo em busca de uma reparação de danos morais – devido ao tom depreciativo do *post* – e reparação de danos patrimoniais – já que

.....
⁵ A expressão *derrubar* uma postagem significa que ela será excluída, impossibilitando novos acessos pelos usuários na internet.

⁶ Também conhecido como captura de tela, é basicamente uma fotografia do que aparece no *display* (tela) de um aparelho eletrônico – como celulares, computadores e *tablets*.

ambos trabalhamos como modelos *plus size*, tendo na própria imagem uma fonte de renda. Além de que, discursivamente, o serviço ofertado no anúncio se contrapõe ao contexto inclusivo e do *body positive*⁷ que a moda *plus size* se propõe.

No dia 4 de julho de 2022 foi realizada a audiência de conciliação e mediação, que aconteceu sem nenhum representante da parte acusada. Ainda não houve definição de sentença e aplicação de multa por parte do juiz. Seguimos acompanhando e no aguardo de novas resoluções.

Enquanto isso, me reaproprio do ocorrido a fim de engordar a elaboração poética e cênica do episódio por mim vivenciado e levá-lo à cena.

Pistas iniciais: baseado em fatos reais ou a poética documental

A partir do ocorrido descrito acima, algumas questões têm colocado em movimento o processo criativo, entre elas: o que essa experiência gera de reflexão sobre o corpo gordo? Como a narrativa construída pelo anúncio se contrapõe ao senso de empoderamento e pertencimento do artista como membro da comunidade ursina⁸? De que forma desdobrar poeticamente a situação para compartilhá-la com o público? Diante dessas e outras questões, e de todos os materiais que o caso tem produzido, configurando um arquivo diverso: imagens do anúncio, cópias de mensagens com a empresa, o próprio processo jurídico, etc., o processo criativo em curso aponta para a possibilidade de um encontro potente com a poética documental. Esse interesse se dá porque as provas e evidências jurídicas ancoram a atmosfera do real, conferindo credibilidade à narrativa em desenvolvimento.

.....
⁷ Movimento focado na aceitação de todos os corpos, exaltando a singularidade e a diversidade, se contrapondo ao estímulo de padrões de beleza construídos socialmente.

⁸ Subcultura da comunidade gay com eventos, códigos e identidade específica. Os Ursos são assim denominados por uma referência metafórica ao animal de mesmo nome devido à associação do tipo físico dos homens com pelos e barba, geralmente gordos ou parrudos.

A possível inserção deste trabalho no contexto de uma poética documental abre espaço para que os materiais arquivados operem de maneira estruturante na criação dramaturgica da cena. A potência desta primeira pista, em diálogo com as reflexões do pesquisador Marcelo Soler acerca do teatro documental, está no fato de que ao lançar mão de arquivos, registros, imagens, provas, documentos, testemunhos e tantos outros artifícios, a cena estabeleça um pacto com a veracidade dos fatos que apresenta ao público. O objetivo da comunicação teatral ao expor esses materiais é fazer com que o espectador perceba, sem qualquer tipo de legenda, que o signo apresentado é um dado direto da realidade (SOLER, 2010).

A respeito da veracidade dos fatos e da realidade, é importante ressaltar que nenhuma narrativa se reduza a um único ponto de vista:

O conhecimento construído com base em documentos não deve ser confundido com a realidade passada em seu estado bruto, pois, além de se pautar em registros elaborados por alguém, segundo determinado interesse, refere-se a determinada época e está comprometido com questões do tempo de quem o construiu. (SOLER, 2010, pg.26)

Em nosso caso, em se tratando da realidade do próprio artista que estará em cena, atesta-se que o afirmado por ele diz respeito à sua elaboração pessoal dos fatos. As escolhas e o como transportar o ocorrido para a cena são frutos das sensações, associações, e reflexões do mesmo a partir do anúncio publicado indevidamente com sua imagem. Na contramão dessa perspectiva, a parte acusada também poderia construir sua própria narrativa, dando outros sentidos aos mesmos materiais de arquivo. Em alguns pontos haveriam similaridades, em outros, argumentos distintos ajudariam a formular o que poderia ser outra verdade. Diante da possibilidade de mais versões de uma mesma história, algumas verdades poderiam habitar na esfera da inverdade, da mentira – e ainda, da ficção.

A pesquisadora Janaina Leite, interessada nas fricções entre o real e o ficcional, nos lembra que enquanto autor de uma obra documental, o artista procura manter

o pressuposto da verdade, do contrário, penetra no plano, não da ficção, mas da mentira, uma vez que há a quebra no próprio contrato, rompendo o vínculo proposto com o leitor/espectador (LEITE, 2017). Vale ressaltar ainda que a ficção também possui seu próprio pacto com o público, que concorda em suspender a descrença, aceitando os elementos da obra como verdade, por mais fantasiosos que eles sejam.

Se nosso processo criativo tem como ponto de partida a performatividade dos arquivos na criação da cena, a busca por concretizar junto aos espectadores um pacto que não adentre no campo da mentira e da desconfiança, desponta-nos a inquietação em compreender possibilidades para o jogo poético que pode ascender do encontro-confronto entre a matéria documental e, ao mesmo tempo, a sofisticação na esfera ficcional. Nos interessa explorar esses dois aspectos (documental e ficcional) considerando em que ambos há espaço para a verdade. E que dos seus intercâmbios possa emergir a ideia de autoficção, tomada como a elaboração de determinada experiência, por exemplo, pelo sujeito que por ela passou. No processo criativo aqui em questão, o movimento construtivo demanda procedimentos de seleção, cortes, justaposições, adições, se aproximando do próprio modo como a pesquisadora Cecília Almeida Salles descreve o ato criador.

A criação artística é marcada por sua dinamicidade que nos põe, portanto, em contato com um ambiente que se caracteriza pela flexibilidade, não fixidez, mobilidade e plasticidade. (...) ambiente dos inúmeros e infindáveis cortes, substituições, adições ou deslocamentos. (SALLES, 2016, pg.19)

É nessa perspectiva do movimento e da não fixidez que o processo criativo em curso pode ser abordado. Fica impossível, por exemplo, falar com precisão sobre o seu início, visto que pensado como rede, qualquer ponto é gerador. O que estamos dizendo é que antes do ocorrido no dia 21 de janeiro de 2022 o interesse em investigar a presença e representatividade do corpo gordo lgbtqia+ já orbitava no campo de pesquisa e memórias pessoais de um dos autores. Isso cria uma espécie de imantação que coloca na mesma órbita informações, fatos, sensações, imagens etc que

envolvem o tema em questão. No caso específico, mesmo o fato descrito sendo um infortúnio, ele se fez perceber enquanto uma confirmação da relevância da pesquisa criativa. Esta que se desdobraria independente do fato ter acontecido, no entanto se fez de forma inesperada e imprevisível um novo atravessamento no processo criativo que o redimensinou.

Aceitar a intervenção do imprevisto implica compreender que o artista poderia ter feito aquela obra de modo diferente daquele que fez; ao assumir que há concretizações alternativas, admite-se que outras obras teriam sido possíveis. Chegamos, desse modo, à possibilidade de que mais de uma obra satisfaça as tendências de um processo. (SALLES, 2016, pg. 22)

O fato é que um processo de criação em rede, mais do que ganha forma, se expande na medida em que estabelece relações com o que é captado e desperta interesse do artista durante o tempo que ele leva na constituição de sua obra. O espaço e o tempo sociais da criação estão permanentemente interagindo com a individualidade do artista (SALLES, 2016). Dessa interação o artista é capaz de verticalizar seu trabalho tanto na atmosfera pessoal – desdobrando possibilidades em suas próprias ideias e referências, como pode encontrar conexões com o mundo que o rodeia.

Retomando o caráter documental e autoficcional do percurso criativo em discussão, é dado que ele versa sobre algo pessoal do qual se deseja falar, do que é narrado para não cair no esquecimento, ou porque algo nos tocou (LEITE, 2017). Todavia, sendo um processo criativo documental e autobiográfico, nos parece essencial que o artista esteja atento para não se ensimesmar, não se encerrar nos próprios contornos; perdendo, assim, a oportunidade de se conectar com seu espaço e tempo sociais. Ao que Janaina Leite aponta:

Sem se colocar no campo aberto de uma discussão mais explicitamente política, muitos trabalhos associados à vertente dita “documental” se debruçam sobre as histórias pessoais dos seus autores, suas memórias e seus afetos. Em sua maioria, essas obras parecem

também encontrar sua validação numa suposta expectativa de *universalidade* do tema proposto. (...) proporcionando assim uma experiência de identificação por parte do público, (...). Um risco no qual incorrem muitos trabalhos dessa vertente é, ao buscar gerar uma experiência de identificação para justificar o uso do material autobiográfico, não raro se apoiarem sobre o modelo melodramático, que ainda é predominantemente na maioria dos produtos da indústria cultural contemporânea. (LEITE, 2017, pg.47)

Neste processo criativo busca-se a transposição de um fato real para a linguagem cênica. No seu desdobrar há o interesse de se conectar e buscar eco em corpos que se aproximem das vivências do corpo do artista. No entanto, é imprescindível atentar para o alerta de Leite sobre o risco de, na busca por se relacionar com o público, principalmente os pares, a criação recorra a um suporte que toque o espectador por uma camada subjetiva na qual ele, por exemplo, sofra enquanto vítima, ou mesmo se penalize juntamente com o artista em cena. O pretendido aqui é que, tanto quanto ou mais do que a empatia, haja o fomento de reflexão e debate sobre a questão.

Adentrar nos percursos trilhados pelo Teatro Documental é se por diante de um gênero cênico fortemente épico, tanto pela preocupação com a discussão sociopolítica, como pelo caráter narrativo, anti-ilusionista e fragmentado do discurso (SOLER, 2010).

Considerações sobre o porvir

Para a elaboração artística de um fato que se passou com o artista, intuímos que este tipo de trabalho convoque uma postura um tanto quanto distanciada e dialética sobre os fatos a serem narrados – sem, no entanto, anular por completo a afetividade inerente ao ocorrido. Neste sentido, os estudos e experimentos práticos com expedientes do campo do teatro documental conforme procuramos argumentar, se mostram como interação potente no processo criativo em andamento. Acreditamos que a dimensão épica que o trabalho cênico pode alcançar colabore para redimensionar o fato, indo além do indivíduo, lançando-o ao contato e troca com o coletivo, conforme aponta Soler nas suas reflexões sobre o teatro documental.

Extrapolando a esfera pessoal e ampliando a questão ao coletivo, ao articularmos e darmos sentido à experiência vivida, incorporamos ao nosso discurso e às nossas práticas sociais o que foi apreendido, ou seja, agregamos conhecimento e vemos o presente com os olhos amadurecidos pela vivência. (SOLER, 2010, pg.25)

Em nosso caso, somos movidos pelo desejo de que o fato pessoal se amplifique e opere como germinador de debates e reflexões a respeito de como o corpo gordo é inserido socialmente. Assim, reivindicando espaços, acessos, direitos, o respeito e a dignidade. Tendo em vista o tipo de serviço oferecido pela empresa divulgadora do anúncio, a exaltação à beleza e à padronização estética dos corpos se enlaça fortemente aos valores da cultura gay *mainstream*. Esta que frequentemente marginaliza o corpo gordo. A respeito disso, o historiador Vinicius Melo Flauaus comenta que:

A questão do volume dos corpos e da oposição à cultura gay *mainstream* (principalmente pelo viés da virilidade) é um item interessante, que difere discursivamente em suas formações identitárias. A gordura corporal, voltando à questão da injúria, seria um outro lugar em que essas pessoas são colocadas, taxadas e restringidas enquanto fator de identidade. Mas é no entrecruzamento entre orientação sexual, volume dos corpos e idade (além dos pelos corporais, etnias, posturas e preferências sexuais) que vão se revelar subclassificações dentro da identidade do grupo. E, apesar da criação de novos rótulos, conseqüentemente, de novas fronteiras, elas possibilitam dar visibilidade para esses corpos e questionar outros grupos, identidades e formas de se relacionar. (FLAUUAUS, 2021, pg.118)

A identidade de grupo é borrada quando nela se formam subclassificações, que já operam como um novo grupo. No caso do corpo gordo lgbtqia+, pode-se afirmar que a homofobia e a gordofobia são artifícios que operam a favor da padronização opressora dos corpos. É curioso pensar que inserido na comunidade lgbtqia+, a categoria dos ursos parece ser a que abrange corpos gordos. No entanto, a comunidade ursina é composta por homens gays – majoritariamente cisgêneros. Como então se encaixam os corpos gordos das demais letras da sigla? Onde se dá a presença e a relação de pertencimento de quem não se enquadra no nicho dos ursos?

Essa somatória e cumplicidade de ferramentas opressoras, nos faz refletir que na realidade elas estão a serviço da mesma engrenagem padronizadora. Quando uma única ferramenta é acionada, todas as outras também são. Essa é a reflexão de Paco Vidarte:

(...) homofobia, como forma sistêmica de opressão, compõe uma trama muito fechada com as demais formas de opressão, está imbricada com elas, articulada com elas de modo que, se alguém puxa de um lado, o nó se aperta do outro lado, e se afrouxa um fio, puxa outro. Se uma mulher é maltratada, isso repercute no racismo da sociedade. Se um operário é explorado por seu patrão, isso repercute na misoginia da sociedade. Se um negro é agredido por nazis, isso repercute na transfobia da sociedade. Se um menino recebe um apelido preconceituoso, isso repercute na lesbofobia da sociedade. (2019, p. 168)

Como rede, o processo criativo se alimenta do movimento, das interações e segue se transformando. Assim, novas questões despontam e nos fazem compreender que o inevitável inacabamento da obra é impulsionador (SALLES, 2016). Da vivência pessoal de um dos autores ao encontro com a poética documental, o processo criativo lança o artista tanto à auto-percepção, enquanto indivíduo subjetivo, como para a compreensão das questões sociais e coletivas que se vinculam à sua obra.

Referências

- FLAUAUS, Vinicius Melo. *Ursos, filhotes e caçadores: História da comunidade “Bear” em São Paulo*. Belo Horizonte: Editora Dialética, 2021.
- LEITE, Janaina Fontes Leite. *Autoescrituras performativas: do diário à cena*. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- SALLES, Cecília Almeida. *Redes da criação: Construção da obra de arte*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2016.
- SOLER, Marcelo. *Teatro Documentário: a pedagogia da não ficção*. São Paulo: Ed. Hucitec, 2010.
- VIDARTE, Paco. *Ética bixa: proclamações libertárias para uma militância LGBTQ*. (traduzido por Maria Selenir Nunes dos Santos, Pablo Cardellino Soto). São Paulo: n-1 edições, 2019.

Trajetos Percorridos e Objetos Encontrados

Routes Traveled and Objects Found

Werner Miguel Struck Krüger¹

Este trabalho de conclusão de curso está inscrito no campo das pesquisas em Poéticas Visuais do Curso Superior de Escultura, Bacharelado da UNESPAR – Curitiba I EMBAP. Nele discuto meus percursos do cotidiano e os objetos encontrados inusitadamente nestes trajetos. A pesquisa aborda os conceitos de espaço e tempo no cotidiano, a partir de referências artísticas como Hélio Oiticica, me ajudou a entender melhor a relação observador obra no processo artístico e poético da pesquisa e referências teóricas de Rudolf Arnheim, fazendo compreender essa cadeia de deslocamento de tempo e espaço centralizando o observador e obra e Robert Morris, definindo a temporalidade como um estado de “presentidade”. Principalmente considerando esses tempos de isolamento social e a ação de percorrer espaços, lugares durante certo tempo. Com o caminhar da pesquisa percebi o quão importante se tornou a noção de percurso para minha produção artística, desde a ideia inicial até a exposição dos trabalhos artísticos. Por isso, a autora Sandra Rey e seu desenvolvimento de conceitos operacionais foram fundamentais para a metodologia abordada. Mediante tudo isso, minha pesquisa se desdobrou de forma múltipla, produzi colagens, objetos, fotos, vídeos, todos a partir dos objetos encontrados, essas memórias da ação de percorrer, pedaços de um tempo e espaço antes vivenciados.

Palavras-chaves: Percurso; Cotidiano; Objetos encontrados.

.....
1 Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Escultura, da Universidade Estadual do Paraná / UNESPAR, Campus I, Escola de Música e Belas Artes do Paraná, EMBAP.

Este trabajo de conclusión de curso se inscribe en el campo de investigación en Poéticas Visuales del Curso Superior de Escultura, Bacharelado da UNESPAR – Curitiba I EMBAP. En él hablo de mis viajes diarios y los objetos encontrados inusualmente en estos viajes. La investigación aborda los conceptos de espacio y tiempo en la vida cotidiana, a partir de referentes artísticos como Hélio Oiticica, me ayudó a comprender mejor la relación entre observador y obra en el proceso artístico y poético de la investigación y referencias teóricas de Rudolf Arnheim, haciendo comprender esta cadena de desplazamiento de tiempo y espacio, centralizando al observador y la obra y Robert Morris, definiendo la temporalidad como un estado de “presentidade”. Sobre todo considerando estos tiempos de aislamiento social y la acción de recorrer espacios, lugares durante un tiempo determinado. A medida que avanzaba la investigación, me di cuenta de lo importante que se ha vuelto la noción de camino para mi producción artística, desde la idea inicial hasta la exhibición de las obras artísticas. Por lo tanto, la autora Sandra Rey y su desarrollo de conceptos operativos fueron fundamentales para la metodología abordada. A través de todo esto, mi investigación se desarrolló de múltiples maneras, produjo collages, objetos, fotos, videos, todo a partir de los objetos encontrados, estos recuerdos de la acción de viajar, piezas de un tiempo y un espacio previamente vivido.

Palabras Clave: Ruta; Diariamente; Objetos encontrados.

Introdução

Essa pesquisa se iniciou quando eu assisti um documentário² sobre os sambaquis³. Durante o vídeo, refleti sobre minhas experiências, notei que minha vida, ou meu percurso até aqui era repleto de objetos que se encaixavam dentro do espaço e tempo como um amontoado de conchas, parecendo um quebra-cabeça. Nos meus trajetos do dia-a-dia, percorridos para chegar à universidade, ao supermercado, caminhadas na praia, era onde eu me deparava com tais objetos.

Esses trajetos eram percorridos em horários e períodos do dia aleatórios, e os objetos estavam lá, no caminho, como rastros de histórias e restos de vidas desconhecidas. E eu podia escolher entre fotografá-los, colhê-los ou não fazer nada, só passar por eles. E assim era o meu procedimento até a Pandemia do SARS-CoV-2⁴ quando passei a me preocupar em realizar esses trajetos em horários marcados com menos pessoas transitando, tendo certo cuidado⁵ para coletar os objetos e fotografá-los.

Esses percursos do cotidiano, de um lugar para o outro, e os seus tempos de traslado revelaram um mundo simbólico para minha experiência poética, onde percorrer⁶

2 Assistido em outubro de 2020 em Joinville – S.C. <https://www.youtube.com/watch?v=1OkzNpaxnrA> Sambaqui Sociedade Redescoberta acessado em 03/02/2021.

3 Segundo DeBlasis *et al.* (2007), sambaquis (palavra de origem Tupi que significa, literalmente, monte de conchas) são sítios arqueológicos monticulares distribuídos por toda a costa brasileira, ocupando principalmente zonas de tons ecológicos cambiantes, como regiões lagunares e áreas recobertas de baías e ilhas. São depósitos de conchas em um determinado local, com a finalidade de erguer edificações com caráter simbólico, nos quais quanto maior o monte de conchas mais conhecimentos dos ancestrais aquela tribo possuiria, por isso passa a ser uma aldeia com destaque entre outras.

4 A Covid-19 é uma infecção respiratória aguda causada pelo coronavírus SARS-CoV-2, potencialmente grave, de elevada transmissibilidade e que impactou fortemente o planeta a partir do ano de 2020.

5 Para evitar contágio e a propagação do vírus da covid 19: é necessário usar máscara, lavar bem as mãos com frequência usando sabão e água ou álcool em gel, manter um distanciamento seguro das pessoas e no caso de pegar objetos na rua, utilizar luvas e depois todos os objetos devem ser higienizados com água e sabão.

6 Segundo o dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa, percorrer é passar ao longo ou através de, é efetuar investigação; esquadrinhar, explorar, passar ligeiramente a vista sobre alguma coisa e perfazer, cobrir, completar.

tornou-se sinônimo de investigações e de análises dos trajetos. Nesses percursos realizei uma exploração de tempo e espaço, ao mesmo tempo em que este foi também um exercício de passar ligeiramente a vista sobre alguma coisa.

As ações do cotidiano têm se tornado significativas em minha vida, principalmente considerando esses tempos de isolamento social, e a ação de percorrer espaços, lugares, durante certo tempo é a prática que mais tem me sensibilizado. Por isso, questionei-me se o cotidiano e suas ações poderiam ser acionados em arte? E se pudessem, qual era o peso da noção de percurso para minha prática artística? E por fim, como os conceitos de espaço e tempo na tridimensionalidade poderiam contribuir para minhas escolhas dentro de meu processo criativo?

Com essas questões em mente, as noções de cotidiano e percurso foram se tornando muito importantes para essa pesquisa e, por esse motivo, também se fez primordial estudar como o cotidiano foi utilizado em arte; pesquisar o percurso como ação na arte contemporânea; analisar os resquícios desses percursos por meio de seus registros fotográficos e coletas de objetos; e aprofundar o conhecimento prático acerca dos conceitos de espaço e tempo na tridimensionalidade.

Estes estudos se iniciaram a partir da noção de percurso e de sua realização efetiva no cotidiano. O trajeto, portanto, desse(s) percurso(s) cotidiano(s), era um deslocamento no espaço e no tempo que permitiu a observação de lugares e objetos variados inerentes ao trajeto. Durante esse(s) percurso(s), que poderiam ser a qualquer hora, dia e lugar, a observação desses objetos variados se tornou interesse real, ao ponto deles poderem ser recolhidos ou fotografados.

Objetos e imagens acumulados, colecionados que, para mim, constituem-se como memórias desses trajetos, dessa ação de percorrer, pedaços de um tempo e espaço antes vivenciados. A partir desses pedaços outras ações se estabeleceram e tais objetos foram transformados, ganhando assim outras formas e sentidos.

É inquestionável a importância dos trajetos do cotidiano para esta pesquisa, mas eles não são os resultados finais dela. Após percorrê-los, ao chegar em casa com as coletas do dia, haviam as etapas de higienizar e separar os materiais encontrados. Depois deste momento, segui para as etapas de comparação, análise, colocar junto; lado a lado. São diversos processos para reutilizar o objeto encontrado, resignificando-o a partir dos impulsos de meu mundo simbólico.

Sandra Rey⁷ com seu texto *Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas visuais*⁸, constituiu-se como um ponto de partida metodológico dessa pesquisa em processos artísticos, pois contribuiu para o meu entendimento desse início de uma pesquisa. Para a autora, “os conceitos têm que ser tirados da técnica, dos procedimentos, da maneira de trabalhar, do processo de instauração da obra”(REY, 1996). Ao ler isso comecei a entender a importância da noção de percurso dentro do meu processo.

Outra reflexão levantada por Rey, no artigo *Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais*⁹, tornou-se também fundamental para essa pesquisa; a abordagem sobre “conceitos operatórios”, segundo a autora:

[...] sob o prisma da obra em processo, a produção de sentido configura-se nas operações realizadas durante a sua instauração. As operações não são apenas procedimentos técnicos, são operações do espírito, entendido, aqui, num sentido amplo: viabilização de

.....
⁷ (1953-), Artista Plástica vive e mora em Porto Alegre – RS desenvolve sua produção a partir de pesquisas em fotografia e tecnologia digital produzindo trabalhos em grandes e pequenos formatos, vídeos, instalações e livros de artistas. Seu processo artístico implica a relação arte vida e pesquisas em fotografia e edição digital que permitem expandir o processo da imagem. Informações retiradas do site: <https://www.sandra-rey.com/page2>

⁸ REY, Sandra. *Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas visuais*. In: *Porto arte*, Porto Alegre, v. 07, n.13, nov. 1996, p. 81-95.

⁹ REY, Sandra. *Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais*. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Org.). *O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2020 (Coleção Visualidade: 4) 1ª Edição, 2002. p. 123-140.

idéias, concretizações do pensamento. Cada procedimento instaurador da obra implica a operacionalização de um conceito. Por isso, os nomeamos conceitos operatórios.(REY, 2002, 129-130).

Acredito que essa definição contribui para a verificação ao longo de minha pesquisa do quão importante é a noção de percurso para meu processo criativo, já que há consequências práticas dessa noção no meu fazer artístico. Acredito que meu pensamento artístico se concretiza (a partir de meu mundo simbólico) na ação efetiva de percorrer trajetos.

Segundo Rey, “tudo seria muito pobre se pensássemos a obra como um mero produto final”. Por outro lado, “pensar a obra como processo implica pensar em um meio de atingir um determinado fim”, que ela avance constantemente, em processo com ela mesma. Para Rey, os conceitos para teoria têm que ser tirados da técnica, dos procedimentos, da maneira de trabalhar, do “processo de instauração da obra” na pesquisa em arte.(REY, 1996).

Para Rey a pesquisa em arte passa a se constituir como um campo fecundo para investigações quando “é realizada pelo artista-pesquisador, a partir do processo de instauração de seu trabalho”.(REY, 2002). Foi assim que pensei ao começar a pesquisa, sobretudo, porque ela iniciou a partir de um gatilho de algo objetivo (percorrer trajetos do cotidiano) e que se inter cruzou com a minha subjetividade, e, assim, nesse contexto um turbilhão de processos artesanais se manifestou (recortar, colar, desenhar, filmar, pintar, projetar, construir, colocar lado a lado, costurar).

Para aprofundar meu entendimento acerca da metodologia de pesquisa, também recorri ao autor Silvio Zamboni¹⁰ em sua obra intitulada A pesquisa em arte: um

10 Nasceu na cidade de São Paulo, vive e trabalha em Brasília desde 1978. É artista visual e fotógrafo, pioneiro no uso de microcomputadores em arte no Brasil. Doutor em Artes pela Universidade de São Paulo USP, é professor aposentado do Instituto de Artes da Universidade de Brasília.

paralelo entre arte e ciência.¹¹ O autor discute sobre a metodologia em Artes Visuais, ressaltando os passos mais comuns para se desenvolver a pesquisa em arte, como: “a definição do objeto de estudo; o problema da investigação; o mapeamento teórico; as hipóteses ou expectativas; os métodos utilizados; o processo de trabalho que serão analisados; e possíveis conclusões da pesquisa”.(ZAMBONI, 2001). Busquei seguir esses passos desde o início da pesquisa até sua conclusão, com o intuito de abarcar o turbilhão de processos artesanais que constitui minha prática e reflexão artística.

Na direção de contextualizar meu objeto de estudos, é sabido que as ações do cotidiano têm sido assunto ou tema da obra de muitos artistas na história da arte. Podemos mencionar aqui, como exemplo disso, as pinturas de Johannes Vermeer¹² A Leiteira (1661), A Rendeira (1669) que retratam mulheres em seus afazeres comuns da rotina doméstica. Na modernidade podemos falar da artista Anita Malfatti¹³ que na maioria de suas obras utilizou cores puras e vibrantes para expressar temas do cotidiano como as seguintes obras: Samba (1943-45) e Cambuquira (1945). É com esse contexto de proposições artísticas que minha proposta se relaciona, e é nele que reconheço a importância da visão sobre os trajetos que realizo. Estes dois artistas representavam as rotinas e características do cotidiano com o olhar atento. Meu olhar também se sensibiliza com os objetos encontrados nas caminhadas realizadas em meu cotidiano, mas diferentemente desses exemplos não busquei a representação.

Na contemporaneidade o cotidiano é assunto de muitos artistas, e gostaríamos de aqui ressaltar o exemplo do artista Fernando Velásquez¹⁴. Em suas obras estão

.....
11 ZAMBONI, Silvio. A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência. 2. Ed. Campinas, SP: Autores Associados, 2001.

12 (1632-1675) foi um pintor holandês, um dos expoentes do barroco da “era de ouro da pintura holandesa”. Sua obra, denominada “pintura de gênero”, foi dedicada às cenas da vida cotidiana.

13 (1889-1964) foi uma das mais importantes artistas plásticas brasileiras da primeira fase do modernismo. Ela teve um papel preponderante na Semana de Arte Moderna, em 1922, onde expôs seus trabalhos.

14 (1970-) é um artista multimídia uruguaio radicalizado em São Paulo, ele apoia suas criações na tecnologia e em diferentes mídias, como desenho, pintura, fotografia e vídeo.

questões relacionadas ao cotidiano, a própria contemporaneidade e as construções de identidade como em Database_Landscape. Vídeo. 2007. 3'51", sequência de frames. Natura/Cultura. 2007. Vídeo em 3 canais, 1'15", sequência de frames. Tais obras retratam cenas do cotidiano como paisagens das ruas e retratos tirados aleatoriamente, e buscam discutir paradigmas contemporâneos.

Destaco aqui também a importância do percurso para o movimento europeu dos situacionistas¹⁵, que tinham como objetivo a superação da arte, se afastando da noção de arte como algo especializado e separado da vida cotidiana. Eles ficavam à deriva pela cidade, em grupos, para ver os efeitos físicos do contexto urbano no indivíduo, com isso entendiam que se perder na cidade era uma possibilidade expressiva de anti-arte. "Os situacionistas se utilizaram da deriva como meio estético político de subverter o sistema capitalista do pós-guerra, onde a deriva seria uma forma alternativa de ocupar a cidade, e quando feita em grupo, anulava a individualidade dos trabalhos artísticos". (CARERI, 2013). Isso se tornou mais evidente com a exposição organizada pelos situacionistas. O convite era um mapa de Paris, que tinha o propósito de fazer as pessoas se perderem, ele era composto de pedaços reais do mapa de Paris recortados e agrupados de forma desordenada.

Mediante essas referências iniciais, e impulsionado por meus trajetos cotidianos, segui me perdendo no turbilhão de meus processos artesanais e me encontrando na pesquisa com a reflexão dessas práticas. Com isso, para mim, as fases desta pesquisa se interpenetram, de modo que uma complementa a outra. Os resultados puderam ser totalmente diferentes uns dos outros, mas sempre por meio de percursos de idas e vindas, ou seja, a prática alimentou a teoria e a teoria impulsionou a prática de modo que os resultados foram surgindo a partir do percurso do cotidiano e de suas experiências de espaço e tempo.

15 é um movimento europeu de crítica social, cultural e política que reúne poetas, arquitetos, cineastas, artistas plásticos e outros profissionais. Seu início data de julho de 1957, com a fundação da Internacional Situacionista, em Cosio d' Aroscia, Itália.

Tempo e Espaço Cotidiano: Pensando Sobre Coisas Comuns.

Como vimos até aqui, o cotidiano se mostra importante na arte em geral e também na arte contemporânea. Os artistas querem representar, mostrar, transformar essas imagens, esses objetos comuns, seus percursos que por muitas vezes passam despercebidos pelos transeuntes. E fazem isso a partir do abandono dos suportes tradicionais, da mescla de estilos, da interação do espectador com a obra ou da aproximação com a cultura popular que acontece diariamente.

Nosso cotidiano está cheio de objetos, materiais, cores e formas que inquietam nossos olhos. Ao se relacionar com esses objetos o artista faz uma viagem criativa, interagindo com o mundo exterior e também com o mundo interior em forma de pensamentos.

[...] não parece haver mais nenhum material 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.(ARCHER, 2001, PREFÁCIO).

E nesse sentido, podemos mencionar vários exemplos de abordagens artísticas que revelam o cotidiano e que utilizaram de materiais simples a partir de ações rotineiras para a instauração de proposições artísticas. Abaixo seguem dois exemplos disso:

No filme de Richard Serra¹⁶Mão agarrando chumbo (3 minutos, 1968), se verifica a documentação do tempo real que demarca ênfase na tarefa de tentar agarrar o chumbo. É a sua imagem corporal que aparece cumprindo essa tarefa.

O chumbo, um material comum, mas também carregado de sentidos históricos por sua característica de isolante de radiação, é utilizado pelo artista em uma ação

.....
16 (1938-), é um escultor norte-americano, para alguns críticos é considerado como um dos artistas mais importantes do pós-guerra. Recentemente tem feito trabalhos de grande escala em aço, mas já realizou obras com diferentes tipos de materiais industriais como borracha, chumbo e lâmpadas.



FIGURA 1. Richard Serra, Mão agarrando chumbo, Frame do Vídeo Arte, 3 minutos, 1968. Link para o vídeo: <https://www.dailymotion.com/video/x6gsu1a>

comum, a de agarrar. Em um vídeo que não edita o tempo dessa ação, ao contrário, permite que ela transcorra naturalmente, no ritmo mesmo da ação. Toda essa situação proposta por Serra, a partir de cada elemento “comum” que a constitui, influenciou meu processo a partir dessas ideias de “comum, corriqueiro e tempo da ação”.

Minha vídeo performance Como Vestir (2020) foi realizada através das informações de uma embalagem de meia-calça. Foi a fotografia dessa embalagem que me direcionou para essa tarefa comum de “como vestir uma meia-calça” em um passo a passo. Assim como no vídeo de Serra, a ação de vestir a meia é comum, como a de agarrar o chumbo. E, em ambos os casos, a ação é registrada em vídeo, em tempo real, ou seja, o tempo operacional para a realização das tarefas. Não há nestes dois casos edição que altere o tempo da ação.

O que motivou a realização do trabalho Como Vestir (2020) foi encontrar em meu trajeto cotidiano, de casa para a universidade e vice e versa, nas proximidades do hospital Cajuru essa “bula” de como vestir uma meia-calça. E, seguindo as orientações da “bula”, realizei a ação. A escolha do ângulo e enquadramento do vídeo são iguais aos da “bula”. Na escolha do cenário busquei algo comum, como um quarto comum, onde essa ação, igualmente comum e corriqueira, pode ser feita por qualquer pessoa.

São esses objetos comuns que acionam o meu espaço mental. Essa ação de coletar e registrar imagens dos trajetos do cotidiano. Contribui para a análise e conexão com os objetos comuns do cotidiano, como o artista Luiz Henrique Schwanke¹⁷ também utiliza em suas obras.

.....
¹⁷ (1951-1992) foi, pintor, desenhista, escultor, ator, dramaturgo, cenógrafo e publicitário. Formado em comunicação social pela (UFPR), é autodidata em desenho, pintura e escultura.



FIGURA 2. Werner Krüger, Embalagem de Meia Calça, Fotografia Digital, 2019. Objeto encontrado no trajeto de casa para universidade, nas proximidades do hospital Cajuru.

Schwanke, produziu sua *Cobra Coral* (1989) com 30 metros de comprimento, feita de baldes de plástico e ferro. O impacto que tive ao ver esse trabalho pela primeira vez em minha infância, é também o impacto que tenho quando me deparo com os objetos comuns nos percursos que realizo em meu cotidiano.

A pesquisa realizada depende dessa experiência: tem que existir um trajeto, uma caminhada, que será realizada para suprir as necessidades do cotidiano. Penso que de alguma forma aquele espanto quando era criança ao me deparar com a obra de Schwanke, gerou meu interesse para realizar essas investigações sobre os objetos comuns durante meus trajetos percorridos.

Percebo que a pesquisa e a trajetória se assemelham em alguns pontos com as obras de Schwanke. Ele trabalha com objetos prontos, confeccionados pelas indústrias de plásticos e de uso doméstico, como baldes, mangueiras, prendedores de roupa e galões, e transforma essas coisas prontas em outras coisas. O cotidiano está cheio de coisas comuns que despertam meu interesse quando me deparo com elas em meus trajetos, ao ponto de recolhê-las para transformá-las em outras coisas, ou, a partir de seus registros, produzir outras coisas ainda.

Associo meu trabalho *Quadrinóculos* (2021) com essa proposta de Schwanke com objetos comuns do cotidiano. Meu trabalho é formado por embalagens de biscoito, peças de jogos, pedras, conchas, recortes de revistas, casca de ovo e outros. Todos encontrados durante o trajeto do cotidiano de casa ao supermercado e caminhadas na praia. Com a ideia de que esses objetos possuem um passado recente. Criei esse quadrinóculo para armazenar esses achados comuns do trajeto e suas memórias. Um tipo de observatório, lugar para guardar e observar o passado urbano contemporâneo.

Outra obra de Schwanke que considero importante para analisar em comparação com as colagens e gravuras realizadas através de materiais encontrados nos meus trajetos cotidianos é o conjunto de desenhos e pinturas denominados de *Linguarudos*



FIGURA 3. Werner Krüger, *Como Vestir*, Frame do Vídeo Performance, 48 sec., 2020. Link para o vídeo: <https://archive.org/details/como-vestir>



FIGURA 4. Werner Krüger, *Quadrinóculos 1*, Objeto artístico, 7cm x 3,5 cm x 23 cm. 2021. Objetos encontrados no trajeto de casa entre o supermercado e caminhadas na praia.

(1985). São variações de um mesmo perfil masculino, feitas em páginas de jornal, lista telefônica ou em folhas de livros contábeis.

Minha Série: Retratos Pandêmicos (2021), são colagens realizadas durante a pandemia da SARS-CoV-2 como se fossem retratos para registrar as notícias dos dias e até mesmo as minhas angústias. Como na obra de Schwanke, as colagens são caretas e retratos bem humorados, trabalhos que ajudam a descrever pensamentos guardados durante o confinamento e registros do tempo e espaço cotidiano. O artista utilizava suportes não convencionais para realizar pinturas e desenhos, eu também utilizo objetos encontrados para realizar as minhas colagens.

Segundo Alena Rizzi Marmo Jahn, podemos observar os aspectos expressionistas nas figuras de Schwanke, “línguas de fora, dentes à mostra, uma aventura frenética, parece que conseguimos ouvir os ruídos, os gritos e xingamentos desses desenhos. Talvez por estarem agrupados quase que numa reunião de diretoria de uma grande empresa”.(JAHN, 2021).

As colagens são uma prática muito importante do meu processo. No total realizei vinte e oito colagens. A série dos Retratos Pandêmicos (2021) surgiram pelo agrupamento de diversos materiais encontrados numa caminhada realizada para ir ao supermercado e à padaria. Papéis, revistas, gibis, caixas de produtos alimentícios e muitos outros estão todos lá reconhecíveis e irreconhecíveis, a partir da lógica espacial da colagem. Acredito que o isolamento social me fez criar perfis de rostos humanos pela falta de convivência. Consigo quase conversar, rir, dançar, com essas colagens. Em um grande conjunto agrupadas assim como os Linguarudos de Schwanke, consigo ver as diversas pessoas que passam por mim na rua, na calçada, entre os corredores do supermercado, na fila da padaria e passeando com seu cachorro. Um grande alvoroço, milhares de palavras ao vento.



FIGURA 5. Werner Krüger, Retratos Pandêmicos entre quadrinhos e sinopses, Colagem sobre papel, 76 cm x 83 cm, 2021. Objetos encontrados no trajeto de casa entre o supermercado e a padaria.

No Percurso de Todo dia: Olhando para o Mundo de Dentro e de Fora

A partir das primeiras reflexões acerca de como mostrar meus trabalhos para o público, passei a pensar na relação que meus trabalhos poderiam estabelecer com o público. Desde então, e mediante a compreensão de que as noções de trajeto, percurso e cotidiano se configuraram como “conceitos operatórios” em meu processo criativo, e, em sendo assim, passei a pensá-los também como fundamentais na relação observador-obra.

Pensando nisso, busquei referências que contribuíssem para o aprofundamento dessa experiência na relação observador-obra. A caminhada é abordada por Paulo Silveira¹⁸ ao tratar dos artistas da *Land Art*, no texto *As odisseias possíveis*¹⁹, evidenciando as muitas ações da *land art* como efêmeras, por esse motivo utilizavam para registrar suas obras, fotos, vídeos, estatísticas, tabelas, e croquis. Esse conjunto de registros acaba em museus e galerias organizados em forma de vídeos ou publicações.

“Excursões, por menores que sejam, substituem grandes viagens. As opções, desta vez, se concentram no próprio país, na cidade, na casa, no pátio, no jardim”. (SILVEIRA, 2008). Silveira cita um contemporâneo, em uma publicação – mapa, Jean Fronçois Karst e Sebastién Vonier que, em 2003, lançaram *Quartier 6: cinq parcours de choix et de curiosete*²⁰. São rotas dentro de um bairro específico, onde as setas são marcadas com cores diferentes no mapa da cidade francesa de Rennes, as informações sobre as rotas são as setas coloridas e o tempo aproximado do percurso. Algumas imagens de detalhes urbanos da rota são impressas no verso, para servirem de referência mnemônica, como diz o autor.

.....
¹⁸ é doutor em história, teoria e crítica da arte pelo Programa de pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. É integrante do grupo de pesquisa: “Veículo da Arte”.

¹⁹ SILVEIRA, Paulo. *As odisseias possíveis*. *Revistas Porto Arte: Porto Alegre*: vol.15 n°25, 2008, pp. 141-155.

²⁰ Bairro 6: Cinco caminhos e suas curiosidades, em tradução livre.

Percebo que a pesquisa realizada em caminhadas de idas e voltas de um lugar para o outro. É essa cadeia de deslocamento de tempo e espaço que busco com a espiral centralizando observador e obra. Segundo Rudolf Arnheim²¹, uma pessoa é um observador que se vê a si próprio no centro do mundo, quando se move, o centro do mundo move-se com ele. “A obra de arte emite os seus próprios vectores, atraindo e influenciando o observador. Assim, o poder da obra pode tornar-se tão forte que deixa de ser simplesmente um alvo excêntrico”.(ARNHEIM, 1990).

Hélio Oiticica²² em sua obra os penetráveis, faz com que os espectadores entrem em uma pintura. Segundo Mário Pedrosa, há a percepção da cor em todos os seus aspectos, ali o espectador sente a cor, tem contato com a cor, respira a cor é um espaço tridimensional onde se observa a cor de dentro dela. “Essa experiência arquitetônica recria e incorpora o espaço real num espaço virtual, estético e num tempo e vivência estética, transformando isso em algo mágico”.(OITICICA, 1986). O labirinto se transforma numa pintura andante numa grande explosão de cores, conforme Oiticica fala: “A forma artística não é óbvia, estática no espaço e no tempo, mas móvel, eternamente móvel, cambiante”. (OITICICA, 1986).

A partir do conhecimento dessas maquetes e do processo de obras penetráveis como as de Oiticica, iniciei a construção de maquetes para compreender melhor a relação observador-obra no meu processo artístico e poético da pesquisa. Comecei com uma maquete espiral para o observador realizar idas e voltas dentro dessa espiral. Onde os objetos encontrados inusitadamente se transformam em outras coisas como: instalações, desenhos e vídeos performances. Eles são os resultados artísticos que cabem dentro da espiral. A proposta é de investigação, um perceber de objetos, e

.....
21 Berlim (1904 – 2007), foi um psicólogo alemão behaviorista, que emigrou em 1940 para os Estados Unidos da América.

22 (1937-1980) foi um artista performático, pintor e escultor. Sua obra caracteriza-se por um forte experimentalismo e pela inventividade na busca constante por fundir arte e vida. Seus experimentos, que pressupõem uma ativa participação do público, são em grande parte, acompanhados de elaboração teórica, com a presença de textos, comentários e poemas.

para essas maquetes, pensei em criar uma estrutura arquitetônica para traduzir esse percurso e transportar os espectadores para esse espaço real, num espaço e tempo estéticos, fazendo uma viagem mental e proporcionando essa visão mágica de trajeto onde são encontrados outros objetos.

Nesse contexto, o trabalho Quebra-Mar Espiral (Robert Smithson²³, 1970), fez muito sentido pra mim, pois ele precisa ser penetrado, precisa que o observador percorra os arcos que se estreitam. E, ao se aproximar do final do trajeto, há um centro, é aí que a experiência acontece. Com a vasta extensão de Rozelle Point e do grande lago Salgado em Utah, o observador que está no centro, sente que está continuamente descentralizado. Smithson nessa obra Quebra-Mar Espiral, “se utiliza das histórias do lugar como terremotos de baixa intensidade e um túnel que liga o lago ao oceano Pacífico como uma fórmula para deixar a experiência dessa passagem mais possível, momento a momento através do espaço e do tempo”.(KRAUSS, 1998).

Outras maquetes realizadas me proporcionaram visões em relação aos trabalhos prontos. Os agrupamentos dessas obras finais tem aspecto da minha vivência com a pandemia. Simbolizo esse isolamento social de forma restritiva da seguinte maneira. Algumas delas isoladas em molduras um pouco distantes dos grupos e conjuntos dispostos a parede livres de moldura. E imagino que as obras para os espectadores tenham esse impacto. Onde mesmo em um lugares retangulares e quadrados com janelas e portas (salas de exposição comuns), essas espacialidades proporcionam uma experiência de percurso do olhar e do corpo por essas imagens, em um olhar investigador. Com essa postura, você consegue ouvir ruídos, sons, palavras ao vento, risadas e até essas figuras se movendo.

Nesse encontro com um tempo real confinado e de trajetos programados surge no caminho os calendários de 2020 e 2021. Os calendários não servem mais para verificar o espaço-tempo atual. São comprovantes de um espaço-tempo pandêmico

.....

²³ (1938-1973), foi um artista estadunidense expoente da corrente artística *land art*.

que repercute com restrições no campo de aglomerações, escolhas e momentos com menos transeuntes nas ruas. Assim surge a série Tecendo Calendários de 2020 e 2021, uma colagem onde a costura e o entrelaçar dos papéis demonstra esse passar do tempo real. Restrito dentro de casa, descolados da realidade em um espaço seguro de construção mental.

Nas maquetes os calendários se tornam presentes, onde assumem o espaço real para serem vivenciados em tempo real. O espectador está em movimento, olhando para diversas direções, fixando as imagens. A sua localização se altera por diversas vezes durante o tempo real. Nessa constante, a ausência da unidade formal, a temporalidade do instante adquire características de um presente onde vemos as coisas em curso. Aqui eles foram disponibilizados na parede, agrupados, em conjuntos e outros individualmente em molduras. Para que o observador evidencie esse período pandêmico.

O artista Félix González – Torres²⁴, mostra a importância do cotidiano, o tempo e o espaço também são temas como, na obra Sem Título (Amantes Perfeitos) (1987-1990,1991) que são dois relógios sincronizados idênticos, que eventualmente ficarão fora de sincronia. É uma obra que representa o tempo existente entre as pessoas ou até a luta do parceiro de Torres contra a síndrome da imunodeficiência adquirida (aids) e a morte. Esse artista e essa obra em particular me fizeram pensar muito sobre o tempo nos percursos que realizei e nas ações que empreendi.²⁵ E isso tudo ficou muito mais intenso durante o período da pandemia.

.....
²⁴ (1957-1996) foi um artista plástico americano nascido em Cuba, a sua orientação sexual abertamente gay é frequentemente vista em suas obras, era conhecido por suas esculturas e instalações mínimas nas quais usava materiais como fios de lâmpadas, relógios, pilhas de papel ou balas duras embaladas.

²⁵ Durante o processo de realização da pesquisa houve diversas dificuldades. Transeuntes incomodados por estar tirando fotos e vídeos. Retirar objetos de lugares perigosos e durante a noite. Por algumas vezes achar que não conseguiria realizar as análises práticas com a teoria.

Na comparação com os calendários e a obra de Torres, sobretudo nesse período pandêmico e isolamento social, muitas reflexões surgiram. Uma caminhada realizada para ir ao supermercado me proporcionou alguns calendários de 2020 e 2021 que estavam no lixo. O que me surpreendeu foi que o ano de 2020 não havia acabado e eles estavam quase completos. O motivo de entrelaçar esses calendários se deu por registrar esses dias sombrios. Onde éramos atacados a cada instante com números absurdos de mortos por decorrência da SARS-CoV-2.

O tempo ficou registrado nesses calendários como a luta de vários sobreviventes que permaneceram por dias, semanas e meses nos hospitais do mundo. Ao tecer os calendários percebi que os 12 meses foram se perdendo, se juntando uns aos outros, criando um tipo de retração. Como se o tempo diminuísse, passando a impressão de um tempo perdido, algo que não existiu, a morte do tempo.

Morris define a temporalidade como um estado de “presentidade”. Nesse presente continuamente imediato,

“o espaço real não é experimentado a não ser no tempo real. O corpo está em movimento, os olhos se movimentam interminavelmente a várias distâncias focais, fixando inúmeras imagens estáticas ou móveis. A localização e o ponto de vista estão constantemente se alterando no vértice do fluxo do tempo.”(COTRIM; FERREIRA, 2006, 404.)

Através do olhar e do corpo, o observador vai experimentar esses movimentos de diferentes formas nos calendários e nas outras obras, como vou descrever a seguir, em salas diferentes. No tempo real ele vai percorrer as salas, vai visualizar caminhadas dentro dessas salas, vai perceber imagens estáticas e móveis. Ele vai programar o seu trajeto no tempo real para vivenciar a experiência dentro do espaço real, uma “presentidade” do tempo e espaço pandêmicos.



FIGURA 6. Werner Krüger, Costurando calendário de 2021 número 3, Colagem e Costura com papel, 30 cm x 21 cm, 2021. Objeto encontrado no trajeto de casa entre o supermercado e a padaria.

Considerações Finais

“Uma caminhada é apenas uma caminhada, uma marca, assentada sobre milhares de outras camadas de história geográfica e humana sobre a superfície da terra”.(SILVEIRA, 2008.).

Os trajetos do cotidiano, as caminhadas, esses lugares de circulação se tornaram importantes, foram meus “conceitos operacionais” como Rey aborda em para a delimitação de uma metodologia possível para pesquisas em poéticas. O meu pensamento artístico se concretizou mediante esse percurso. A organização dessa enorme gama de processos artísticos se deu através da metodologia de Zamboni. Onde as definições, problemas, mapeamentos, hipóteses, métodos utilizados, análises dos processos (em sua multiplicidade e aparente desconexão) foram separados, classificados, ordenados, agrupados para sua compreensão como um todo poético.

Durante os trajetos cotidianos notei o rápido acúmulo e o giro de mercadorias presentes nestes caminhos, como diversos objetos encontrados por que foram descartados de formas inadequadas. É nesse contexto que as caminhadas se tornam importantes, é o momento de realizar coletas e registros em imagens fotográficas, de dar um novo destino para esses objetos. Dessa forma removi e transformei esses objetos através da inserção de elementos poéticos para devolvê-los ao mundo, não mais como restos, mas como memórias, rastros do que somos e do que fazemos.

Ao constatar algumas dificuldades²⁶ nos lugares de exposição para a criação de um circuito circular, realizei outras maquetes com uma estrutura comum, de salas retangulares e quadradas com portas e janelas. Dessa forma consegui observar as paredes como pontos de observação para os espectadores. Desse modo, pude entender que o observador realiza um trajeto circular dentro da sala de exposição e

.....
²⁶ No caso, na maioria dos lugares de exposição, as salas são quadradas e retangulares. A falta de lugares para realizar a exposição por causa da SARS-CoV-2 também foram motivos. E para preparar um circuito circular com recursos próprios no momento era inviável.

caminha de sala em sala para ver os diversos trabalhos produzidos e vivência com isso um trajeto percorrido.

Cada sala abriga um trabalho diferente. No caso das Colagens, planejei para o observador verificar numa das paredes o conjunto de quinze módulos agrupados. Na outra parede, um conjunto de doze módulos agrupados. Na próxima parede uma única colagem isolada das outras. Circulando pela sala o observador caminha, parede a parede, verificando inúmeras imagens vivenciando o espaço e o confronto com essas colagens em tempo real.

Caminhando para outra sala o espectador se depara com os calendários. Onde estão posicionados em linha que circula as paredes da sala na altura do olhar. Desse modo, planejei um trajeto realizado pelo observador para ver esses calendários do início ao fim. Em outra sala o observador tem uma disposição diferenciada. Nesta, em uma das paredes estão posicionados um conjunto de oito módulos dispersos. Em outra parede há um conjunto de onze módulos também dispersos. E na sequência um calendário dentro de uma moldura isolada das outras ocupando uma parede inteira. Da mesma forma, o espectador vai caminhar dentro da sala. Acompanhar tudo com o olhar, e percorrer todos esses calendários, vendo e vivenciando essa “presentidade” de um passado tão doloroso.

Em sequência, outra sala abriga os quadrinóculos. Objetos confeccionados para guardar alguns achados durante as minhas caminhadas do cotidiano. Nessa sala o observador se preferir pode pegar os objetos nas mãos e verificar mais de perto esses achados. E analisar o que os trajetos do cotidiano me proporcionaram. Esses valores que operam em diversos estados e diversas ordens do percorrer entre as paisagens urbanas é a visão de um sítio arqueológico como se deu o início dessa pesquisa. É um passado recente que reúne práticas artísticas da arqueologia urbana contemporânea, reunidas nos percursos do cotidiano. Planejo que os quadrinóculos fiquem em lugares diferentes dentro da sala, para que assim o espectador possa circular no ambiente.

Com a finalização das obras e da pesquisa, acredito que as caminhadas e os objetos encontrados traduzem muito bem um histórico e um roteiro demarcado. Identifico essas obras finais como registros do tempo presente e de um tempo pandêmico. Onde os pensamentos guardados no meu espaço mental se conectaram com esses objetos encontrados. Transportados para essa experiência de tempo, e se conectando com esse passado recente urbano na contemporaneidade.

Esses trajetos que, para mim no mundo pandêmico, comparam-se com odisseias, proporcionaram-me novos olhares sobre o mundo. Esses objetos que fazem os meus personagens mentais se revelarem. As caixas de imagens que funcionam como slides para uma identificação com os objetos colhidos. Essa familiaridade com um passado recente aguçaram as memórias escondidas e explícitas do meu espaço mental. E esta pesquisa concluída, com suas idas e vindas, com sua multiplicidade, é simultaneamente consequência e registro do que vivenciei e compreendi destes tempos pandêmicos e de meu processo artístico.

Referências

- ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fortes, 2001.
- ARNHEIM, Rudolf. *O poder do centro: Um estudo da composição nas artes visuais*. Rio de Janeiro: Edições 70, 1990. p. 59-77.
- CARERI, Francesco. *Walkscapes: o caminhar como prática estética*. prefácio de Paola Berenstein Jacques: [Tradução Frederico Bonaldo] 1ª Edição. São Paulo: Editora G. Gili, 2013.
- CATTANI, Iceia Borsa. *Arte contemporânea: o lugar da pesquisa*. In: BRITTES, Blanca; TESSLER, Elida (Org.). *O meio como ponto zero: metodologia de pesquisa em artes plásticas*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2020 (Coleção Visualidade: 4) 1ª Edição, 2002. pp. 35-50.
- COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (Org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006. p. 401-420.
- DEBLASIS, Paulo; KNEIP, Andreas; SCHEEL-YBERT, Rita; GIANNINI, Paulo; GASPAR, Maria Dulce. *Sambaquis e paisagem: dinâmica natural e arqueologia regional no litoral sul do*

- Brasil. Arqueologia Suramericana / Arqueologia Sul-americana, n. 3, 2007, p. 29-61.
- KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998. (1. ed. 1977).
- OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro – RJ: Rocco, 1986.
- REY, Sandra. *Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em Poéticas Visuais*. Porto Alegre, v. 07, nº13, nov. 1996, pp. 81-95.
- REY, Sandra. *Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais*. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Org.). *O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2020 (Coleção Visualidade: 4) 1ª Edição, 2002. pp. 123-140.
- SILVEIRA, Paulo. *As odisséias possíveis*. Revistas Porto Arte: Porto Alegre: vol.15 nº25, 2008, pp. 141-155.
- ZAMBONI, Silvio. *A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência*. 2. Ed. Campinas, SP: Autores Associados, 2001.
- AIDAR, Laura. Hélio Oiticica: 11 obras para compreender sua Trajetória. *Cultura Genial*. Disponível em: <https://www.culturagenial.com/helio-oiticica-obras-compreender-trajetoria/>. Acessado em: 17 de fev. de 2021.
- Base de Dados de Livros de Fotografia*. Disponível em: Silvio Zamboni | Perfil | Livros de Fotografia. Acessado em: 29 de out. de 2021.
- DIANA, Daniela. Biografia. *TodaMatéria*. Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/anita-malfatti/>. Acessado em 17 de fev. de 2021.
- Enciclopédia Itaú Cultural*. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa48/helio-oiticica>. Acessado em: 17 de fev. de 2021.
- Enciclopédia Itaú Cultural*. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10270/schwanke>. Acessado em: 17 de jun. de 2021.
- Enciclopédia Itaú Cultural*. Disponível em: Situcionismo | Enciclopédia Itaú Cultural (itaucultural.org.br). Acessado em: 28/10/2021.
- Escritório De Arte.Com*. Disponível em: <https://www.escriitoriodearte.com/artista/helio-oiticica>. Acessado em: 17 de fev. de 2021.
- Fernando Velázquez Site do artista*. Disponível em: https://fernandovelazquez.art/_01-Installations. Acessado em: 17 de fev. de 2021.

FRAZÃO, Dilva. Biografia. *Ebiografia*. Disponível em: https://www.ebiografia.com/johannes_vermeer/. Acessado em 17 de fev. de 2021.

JAHN, Alena Rizi Marco. Schwanke: Circuito Expositivo. *Arte e Crítica Jornal da abca*. Disponível em: <http://abca.art.br/httpdocs/schwanke-circuito-expositivo-alena-rizi-marmo-jahn/>. Acessado em: 27 de jul. de 2021.

OLEQUES, Liane Carvalho. Arte Contemporânea. *Info Escola Navegando e Aprendendo*. Disponível em: <https://www.infoescola.com/artes/arte-contemporanea/>. Acesso em: 18 de ago. de 2021.

Ministério Da Saúde Governo Federal Do Brasil. Disponível em: <https://www.gov.br/saude/pt-br/coronavirus/o-que-e-o-coronavirus>. Acessado em: 29 de mai. de 2021.

REY, Sandra. *Site da Artista Sandra Rey*. Disponível em: <https://www.sandra-rey.com/page2>. Acessado em: 29 de mai. de 2021.

Sambaqui Sociedade Redescoberta. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1OkzNpaxnrA>. Acessado em 03 de fev. de 2021.

WikiArt *Enciclopédia De Artes Visuais*. Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/felix-gonzalez-torres>. Acessado em 17 de fev. de 2021.

Wikiart *Enciclopédia De Artes Visuais*. Disponível em: pt.wikipedia.org/wiki/Richard_Serra. Acessado em: 17 de jun. de 2021.

Wikiart *Enciclopédia De Artes Visuais*. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Robert_Smithson. Acessado em: 17 de jun. de 2021.

Wikipédia a Enciclopédia Livre. Disponível em: Rudolf Arnheim – Wikipédia, a enciclopédia livre (wikipedia.org). Acessado em: 29 de out. de 2021.

Zippergaleria. Disponível em: <https://www.zippergaleria.com.br/artistas/fernando-velazquez/sobre/>. Acessado em: 17 de fev. de 2021.

08

O ensino das artes:

*criatividade e inovação na relação ensino-aprendizagem
das artes visuais, música e artes cênicas*

Gríto: semiose e semiótica. Um relato acerca do criar juntos

Scream: semiosis and semiotics. A story about creating together

Isabel Orestes Silveira¹

Marcos Rizolli²

Ao tempo que a vida contemporânea nos arrasta para a individualidade, nos importa investigar as relações interpessoais afetivas. Na contramão do cotidiano imposto pela covid-19, os processos criativos em atividades artísticas coletivas podem configurar modos de agir em coautoria reflexiva prevendo a superação do isolamento social. Por isso, apresentamos as interações de dois professores-artistas (atuantes em programa de pós-graduação de uma universidade brasileira) que agiram com empatia criativa ao deflagrar “laços invisíveis” em favor do diálogo crítico – eles mesmos, autores do presente estudo.

Palavras-chave: criação; semiose; semiótica; processo

While contemporary life drags us towards individuality, it is important for us to investigate affective interpersonal relationships. On the opposite way to the daily routine imposed by covid-19, the creative processes in collective artistic activities can configure ways of acting in reflexive co-authorship, providing for overcoming of the social isolation. Therefore, we present the interactions of two artist teachers (working in a program of the postgraduate at a Brazilian university) who acted with creative empathy by triggering “invisible ties” in favor of critical dialogue – themselves, authors of the present study.

Keywords: creation; semiosis; semiotics; process

1 Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM)

2 Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM)

Introdução

Estamos perante temas e questões que merecem dedicação, atenção e cuidado especiais enquanto se referem ao contexto atual, cada vez mais indissociável do binômio: vida e morte. O desafio do confronto com temas caros, exige vivências, atitudes e modos de pensar e atuar cada vez mais responsáveis. E foi, no convívio laboral, que dois professores-artistas visuais e pesquisadores, deflagraram particular interesse pelo exercício criativo em atividades artísticas coletivas, as quais poderiam configurar modos de agir em coautoria reflexiva.

Por isso, o objetivo desta reflexão será apresentar, pela produção de poéticas visuais, o resultado dos “laços invisíveis” que uniram e fortaleceram relacionamentos interpessoais autorais, os quais se deram a partir da convivência empática. Foi possível, a construção de visualidades tendo como fio condutor a referência “O Grito”, identificado em intenso processo de escuta amorosa e de diálogo crítico.

E. Stein (2005) afirma que quando duas pessoas se olham, estando “frente a frente um eu e outro eu”, [...] “o outro eu é um tu”. Esse ganho de consciência é possível, mas exige o reconhecimento do outro e a possibilidade de construção de unidade, de partilha da vida comum. Assim, para a autora, o amor torna-se ato social. Esse conceito, adotado neste ensaio, surge como resposta às carências do tempo presente. Autores que discutem o processo criativo, como Ostrower (1987), Mihaly (1990) e Salles (2004), iluminam a compreensão acerca de ações artísticas mediadas por intervenções mútuas – percebidas tanto na construção simbólica quanto na definição visual das obras.

Ao tensionar as possibilidades de produção artística e textual compartilhadas, a proposta se baseia em uma metodologia que não se prende a nenhuma demarcação teórica tomada num sentido demasiadamente restritivo, ao contrário, busca fundamento nos autores que discutem a criação artística, argumento tão determinante para a compreensão sobre processo e pensamento crítico.

O objetivo maior seria a disseminação de práticas proativas, em duplo processo metodológico, a saber: primeiro, identificar as angústias momentâneas vividas em comum por meio de imagens que fazem circular o signo GRITO (exemplos: o grito expressionista de E. Munch (1893-95); o grito ficcional de A. Hitchcock em *Psicose* (1960); o grito revelado pela fotografia de Nick Ut (1972); segundo, apresentar novos gritos vivenciados pelos autores, materializados em produções compartilhadas *in process*. A experiência do criar juntos expressa pensamentos críticos estabelecidos de forma cruzada. A criatividade paritária nutriu as soluções visuais, traduzidas em poéticas contemporâneas.

Nesse sentido, a problemática proposta, versa em torno da seguinte questão: é possível estabelecer ações artísticas mediadas por intervenções mútuas e, a partir delas, dialogar com um discurso sensível e racional inerente ao processo criativo? Dito de outro modo, em que medida é possível que a produção artística individual dos autores, estabeleça a expressão visual e reflexiva, conseqüente da interpretação de algumas obras emblemáticas, as quais designam o signo “grito”? A hipótese que se aventa, parte do pressuposto de que é possível exercer de maneira contígua o diálogo crítico preservando, contudo, a identidade ou assinatura individual da produção autoral dos professores-artistas-pesquisadores. A partir de animadas trocas conceituais, identifica-se um eixo comum que parte do “grito” como uma das possibilidades discursivas da nossa época, a exemplo dos já citados gritos de Munch, Hitchcock e Nick Ut, que nos nutriram de inspiração.

Assim, espera-se que o ato paritário do criar, expresso de forma cruzada, contribua para que novos gritos surjam e se façam ouvir ecoando os sentimentos do existir humano, sistematizado pelas proposições teóricas e, principalmente, evidenciando semioses possíveis.

Gritos reverberados

Ao longo do tempo, percebeu-se diferentes maneiras de manifestar os sentimentos e as aflições humanas pelo viés artístico. Foram muitas as obras produzidas em

diferentes gêneros e, em diferentes materialidades e suportes que poderiam ser citadas aqui, sobre essas temáticas tão viscerais e subjetivas. A literatura, a poesia, as artes visuais, a música, o teatro, a dança, a fotografia, o cinema, o vídeo, a arte digital, dentre tantas, são modalidades de linguagem em que o medo, a raiva, a solidão, a repulsa, o ódio, a morte etc. foram sendo entretecidas por diferentes pensamentos – traduzindo significados e sentidos.

Nesse emaranhado de produção do universo artístico, há um alargamento dos imaginários em que o “grito” foi visualizado. Gritar torna-se signo de resistência que media os sentimentos e funciona como escape para alívio de tensões. O grito, por um aspecto, permite o extravasar dos danos ou dos sofrimentos causados a nós ou a outrem e, apesar de ser uma atitude radical e censurada, pode ser um ato de alívio para o sentimento pernicioso que silencia, isola, perturba o ser e o pensar. Por outro lado, o grito pode irromper do transbordamento de uma reação à euforia, ser uma expressão positiva que dá conta de revelar atitudes de extrema felicidade.

Entretanto, as primordiais referências da experiência criativa, produtiva e crítica vivida de modo compartilhado, devidamente pinçadas da história das imagens, reafirmaram-se três emblemáticas visualidades circulantes no imaginário coletivo: os gritos, de Munch, Hitchcock e Nick Ut.

O grito do pintor norueguês E. Munch (1893-95) é instigante e provavelmente uma das obras mais divulgadas, além de possuir inúmeras versões: óleo, têmpera, lápis, pastel, litogravuras. É composta de um ponto de fuga a esquerda da tela, da qual irradiam linhas diagonais que formam uma ponte com seu corrimão, proteção da passarela em que se percebe duas identidades corpóreas ao fundo e, um outro, no primeiro plano o qual apoia a cabeça deformada ou tapa os ouvidos, com ambas as mãos. Seus olhos estão arregalados e dois pontos indicam o nariz.

Da linha do horizonte, nota-se as camadas grossas de tintas alaranjadas do céu em contraste com a massa compacta de cor azul escuro dos movimentos das águas.



FIGURA 1. Edward Munch. *O grito*, pintura, 1893-95; Alfred Hitchcock. *Psicose*, filme, 1960; Nick Ut. *A garota do napalm*, fotografia, 1972. (Fonte: <https://www.nasjonalmuseet.no/samlingen/objekt/NG.M.00939>; <https://poltronanerd.com.br/filmes/psicose-1960-o-filme-que-definiu-um-genero-65034>; <https://api.time.com/wp-content/uploads/2016/09/ap489943708182-resize1.jpg>)

Sugere haver, ao longe, a mirada dos barcos e a silhueta de uma montanha. Tudo no quadro grita: as pinceladas marcantes que denunciam as tensões e as vibrações das cores e seus contrastes tonais, a forma humanóide e esquelética, e a boca aberta da personagem. Transparece uma forte inspiração expressionista de uma pretensa natureza e a ruptura com a percepção do real, afinal: “A arte é o oposto da natureza. Uma obra de arte só pode provir do interior do homem” (MUNCH, 1988, p. 111).

Eu andava pela rua com dois amigos – e o sol se pôs. O céu, de repente, tornou-se sangue – e eu senti como se fosse um sopro de tristeza. Eu parei – inclinado contra a grade morto de cansaço. Sobre o fiorde negro azulado e a cidade assentaram nuvens de exalante sangue em pingos. Meus amigos continuaram caminhando e eu fui deixado com medo e com uma ferida aberta em meu peito. Um grande grito veio através da Natureza (MUNCH, 1989, p. 136).

A força comunicativa inaudível do grito sufocante da imagem reverbera o som emitido, primeiro nos movimentos ondulares, depois no sujeito que grita e com o qual nos identificamos.

Enquanto isso, na emblemática cena do assassinato de Marion, ficcionalmente idealizado por A. Hitchcock, em *Psicose* (1960), a personagem protagoniza, diante da íntima emboscada, expressões de surpresa, fragilidade, desespero e pânico. A tão bem concebida cena audiovisual sugere vários gritos: a elasticidade máxima dos lábios denota o momento trágico; as linhas de expressão da face, esticadas ao limite dos contornos laterais do rosto, assim como em Munch, fazem ecoar – entre clamor e silêncio – o desespero; o gesto repetitivo da mão anônima que pratica os golpes de faca compõe alucinação e rumor; o sangue, em preto e branco, que respinga no ambiente e escorre pelo corpo da mulher tão genialmente reivindica a intensidade do vermelho-sangue; os movimentos corporais, aos poucos, percebem a desmaterialização de sua energia vital; a quadrícula inocente e isenta dos azulejos tenta, de algum modo, restabelecer o equilíbrio da cena – mas a sucessão dos golpes e a consequente vertigem da câmera, não permitem o retorno ao silêncio; por fim,

os líquidos – a translucidez da água e a opacidade do sangue se encontram nas volumetrias do corpo que se esvanece. Todos os elementos da cena dimensionam o suspense.

Para Robert J. Yanal,

Suspense é um sentimento de incerteza ou ansiedade mediante as consequências de determinado fato, mais frequentemente referente à perceptividade da audiência em um trabalho dramático. Não é, porém, uma exclusividade da ficção, pode ocorrer em qualquer situação em que há a possibilidade de um grande evento ou um momento dramático, com a tensão como emoção primária mediante a situação.

Em uma definição mais ampla do suspense, tal emoção surge quando alguém está preocupado com sua falta de conhecimento sobre o desenvolvimento de um evento significativo; suspense seria, então, a combinação da antecipação com a lide da incerteza e obscuridade do futuro (YANAL, 2005, p. 108).

Em *Psicose*, o trânsito visceral entre visualidade e sonoridade, aos poucos vai abandonando as personagens que protagonizam a cena – aquele que foge e aquela que morre. O ato contínuo que deveria resultar em estático silêncio encontra sua vicissitude no vórtice do ralo da banheira. A fluência da água e a oxidação do sangue tornam o grito um fenômeno sutil. A circularidade da cena se distancia da organicidade dos corpos para se aproximar de uma solução fílmica um tanto metalizada. O grito, então, já encontrará outra dimensão narrativa.

Por sua vez, a contundente fotografia de Nick Ut, feita para a *Associated Press* durante os ataques das forças norte-americanas às remotas aldeias do território vietnamita em 1972, nos oferece a imagem de um grito real – fático.

Ao visualizar a imagem, tomamos de empréstimo o ponto de vista do fotógrafo. É como se fôssemos arremessados para o episódio. Atordoados, admitimos um

olhar paralisado e toda cena evolui em nossa direção – sucessivas projeções: em primeiro plano, o grito atônito do menino à esquerda; no ponto central da imagem, a garota nua, desesperada, desprotegida, flagrada em máxima vulnerabilidade; nos outros dois planos intermediários, vemos as demais crianças (que correm sem bem entender o que está acontecendo) e os soldados (que caminham em atitude ao mesmo tempo atenta e amedrontada); a estrada que nos traz as personagens é a mesma que nos leva para fundo da paisagem em desmonte – uma linha de horizonte ofuscada pela nuvem atroz de napalm.

Phan Thi Kim Phúc, a garota do napalm, que na época do bombardeio contava apenas nove anos de vida, já adulta afirmou, num depoimento de 2008 gravado para a NPR, sobre as suas memórias e sentimentos:

Ainda tenho muitas cicatrizes em meu corpo e dores fortes na maioria dos dias, mas meu coração está limpo. O napalm é muito poderoso, mas a fé, o perdão e o amor são muito mais poderosos. Não teríamos guerra se todos pudessem aprender a viver com amor verdadeiro, esperança e perdão.

A guerra, assim como a pandemia, reverbera gritos. A ficção, assim como a pandemia, imagina gritos. A arte, assim como a pandemia, evoca gritos. Impactados, então, com os gritos que não foram enunciados durante o isolamento social de 2020-22, novos gritos decidiram vir ao mundo, também, sob a forma de expressão artística, concebida e produzida entre “um eu e um outro”!

Gritos autorais

No eixo da produção de linguagem (a semiose), a temática do grito se justifica, uma vez que a experiência expressiva compartilhada permitiu o desenvolvimento de produções artísticas que consideraram, em todo o processo, intervenções criativas. E, como já nos advertiu E. Stein (2005), imaginamos evidenciar as contradições, as incertezas e as angústias do ser humano frente ao contexto sociocultural que nos foi imposto durante a pandemia.

Em semiose, nossos gritos: uns, femininos, que expressam as entranhas de sentimentos sufocados na garganta; outros, masculinos, que ironicamente banalizam o medo iminente através da visualidade *pop*.

No eixo da consciência de linguagem (a semiótica), buscou-se no exercício crítico a validação do que desejamos chamar de a nossa Arte. Desse modo, as referências artísticas e teóricas anteriormente descritas e anunciadas serviram de nutrição para a leitura das imagens – dispostas à interpretação cruzada. Os professores-artistas-pesquisadores, ao protagonizarem o deslocamento dos seus próprios pontos de vista, inverteram seus papéis, determinando uma quase equação: criação + crítica = pesquisa.

Em semiótica, a linguagem estende-se como campo de análise instruída das imagens produzidas pelo outro que, agora, dispõe-se à configuração de uma consciência metodológica do fenômeno artístico que reconhece a integralidade dos processos de emissão e recepção da obra de arte.

Eu grito meu tempo. Um depoimento autoral

Eu olho ao redor e vejo. Vejo e sinto. Sinto que Deus silenciou minha voz. Já não falo. Ouço. Não me resta o choro e o pranto. Sinto-me seca, sozinha com o mito do grito.

O som transecular conclama, em nossa era planetária, a urgência de se ouvir os sons atrofiados que denunciam o destino humano. Os gritos abafados se multiplicam. Não significa que são ouvidos. Os gritos sobre os fenômenos vivos e sociais são, por vezes ignorados, ocultados e dissolvidos em meio a tanto barulho. O grito abafado ecoa “*hic et nunc*”. É no “*aqui e agora*” -, que necessitamos pensar uma relação recíproca que considera o outro, que permite o acolhimento e a leveza do pensamento subjetivo, afetivo, livre e criador.



FIGURA 2. Isabel Orestes Silveira. *Grito o que vejo*, Imagem digital, 2022. (Acervo da Artista)

Um ensaio crítico

O padrão documental de um retrato, aludindo às convencionais fotografias 3x4, parece ser a plataforma criativa para as imagens do “grito” propostas pela professora-artista-pesquisadora. É, senão, uma plataforma transgressora.

E, opera-se, aqui uma contradição: na entrada, o período de isolamento social nos revelou um cotidiano de contornos silenciosos; na saída, o período de reinserção social nos impeliu à um cotidiano de diálogos. Assim, o grito que durante tanto tempo permaneceu sufocado, transformou-se em expressão – do não audível ao visual!

No processo de constituição das narrativas gritantes, a figura feminina, isolada e protegida de qualquer olhar, garantida pela sucessão de dóceis veladuras coloridas, cede lugar para a multiplicação variante da imagem.

Assim, como as mulheres da *Dança* de Matisse, a artista, digitalmente, pesquisa a deformação figural e a circularidade compositiva.

Contraditoriamente, apagam-se as cores!

A face vai perdendo o seu registro oficial para encontrar-se com efeitos alucinantes. As imagens em vórtice, ao tempo que desejam o estado de emancipação, mostram-se cada vez mais concêntricas. E, então, o que se pretendia leve e afetivo incorpora uma inversa dramaticidade. O grito ecoa – e suas reverberações desestabilizam a visualidade.

A vertigem surge como sintoma do mal-estar que permanece. É preciso afastar as mãos da garganta, é preciso gritar! E assim, como na cena da morte em *Psicose*, o grito-sangue se dispersa como um ralo. As imagens, contudo, são mais corajosas do que as nossas atitudes. As imagens, sim, são mais potentes que os nossos desejos. Com artisticidade, podemos superar os nossos medos e transformar as inseguranças em linguagem.



FIGURA 3. Isabel Orestes Silveira. *Grito meu tempo*, Imagem digital, 2022. (Acervo da Artista)

Eu grito com Arte. Um depoimento autoral

Eu olho ao meu redor e prefiro encontrar a Arte. Se o contexto é de insegurança sanitária, tento manter meu equilíbrio no eixo da linguagem. Tento me apegar à ironia do cotidiano. Afinal, imagens cotidianas, aquelas de origem dadaísta ou pop, sempre estiveram presentes em minha visualidade expressiva. Para não me isolar, tento, então, um diálogo com a história das imagens pop.

Afortunadamente, Warhol me acolhe e se abre em diálogo. Como um pai: me oferece suas imagens repetidas e banalizadas; me empresta o ideário das autorreferências; me desafia com as figuras de baixos registros; me mostra um outro cotidiano – elogiável e crítico.

Um ensaio crítico

No “grito” do professor-artista-pesquisador, a composição insinua uma estética pop, da qual exacerbam algumas características como o binômio produção/consumo de Andy Warhol (1928-1987) e o pensamento sobre a “reprodutividade técnica”, o qual apregoava Walter Benjamin (2018).

Se antes, os produtos e imagens divulgados e consumidos pelos meios de comunicação de massa, serviram de inspiração para os artistas da Pop Art, hoje a narrativa do passado se atualiza no presente, uma vez que, se intensifica nas redes sociais, a prática exacerbada da exposição excessiva da imagem como espetáculo.

Assim, o “grito autoral” manifesta a euforia do nosso tempo, por vezes irônico, insinua o grito debochado que desdenha da realidade e funde na imagem a contradição: grito/riso. O padrão repetitivo da imagem, traz no plano pictórico o uso cromático do amarelo, verde, azul e magenta, evocando as relações sujeito/produto, consumo/descarte, anonimato/visibilidade, público/privado, arte/técnica, ordem/desordem, individualização e autorreferência – características da dinâmica social contemporânea.



FIGURA 4. Marcos Rizolli. *Gritos Pop*, Imagem digital, 2022. (Acervo do Artista)



FIGURA 5. Marcos Rizolli. *Rizolli Diptych*, Imagem digital, 2022. (Acervo do Artista)

O bombardeio de imagens repetidas em mosaico aparenta o desbotamento da cor e ao mesmo tempo evidencia a pregnância dos tons escuros. Novamente as dualidades podem ser lidas em oposição: claro e escuro, nitidez e apagamentos, reflexos e opacidades instantâneo e fluído, fragmentação e totalidade, identidade e subjetividade, disciplinar e subversivo.

Tais características reveladas no produto visual podem evidenciar o momento atual da vida, que grita juntamente com o artista, a intensa desconfiança e incertezas quanto ao futuro.

Conclusão

Com essa experiência, foi possível a criação expressiva individual, mas também compartilhada, no sentido de que cada autor comentou a produção do outro. A partir da noção de vivências se conservou a identidade pessoal e, também, o vínculo da troca que resultou na reflexão e na produção escritural em coautoria.

Os relatos revelaram os modos de gritar a vida intersubjetiva como uma exigência para a constituição do eu e a escrita e reflexão conjunta possibilitou a identificação do “eu e outro” – como se tivéssemos nos apegado à afirmação de que “os acasos acontecem em estranhas coincidências. Eles nos acenam. E nós já sabemos do que se trata: uma nova compreensão de coisas que no fundo sempre existiram em nós” (OSTROWER, 1987, p. 27).

Então, juntos, vivenciamos “uma experiência ótima” para usar um dos conceitos de Csikszentmihalyi (1990). Ao pensar nosso tempo, ao focar no “agora da vida”, ambos os autores puderam, através da produção artística, compreender o que Csikszentmihalyi, alega sobre o estado de atenção e não desvio, para assim vivenciar o *Flow* – estado totalmente absorvido e interessado pelo que se faz.

Foram construídas representações de signos visuais motivadas por interesses específicos, tendo o grito como definição da realidade social. Nesse sentido, “a obra

de arte carrega as marcas singulares do projeto poético que a direciona, mas também faz parte da grande cadeia que é a arte. Assim, o projeto de cada artista insere-se na frisa do tempo da arte, da ciência e da sociedade, em geral” (SALLES, 2004, p.24).

Por fim, temos a consciência de que permanecemos imbricados num processo de incompletude. Temos, ainda, a convicção de que projetamos caminhos que culminaram na produção de obras inacabadas que bem puderam representar a contemporaneidade pandêmica na qual estamos, ainda que simbolicamente, submersos.

Espera-se, assim, contribuir para que o GRITO continue ecoando na linha do tempo da História da Arte. Espera-se, outrossim, colaborar para que o GRITO permaneça vívido na linha do tempo da Crítica de Arte.

Referências

- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: L&PM, 2018.
- CSIKSZENTMIHALY, Mihaly. *Flow: the psychology of optimal experience*. New York: HapperCollings Publishers, 1990.
- MUNCH, Edvard. *Arte e Natureza*. In: CHIPPE, H.B. *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo, Martins Fontes. 1988.
- MUNCH, Edvard. *Words and images*. In: TORJUSEN, Bente. *Words and images of Edvard Munch*. London, Thames and Hudson, 1989.
- OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis, Vozes, 1987.
- PHÚC, Phan Thi Kim. *Depoimento*. Washington, DC: National Public Radio, 2008.
- SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. 2ª ed. São Paulo: FAPESP-Annablume, 2004.
- STEIN, Edith. *Contribuciones a la fundamentación filosófica de la psicología de las ciencias del espíritu*. In *Obras completas. Escritos filosóficos: Etapa fenomenológica* (vol. II, C. R. Garrido & J. L. C. Bono, Trads., pp. 655-913). Madrid: Monte Carmelo, 2005.
- YANAL, Robert. J. *Hitchcock as Philosopher*. Jefferson: MacFarland & Company, 2005.

Jogo interdimensional: o process drama na sala de aula

Interdimensional game: the process drama at the classroom

*Alexandre Luiz Porto Junior*¹

*Isabela Teles Pereira*²

*Maria de Fátima Serafim da Silva*³

O texto aborda experiências dos autores no Projeto de Extensão “Drama na Sala de Aula: uma introdução”, da Universidade Federal da Grande Dourados. O drama foi aplicado numa turma do 7º ano da Escola Rui Barbosa, em Caarapó/MS, a fim de trabalhar o socioemocional dos alunos, que vêm abalados desde o início da pandemia de COVID-19. Os estudantes embarcaram num espaço de jogo que envolve pluralismo ao buscar resolver um mistério na linha do tempo.

Palavras-chave: drama, pós-pandemia, socioemocional

.....
1 Universidade Federal do Mato Grosso do Sul - FUNDECT

2 Universidade Federal da Grande Dourados

3 Universidade Federal da Grande Dourados

The article is about the authors experiences in the Extension Project “Drama in the Classroom: an introduction”, from the Federal University of Grande Dourados. The drama was applied to a 7th grade class at Escola Rui Barbosa, in Caarapó/MS, in order to approach on the socio-emotional aspects of the students, who have been shaken since the beginning of the COVID-19 pandemic. Students embarked on a game space that involves pluralism as they seek to solve a mystery in the timeline.

Keywords: drama, post-pandemic, socio-emotional

Introdução

Aqui analisamos atividades do projeto de extensão “Drama na sala de aula: uma introdução”, da graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), coordenado pela Profa. Ariane Guerra Barros. Colaboram Alexandre Porto e Vanessa Ribeiro e as voluntárias discentes da UFGD Isabela Teles, Lorena Flumignan, Maria Serafim e Mariane Rodrigues.

A extensão nasce da percepção da coordenadora e colaboradores ao realizarem process drama⁴ com bolsistas do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência (PIBID) Artes/UFGD⁵, em março de 2022. Após a seleção das voluntárias, os responsáveis basearam-se em Desgranges (2003), Cabral e Pereira (2017) para introduzir o drama como metodologia de ensino em sala de aula.

Nosso drama surgiu em diálogos entre os autores de necessidades dos alunos do 7º ano da Escola Rui Barbosa, Caarapó/MS. Observamos em 2022 alunos com dificuldade de conexão presencial e falta de respeito a colegas de turma, creditando o agravamento desse distanciamento à pandemia de COVID-19, vez que a maioria estuda junta desde as séries iniciais.

No processo escolhemos trabalhar com temas específicos, tendo pré-texto sobre machismo, racismo e LGBTfobia. O contexto de ficção do drama era que faziam parte de uma força tarefa intergaláctica que trabalha a manter a linha do tempo coesa, evitando alterações temporais, quando receberam uma mensagem da imperatriz intergaláctica Zurg, avisando que foi roubada: levaram seu prisma interdimensional,

.....
⁴ Importante notar que process drama, drama, Drama ou processo de drama são sinônimas, variando apenas a opção do tradutor do termo.

⁵ O PIBID é um programa que visa o contato entre universidade e escola pública, em que professores da universidade coordenam o projeto, e um(a) docente supervisor(a) da rede pública acolhe estudantes de graduação em sua escola para que tenham experiência da/na sala de aula. Em 2022 o PIBID Artes/UFGD encerrou-se com o process drama citado, tendo na coordenação os professores Igor Schiavo e Michel Mauch, como professora supervisora Vanessa Ribeiro. Na ocasião, esta convidou Alexandre e Ariane para aplicarem o drama baseado em Nelson Rodrigues.

capaz de levar a universos paralelos. Zurg solicita que os recém inseridos na corporação investiguem e recuperem o artefato, pois sabe-se que quem cometeu o crime tenta alterar a realidade e linha do tempo no planeta Terra.

Process drama?

O process drama baseia-se principalmente em produções que Beatriz Cabral traz ao Brasil de seus estudos na Inglaterra. Este método de ensino se sustenta como um trabalho colaborativo entre propositores e jogadores em encontros divididos por episódios, num contexto ficcional específico, investigando o pré-texto selecionado por quem está conduzindo o processo.

Propomos aqui chamar a pessoa responsável por criar e propor o processo dramático de “propositor” e aqueles que vivenciam esse espaço de “jogadores” por entender que nesse espaço a ser explorado há uma interação de jogo que vai além da ideia de serem “alunos”. Nesse ambiente os jogadores propõem, interagem entre si, são capazes de modificar totalmente a condução da narrativa, são tão *dramaturgs*⁶ quanto os propositores.

O pré-texto é a faísca que inicia o planejamento do processo. Como pontua Cabral (2007), “O pré-texto é o roteiro, história ou texto que fornecerá o ponto de partida para iniciar o processo dramático, e que irá funcionar como pano de fundo para orientar a seleção e identificação das atividades e situações exploradas cenicamente”. O contexto de ficção trata do ambiente virtual criado para explorar o processo dramático; esse termo abre infinitas possibilidades a serem exploradas em sala de aula ou além dela, vez que jogadores podem vivenciar diferentes papéis em cenários e “realidades” distintas. Ainda, os episódios são separações das investigações que os jogadores vivenciam e trabalha algum ponto específico do pré-texto que colabore com a construção da narrativa do processo, seja de forma linear ou não.

.....
⁶ Dramaturg é proposta por Cabral (2007) como a ideia de que o professor tem, ao conduzir o processo, a mesma atribuição de dramaturgo que escreve um roteiro, podendo inserir situações, adaptar propostas, fazer cortes abruptos.

Episódios atemporais

A construção e elaboração dos episódios se deu de forma híbrida, tanto presencial quanto virtual, por meio das redes sociais, com uso alargado em razão da pandemia, ou no trajeto pendular Dourados–Caarapó tomado pelos coautores.

As voluntárias se interessaram por trabalhar música em diferentes épocas, inserindo-as na viagem no tempo pois as canções compuseram a ambientação cênica, uma ferramenta do drama que auxilia na inserção dos jogadores no contexto, ao criar um ambiente extra-cotidiano num espaço comum, como a sala de aula. Tínhamos uma estrutura básica: o episódio de inicialização; um segundo para o machismo; no terceiro, racismo; e no quarto e último, a LGBTfobia. Era nítido que os alunos iriam viajar no tempo-espaço, daí necessário pensar em situações pontuais para abordar tais temas e sustentar a ideia de sair do ano corrente.

Inicialização

Para *inicializar*⁷ os jogadores no contexto do drama, planejamos um encontro de 50 minutos em 13 de setembro de 2022, que o professor-personagem⁸ usou para conduzir o episódio e finalizado com brecha para os próximos.

Confeccionamos para os alunos registrarem sua experiência, um *diário oficial*, uma caderneta para preencher dados da missão e encontros. Também havia imagens e músicas que remetessem ao espaço sideral, com ajuda de caixa de som e projetor para imersão dos alunos. Gravamos vídeo onde a imperatriz Zurg aparece parabenizando os jogadores por terem se formado na Academia, sendo interrompida pela notícia do roubo do prisma capaz possibilitar viagem entre universos.

.....
⁷ Propomos aqui a ideia de inicializar em contrapartida de pré-texto. O pré-texto é proposto tanto como esse elemento que dá tom ao processo, como também o primeiro contato dos jogadores com o processo, mas acreditamos que o termo de inicializar seria mais apropriado para este primeiro contato.

⁸ Tradução de Cabral (2008) para *teacher in role*, ferramenta onde o professor entra como personagem estruturado com história ou como papel para dar novas informações, dividir o andamento do processo com alunos ou coletar dados sobre o entendimento dos jogadores.

Apresentadas as voluntárias e seu contexto, anunciamos que encarariam um processo dramático e combinamos que quando os propositores usássemos símbolo de galáxia, éramos personagens – sargento, delegado e oficial; quando retirada, voltaríamos a ser os professores.

Após, foi dito aos jogadores irem ao banheiro e beber água para evitar saídas durante o episódio, tempo em que arrumamos a sala e projetamos imagens e músicas selecionadas. Trocamos de roupa para o uniforme preto e símbolo galáctico, à espera dos jogadores nesse ambiente.

No retorno, comentaram como a organização estava diferente e acharam interessantes as imagens, assim como os sons. Logo entramos num espaço autoritário, instaurando que naquele momento tínhamos o nível alto⁹ de comando do jogo, pedindo que ora ficassem com o corpo em estado de descanso, ora em sentido. Uma vez prontos, começamos os testes, usando jogos teatrais¹⁰, para mostrar as habilidades necessárias para se oficializar como cabos do espaço-tempo. O primeiro jogo foi do espelho, era necessário observar o seu parceiro e copiar seus movimentos, mostrando habilidade de percepção. O segundo foi de confiança: um jogador ficava de costas para todos os outros, se lançava para trás e deveria ter confiança de que seria pego. Por fim, andando pelo espaço com substâncias, para adaptabilidade de encarar diferentes situações, como caminhar sem gravidade, andar escondido, com água até os joelhos, paralisado etc.

Demonstraram timidez nesses jogos, mesmo não sendo o primeiro contato com jogos teatrais. Anunciamos suas aprovações e entregamos uma carta para preencherem com nome da personagem, desenho do rosto, e impressão digital. Quando

⁹ Cabral (2006) aponta que os níveis de status que um professor exerce no processo pode dar mais ou menos liberdade, variando em níveis de baixo a alto.

¹⁰ Usamos o fichário de jogos teatrais de Spolin (2012).

preenchidas, fizeram fila para receber o diário oficial, assim como a instrução de sempre anotar as atividades.

Terminamos o episódio com o já-dito vídeo da imperatriz interrompida por um ataque na capital do império. Ao fim, os alunos se voltam a nós em busca de respostas, orientamos que ela virá no nosso próximo episódio. Ali os alunos demonstraram mais interesse e comentaram que tentariam não perder o encontro seguinte.

1932 – O risco do voto

Para a primeira viagem no tempo, escolhemos 1932, quando Getúlio Vargas decretou o voto feminino. A narrativa que criamos era a de quem roubou o cristal da imperatriz iria voltar para essa época e tentar alterar esse marco. Elaboramos uma cena fictícia onde Getúlio receberia duas cartas, uma recomendando aprovar o voto das mulheres, tendo em vista uma suposta passeata que ocorreria no dia seguinte, e outra carta onde havia uma recusa do voto e uma reafirmação do papel feminino como obediente-doméstica-do-lar.

Começamos com recapitulação do processo, entregamos as fichas e diários oficiais aos que faltaram, assistimos ao final do vídeo da imperatriz que havia sido cortado onde conta sobre o roubo, e mostramos um vídeo inimigo interceptado, o qual debocha da instituição dos policiais do tempo e deixava uma pista, duvidando da capacidade dos cadetes.

Retiramos os alunos de sala e a organizamos novamente, dessa vez com seleção de canções da década de 1930 e trajes condizentes à época. Cada aluno recebeu o papel que iria ter no episódio e foi orientado a sentar numa cadeira para ver uma cena de Getúlio Vargas lendo as cartas. Após a cena, começamos a caçar as pistas.

Foi interessante ver que, ainda com pistas falsas, a divisão entre jogadores acabou ocorrendo antes do previsto, formando dois grupos que tinham visões divergentes

das pistas. Tal divisão ficou mais marcada quando, ao chegarem na pista falsa deixada no banheiro feminino (a pista verdadeira estava no masculino), a frustração tomou conta do grupo de maioria feminina ao encontrar a mensagem “você tomaram a rota errada, talvez os homens saibam mesmo mais que as mulheres, andem, procurem por eles!”. Fazia parte do episódio de privilegiar os homens, como em 30 (e infelizmente ainda hoje).

Os grupos chegaram à pista final que os levava de volta à sala de aula, onde pedimos que organizassem as pistas e mensagens ocultas para encontrar um culpado, indicado como “homem machista”. Em nenhum momento foi orientado que seria um homem, foi a conclusão que chegaram e utilizamos para os próximos episódios.

Os jogadores foram divididos entre pró e contra o voto feminino de acordo com o papel que receberam. Muitos a contragosto foram para o lado contrário; apesar da resistência inicial, embarcaram na onda dramática, num debate acalorado, com distintas justificativas para serem corretos. Eles foram orientados a votar não só de acordo com a personagem que tinham, mas também pensando se trocariam de ideia a partir do que escutaram na discussão. Separamos os votos dos homens e dos das mulheres, 3 dos 4 meninos haviam sido alocados inicialmente no lado contrário, enquanto havia 6 meninas contra e 8 a favor. Como ainda estávamos em 1932, todos foram informados que tínhamos de seguir as regras da época, assim, todos os votos das mulheres foram desconsiderados e jogados fora na frente de todas, inconformadas, pois a decisão final seria masculina.

Após uma contagem lenta, para trazer imprecisão e receio, por 3 votos a 1 foi garantido que as mulheres tivessem direito constitucional ao voto: Getúlio seguiria o decidido naquela votação e retornamos ao espaço “presente” na academia. Terminamos com a informação que algo havia acontecido em 1960 e na semana seguinte deveriam voltar e entender o ocorrido.

1960 – Assassinato misterioso

Os alunos foram separados em 3 grupos para passar por três estações onde descobririam informações sobre um assassinato de um policial do tempo. Uma estação tinha o cenário da morte, com o diário oficial da vítima, junto vários objetos para auxiliar a criar uma narrativa: uma fivela, uma rosa branca, uma tesoura, um comprimido, ao fundo músicas da década de 1960. Outra estação havia uma lista de compras com números e letras, um papel para resolver contas matemáticas que formavam uma mensagem. Também havia o espaço de interrogar a esposa da vítima, Isabela Teles, que era uma mulher que não sabia que o marido era um policial do tempo e várias informações que ele parecia esconder dela. Após todos os grupos passarem pelas estações, iriam se reunir na sala e tentariam montar um retrato falado do suspeito a partir das informações coletadas. Sem que os grupos trocassem informações, teríamos 3 retratos falados.

O terceiro encontro aconteceu na semana seguinte ao segundo, com maior tempo, cedido generosamente pela professora de matemática. Esse episódio consideramos que foi o que os jogadores estavam completamente imersos, com maior participação.

Como cada grupo iniciou em uma estação distinta, a sequência lógica foi única, chegando a resultados diferentes. O grupo que começou no interrogatório tinha poucas informações, muitas dúvidas sobre o que perguntar. O que começou nas contas e foi para o interrogatório tinha mais informações e questionou a esposa sobre as despesas da vítima. Já o grupo que passou por último no interrogatório tinha muitas informações da cena e contas. Entretanto, o grupo que começou no interrogatório conseguiu explorar mais a cena do crime, estava fresco o que Teles havia contado a eles.

Foi interessante ver os jogadores debatendo sobre o suposto crime e a linha investigativa, criando os retratos falados. No processo tínhamos deixado uma pista que, ao ser decifrada, continha a frase “o assassino está entre vocês”. A intenção dos propositores era que os jogadores desconfiassem entre si, o que ocorreu foi que

começaram a desconfiar de nós, o que foi ótimo, pois, novamente, eles estavam tomando a linha narrativa do processo e definindo informações.

Nos últimos momentos do episódio aparecemos com um suposto áudio gravado do assassino, que matou e maria novamente. Os jogadores ficaram em choque e encerramos o episódio justamente nesse momento, deixando a tarefa de responder individualmente no diário: *quem, como e por quê?*

1990 – O alvo na OMS

Para a última viagem escolhemos 1990, ano em que a Organização Mundial da Saúde trocou o termo de *homossexualismo* para *homossexualidade*, sem a conotação de doença. Para manter a história como aconteceu os jogadores se manteriam nos grupos do episódio anterior e escolher entre 5 possíveis alvos do assassino. Apenas 2 corriam realmente perigo, pois supostamente foram as responsáveis por essa troca na OMS. Após a definição, o assassino seria decidido e informaria uma série de desafios com tempo, caso falhassem o cristal explodiria.

Cada grupo foi orientado a apresentar uma cena curta, como reconstituição do crime do episódio anterior. Eles identificaram pessoas diferentes, mas mesmo motivo: racismo. O *como* era parecido, mas não unânime, além de que a vítima havia sido de alguma forma dopada e torturada. Após ambos formarem seu argumento, receberam a informação sobre a OMS e homossexualismo/homossexualidade, as fichas de cinco possíveis alvos, e que cada esquadrão iria proteger uma pessoa, deixando duas correndo risco.

O perfil que os jogadores escolheram foram dois homens (um bissexual e um hétero) e uma mulher lésbica, todos negros; desprotegidos um homem hétero *drag queen* e uma mulher branca, bissexual. Apenas uma pessoa foi protegida adequadamente. Uma das pessoas ter sido assassinada fez com que a OMS não alterasse o texto em 1990 só nos anos 2000, o que simbolizaria que ao voltarem para o ano de 2022 os

alunos iriam vivenciar um mundo mais hostil com as pessoas LGBTQIA+, homofobia não seria crime e transsexuais ainda seriam considerados doentes.

A sala estava bem dividida: após argumentarem entre si para resolver o crime, verem as cenas, relembrem todo o caso, por maioria de votos a pessoa culpada foi escolhida. A esposa da vítima, Isabela Teles era uma policial do tempo disfarçada, havia contratado uma pessoa que acabou matando seu marido. Assim que foi determinada como criminosa ela começou a rir, pois nunca iriam achar o cristal à tempo, já que não passariam nos desafios que ela fez. Retiramos ela do espaço e começamos uma *corrida contra o relógio*.

Os desafios se tratavam de jogos, como jogo da memória, flexões, embaixadinhas, caça-palavras, anagramas, cálculos e quebra-cabeça. A cada atividade realizada encontravam uma letra de onde escondera o cristal. Os jogadores tiveram dificuldades em juntar as letras pois os desafios aconteceram de forma simultânea e demoraram a unir as informações. Faltando 6 minutos para o fim, descobriram o lugar ainda faltando 2 letras, correram até lá, reviraram o espaço até encontrar um cristal piramidal. Houve grande apreensão e comoção dos alunos. Nos juntamos para informar que recebemos a resposta da Imperatriz Zurg, parabenizando-os pela missão bem sucedida, tendo os jogadores se abraçado e urrado em comemoração pelo fim do processo.

Considerações Finais

Levando em conta o planejamento e adaptações que precisamos fazer a partir das decisões dos jogadores, seu envolvimento progressivo no processo, a leitura dos diários oficiais e seus relatos, ficamos muito contentes com o trabalho. Acreditamos que nosso objetivo de juntar a turma em atividades colaborativas a tratar de temas considerados delicados em sala de aula e obter respeito maior entre eles foi alcançado. Percebemos que os alunos compreenderam sobre os temas que queríamos apontar, ainda mais sobre questões legais e de legitimação de minorias há

muito oprimidas, em especial quando comentaram sobre como seria difícil voltar a 2022 com essa realidade paralela.

Referências

- CABRAL, B. *Drama como método de ensino*. São Paulo: Huitec, 2006.
- _____. O professor dramaturgo e o drama na pós-modernidade. *ouvirOUver*, Uberlândia, MG, v.1, n.1, 2007.
- _____. O professor-artista: perspectivas teóricas e deslocamentos. *Urdimento*, v.1, n.10, p.35-44, dez. 2008.
- CABRAL, B.; PEREIRA, D. M. O espaço de jogo no Contexto do Drama. *Urdimento*, v.1, n.28, p. 285-301, jul. 2017.
- DESGRANGES, F. *A Pedagogia do Espectador*. São Paulo: Hucitec, 2003.
- SPOLIN, V. *Jogos Teatrais: o fichário de Viola Spolin*. Tradução de Ingrid Dormien Koudela. São Paulo: Perspectiva, 2012.

“Uma boa mesa”: reflexões permeadas pela cozinha e o ateliê de pintura como laboratórios da formação do artista professor

“A good table”: reflections permeated by the kitchen and the painting studio as laboratories for the formation of the artist teacher

Daniela Almeida Moreira¹

Jociele Lampert²

Esse artigo apresenta um estudo sobre o processo formativo do artista professor fundamentado nas concepções filosóficas de John Dewey com ênfase para os conceitos de pensamento reflexivo, a cozinha como laboratório de aprendizagem e a arte como experiência. O objetivo deste estudo é refletir sobre a atitude propositiva docente através do processo investigativo e exploratório na mesa do ateliê de pintura. Os resultados desse estudo são aspectos da prática artística e prática docente aprofundados no Projeto de Pesquisa: O estúdio de pintura como laboratório de ensino e aprendizagem em artes visuais vinculado ao Estúdio de Pintura Apotheke. Como conclusão apresentamos direcionamentos do caminho formativo do artista professor.

Palavras-chave: ensino das artes visuais, Dewey, experiência, pintura.

This article presents a study on the formative process of the artist teacher based on the philosophical concepts of John Dewey with emphasis on the concepts of reflective thinking, the kitchen as a learning laboratory and art as an experience. The objective of this study is to reflect on the teacher's propositional attitude through the investigative and exploratory process at the painting studio table. The results of this study are aspects of artistic practice and teaching practice deepened in the Research Project: The painting studio as a teaching and learning laboratory in visual arts linked to the Apotheke Painting Studio. As a conclusion, we present directions for the teacher artist's formative path.

Keywords: teaching visual arts, Dewey, experience, painting

.....
1 Instituto Federal de Santa Catarina

2 Universidade do Estado de Santa Catarina

Introdução

O presente texto propõe uma reflexão sobre a mesa, onde são dispostos diferentes tipos de artigos e faturas com diferentes finalidades. A mesa é uma mobília comum a cozinha e o ateliê de pintura, a diferença entre as duas se caracteriza no *mise en place*. A mesa da cozinha acomoda os preparativos do cozinheiro, enquanto a mesa do ateliê acomoda os processos investigativos do artista professor envolvido com a pesquisa, estudo, planejamento antecedentes a proposição docente.

As obras de John Dewey são referenciais teóricas principais nesse estudo e serão estudadas com maior profundidade ao longo do desenvolvimento da tese apresentada na forma de recorte através desse texto. Nas obras selecionadas, John Dewey enfatiza a cozinha com potencial de laboratório de aprendizagem. A mesa será o elo entre a cozinha de Dewey e o ateliê de pintura do artista professor para abordarmos princípios da formação docente vinculada ao Estúdio de Pintura Apotheke.

O texto inicia com alguns apontamentos sobre as concepções de ensino da Laboratory School também conhecida como Escola de Dewey. Na sequência, alguns preceitos da filosofia de John Dewey (1900, 1910, 1915, 1932, 1929, 1934/2010; MAYHEW e EDWARDS, 1936; SANTOS, 2021) serão colocados em destaque, entre eles: o entendimento do conceito de laboratório estendido aos outros espaços não reconhecidos como tais. O conceito de pensamento reflexivo com foco para as implicações nos processos educativos. A dimensão da educação como arte e a docência sensível aos saberes que permeiam espaços, tais como: a cozinha com potencial de laboratório de aprendizagem e o compromisso docente com o desenvolvimento do espírito investigativo discente.

Os princípios filosóficos de John Dewey serão abordados em diálogo com o trabalho da artista professora Jocielle Lampert através das ações de ensino, pesquisa e extensão desenvolvidas no Estúdio de Pintura Apotheke (LAMPERT, 2018, 2021; FACCO, GOULART, LAMPERT, 2017; LAMPERT e RUIZ, 2022; CAVALLARI, 2021). A definição da A/r/tografia. (IRWIN, 2016) dará continuidade à reflexão sobre a

pesquisa viva, para o percurso formativo do artista professor em diálogo com as pesquisas realizadas no Estúdio de Pintura Apotheke.

O texto apresenta como conclusão a importância do ateliê no desenvolvimento de processos investigativo, exploratório, reflexivo e propositivo no processo da formação do artista professor do ensino das artes visuais.

John Dewey e o laboratório onde se aprende a partir do fazer

O filósofo americano John Dewey dedicou muitas obras ao tema da educação e a relação da escola com a sociedade, algumas dessas obras foram selecionadas para fundamentarem a reflexão neste estudo.

John Dewey efetivou suas ideias sobre a educação investindo na criação da Laboratory School no ano de 1896 com duração até 1903, na Universidade de Chicago. Katherine Camp Mayhew e Anna Camp Edwards escreveram em 1936 uma obra documental intitulada *The Dewey School. The Laboratory School of The University of Chicago 1896 – 1903*, onde apresentaram um panorama e perspectiva de ensino do centro educacional.

Mayhew e Edwards (1936, p. v) descreveram no prefácio da obra, que a escola foi um empreendimento cooperativo envolvendo pais e educadores. A Laboratory School contou inicialmente com a direção de John Dewey, também chefe do departamento unificado de Filosofia, Psicologia e Pedagogia na Universidade de Chicago. A escola surgiu do “desejo genuíno de desenvolver uma experiência educacional mais criativa do que aquela proporcionada pelo sistema de ensino”, na sociedade americana do final do século XIX e início do século XX. Os propósitos da escola era aliar o desenvolvimento das pesquisas da área da Psicologia e Pedagogia à ideia do laboratório de investigação orientado pelas teorias educacionais de John Dewey.

A Laboratory School era movida pela ideia de “escola-casa” compreendida como pequena organização comparada aos deveres da vida em comunidade na sociedade.

A importância atribuída à administração da vida doméstica buscava evidenciar as demandas da vida em sociedade. Por exemplo, a interdependência entre os integrantes que vivem e realizam as tarefas domésticas; os cuidados das plantas, animais e a vida humana; o uso das fontes de energia com função de subsistência e operativa, todos saberes humanos essenciais ao desenvolvimento do aprendizado. A cozinha seria ambiente propício para a investigação da criança interessada no funcionamento desse ambiente, com reflexos à sua vida em sociedade. A estrutura da Laboratory School buscava organizar os espaços similares à funcionalidade da sociedade, por exemplo: a simulação de estabelecimento comercial, cozinha e estúdios para trabalhos manuais como a marcenaria e tecelagem. Acreditava-se que os conhecimentos permeiam e circulavam nesses espaços e colocavam os estudantes em contato com o desenvolvimento humano em tempo passado, presente e futuro em uma experiência contínua com reflexo social. Dessa forma não acontecia a fragmentação comum ao conhecimento escolar. (MAYHEW e EDWARDS, 1936, p. 43)

A compreensão da perspectiva educacional da Laboratory School norteia o desenvolvimento deste estudo. Nos próximos parágrafos, John Dewey mostra através de suas obras, o conceito de laboratório que se estende a outros espaços que podem promover a aprendizagem, graças a interação dos saberes e a ação humana.

Dewey atribuiu o termo laboratório aos diferentes tipos de espaços onde operam “a ação e o trabalho humano.” O termo laboratório teria sido atrelado ao científico, ao laboratório de física, química ou biologia. Para o filósofo, o princípio do conceito de laboratório deveria ser a ação, o contato, a intervenção e a interação humana “com equipamentos, ferramentas, instrumentos e outros recursos.” (DEWEY, 1932, p. 116)

Portanto, os espaços das oficinas de trabalhos manuais ou tecelagem, assim como as cozinhas também deveriam ser considerados e chamados de laboratórios. Esses espaços seguem o princípio do “aprender pela ação” ou envolvimento em situações reais, além do contato com os materiais favorecerem a introdução dos princípios das ciências. O filósofo também chamou de laboratory education, um tipo de ação

educativa direcionada pelo método experimental. “É um método de descoberta por meio da pesquisa, por meio de investigação, por meio de testes, por meio da observação e da reflexão, os processos que exigem atividade da mente em vez de meros poderes de absorção e reprodução.” (DEWEY, 1932, p. 117)

A concepção de Dewey sobre laboratório transcende o ambiente físico e seus aparatos técnicos, pois os equipamentos só cumprem seus propósitos a partir das realizações dos intentos humanos. O plano da interação dos saberes do interesse humano articulados aos instrumentos é o que efetiva a ideia de laboratório. Podemos arriscar na tentativa de exemplificar o conceito de laboratório, com fronteiras expandidas no contexto escolar. Um professor pode reunir um grupo e motivar o interesse dos estudantes por um objeto de estudo, o qual demandará a mobilização investigativa e exploratória, além da busca por meios de concretizar os propósitos planejados e desejados. A proposição docente e a disposição dos discentes engajados no processo investigativo é central para a ideia de laboratório segundo os princípios da filosofia de Dewey.

Para o filósofo John Dewey “a educação é uma arte”, no entanto é mais comum ser reconhecida pela “tradição da reprodução imitativa.” (DEWEY, 1929, p. 14) A razão é o campo da educação priorizar o “ensino das habilidades e procedimentos com resultados imediatos e sucesso medido pela ordem na sala de aula, a recitações corretas, o êxito nos exames, o alcance da promoção dos alunos para um grau superior, etc.” Esses critérios de julgamento incidem sobre as expectativas do professor e o desejo de ser bem sucedido. Essas expectativas tem seus efeitos nas outras gerações de professores, que buscam a formação preocupados e interessados em “descobrir como fazer as coisas com a máxima chance de alcançarem o sucesso.” (DEWEY, 1929, p. 15)

O conceito de laboratório expandido que prima pelo engajamento docente e discente no processo investigativo depende de uma atitude propositiva docente, sob a qual incidirá fatores da conjuntura escolar que impelem adequações aos sistemas de

ensino. Dessa forma, a compreensão da educação como arte considerando a atitude pedagógica sobre a própria atuação para o processo formativo.

Calixto (2012, p. 91) desenvolveu sua pesquisa de doutorado sobre o professor reflexivo. Nesse ponto da tese, a autora aborda sobre a atuação docente recompensada pela satisfação do bom trabalho realizado, mas em alguns casos existe a insatisfação que tornará a atuação “marcada por mais dificuldades, pela falta de objetivos e continuidade.”

O professor enfrentará situações que implicará em escolhas, por vezes determinantes, tanto para seu processo formativo quanto para as proposições dirigidas aos discentes. Segundo Calixto (2021, p. 92) “o professor encontra-se diante de oportunidades para o exercício de um trabalho específico com os alunos, em torno dessa área que envolve descobertas, reflexões e decisões.” A atitude propositiva implica nas expectativas que o professor tem em relação a sua própria formação e dos discentes.

Cabe nesse ponto do texto abordarmos a concepção de John Dewey sobre o pensamento reflexivo em diálogo com as motivações da atitude propositiva docente como parte da sua própria formação.

Segundo Dewey (1910, p. 1) o emprego dos termos pensar e pensamento seria feito de maneira pouco criteriosa. As ideias mais comuns segue o critério que “tudo o que vem à mente, que passa por nossas cabeças pode ser chamado de pensamento” e outro critério envolve o objeto do pensar relacionado “apenas às coisas que não vemos, não ouvimos, não cheiramos, ou não degustamos.” Dewey (1910, p. 2) amplia a ideia do pensamento a partir da concepção do ato reflexivo, o qual consiste no “curso aleatório” de ideias que ocupam a mente com uma sucessão e sequência irregular. A sucessão de ideias geradoras da reflexão não tem a ver com uma sequência, mas tem a ver com as consequências que darão origem às próximas ideias, como resultados e ao mesmo tempo suporte das ideias sucessoras.

De acordo com o filósofo, o pensar pode ser definido como “aquela operação em que os fatos presentes sugerem e gestam outros fatos (ou verdades) de modo a induzir a crer neles com base ou garantias nos fatos anteriores.” (DEWEY, 1910, p. 9) Um fator determinante do pensamento reflexivo é a perplexidade diante de uma situação que “demanda uma solução.” Para o filósofo, “a perplexidade é o regulamento estabilizador e orientador em todo o processo de reflexão.” A situação que envolve “um problema a ser resolvido ou uma dificuldade a ser superada” será responsável por desencadear um curso de sugestões na solução do problema. (DEWEY, 1910, p. 11)

A partir das concepções de Dewey consideramos que a atitude propositiva docente pode contribuir com o desenvolvimento da aprendizagem reflexiva que mobiliza os estudantes na busca por solução de problemas. Podemos comparar esse estado de perplexidade do docente em relação a sua própria formação e como solucionar problemas derivados dos processos investigativos e exploratórios contínuos na formação diária.

Segundo Dewey, a proposta educativa deve ser guiada pelo interesse que “cria demandas e atrai a atenção pelos assuntos com maior importância e conexão direta com a atividade em curso”. Dewey (1910, p. 141) dispõe de três exemplos de práticas manuais comuns para abordar o fator interesse no processo de aprendizagem dos estudantes. A carpintaria ou trabalhos em oficinas estabelecem conexões entre o saber e as operações matemáticas, a geometria e a solução de problemas mecânicos. O espaço da cozinha estabelece relações entre o ato de cozinhar e as experimentações químicas, o conhecimento da vida animal e vegetal, além dos hábitos de higiene. O interesse pela técnica da representação estabelece conexão com a habilidade da composição e outros aspectos estéticos e da apreciação da imagem.

Podemos considerar que o elemento interesse exerce influência na aprendizagem dos estudantes e também na formação docente, o maior interessado em alcançar suas aspirações através da atuação como professor. A escolha por manter um

processo formativo reflexivo contínuo conduz o professor ao estudo e atitude geradora de possibilidades investigativas e propositivas.

John Dewey segue a concepção de laboratório estendido às diversas práticas com potencial de aprendizagem. Para o filósofo, os trabalhos em madeira, metal, tecelagem, costura e culinária deveriam cooperar para o desenvolvimento das habilidades, mas também compreensão das demandas da vida em sociedade. Essas tarefas não deveriam ser entendidas como ocupação, mas serem atribuídas de significado social, “como tipos de processos pelos quais a sociedade segue em desenvolvimento. (DEWEY, 1900, p. 11) Interessava propriamente o valor dos procedimentos como práticas instrumentais, através das quais a própria escola teria um elo de integração com a “vida comunitária ativa de uma forma genuína, em vez de um lugar separado para se aprender lições.” (DEWEY, 1900, p. 12)

John Dewey considera o potencial das práticas manuais apontando o valor social incutido nesse fazer, não como forma de desenvolver uma habilidade para ocupação mas a compreensão da ação humana para o desenvolvimento de constituição da sociedade. O filósofo observa a perspectiva equivocada das práticas manuais no contexto do ensino e chama a atenção para o potencial de aprendizagem que pode ser apropriado pela escola.

Para John e Evelyn Dewey (1915, p. 294) a escola fazia uma leitura equivocada das práticas manuais, apenas com “valor utilitário para a sala de aula”. O propósito dessas práticas deveria ser: o potencial de colocar o estudante em contato com o mundo real, para o desenvolvimento da capacidade de “julgamento e comparação.” Para o estudante em idade escolar, as tarefas diárias têm potencial significativo e um bom exemplo acontece na cozinha, um espaço propício à investigação com características de laboratório. Na cozinha, o estudante tem a oportunidade de “seguir as instruções da receita, aprender o valor da precisão, das unidades de medidas e seus efeitos no sucesso ou fracasso do plano de ação na execução de um prato.” (DEWEY, 1915, p. 295)

A partir dos princípios da filosofia de John Dewey foi possível ter melhor compreensão da ideia de laboratório como situação de aprendizagem que prima pela interação e engajamento docente e discente. A importância do pensamento reflexivo para o professor como um agente articulador do interesse e ambiente propício para o processo investigativo dos discentes. A educação como arte mostrou seus efeitos para uma atitude propositiva docente sensível ao seu próprio processo formativo.

Estúdio de Pintura Apotheke, um convite à mesa do ateliê de pintura e percurso formativo do artista professor

A partir dos apontamentos sobre as concepções de ensino de John Dewey faremos uma aproximação com o trabalho da artista professora Jociele Lampert coordenadora e idealizadora do Estúdio de Pintura Apotheke. Criado em 2014, o Estúdio de Pintura Apotheke tem o propósito de ser um grupo de pesquisa e estudo do ensino das Artes Visuais vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina. A proposta se desenvolve através dos estudos norteados pelos princípios da Arte como Experiência segundo John Dewey. A partir da filosofia de John Dewey se desenvolve o programa de formação em Educação Contemporânea na área de Artes Visuais do artista-professor e do professor pesquisador artista.

Lampert (a 2018, p. 2) desenvolveu suas pesquisas a partir do adensamento em quatro eixos de estudo: a) a tese de doutorado, b) a carreira docente dedicada a formação de artistas professores na Universidade, c) o interesse pela prática artística como pesquisa em Arte e Arte Educação fundamentada na Arte como Experiência de John Dewey e d) a pesquisa como professora visitante na Columbia University, nos EUA. O resultado da pesquisa como professora visitante teve dois desdobramentos: a) a publicação intitulada “Artist’s diary and professor’s diary: roaming about painting education” (2013) com desdobramentos em pesquisa da prática artística e do ensino das artes visuais na Pós-Graduação e b) a pesquisa do ateliê de pintura como um laboratório de ensino e aprendizagem em artes visuais.

A artista professora compartilha sua atuação como docente e pesquisadora na universidade, onde busca “construir um espaço de ensino e aprendizagem” de forma que as proposições não resultem apenas em “mapear metodologias operativas desenvolvidas na pesquisa em Arte”, mas consista “no processo formativo do artista professor”. O preceito da experiência de Dewey é fundamental para a consistência dessa formação. A arte como experiência é “uma das formas relevantes para pensar a construção da subjetividade do artista professor que pode ser através de um pensamento reflexivo sobre as experiências apreendidas durante o processo”. O artista professor instaura experiências “ao mesmo tempo que ensina, aprende novas maneiras de fazer, construindo seu saber pedagógico para além de um saber programado e instituído”. A autorreflexão e a autoanálise fazem parte da prática do artista professor. É fundamental “a compreensão do espaço e do tempo por um professor artista ou um artista professor considerando que é através desse fazer artístico e do entendimento, que se tem do processo, da reflexão e da autoavaliação contínua, como condição crítica para a mudança acontecer”. (b LAMPERT, 2018, p. 57)

De acordo com Dewey (1934/2010. p. 110, 111) a experiência consiste em eventos relevantes para o indivíduo, “a experiência define-se pelas situações e episódios a que nos referimos espontaneamente como experiências reais”, portanto, existem acontecimentos na vida dos quais nos recordamos como mais marcantes e categorizamos como mais significativos exclamando “isso é que foi experiência [...]”. Ela se destaca como um memorial duradouro [...]. Em uma experiência, o fluxo vai de algo para algo. À medida que uma parte leva a outra e que uma parte dá continuidade ao que veio antes [...]”.

Considerando a atuação da artista professora Lampert e o conceito de experiência de John Dewey cabe também abordar brevemente o conceito de A/r/tografia apresentado no artigo de Rita L. Irwin intitulado: *Becoming A/r/tography* (2016).

A A/r/tografia é definida como uma forma de pesquisa baseada na prática dentro das artes e da educação, que se desenvolve a partir da metodologia da prática criativa e da

pedagogia performativa. A A/r/tografia envolve a “invenção torna-se parte integrante dos processos sociais, culturais, econômicos e políticos que são reimaginados como conceitos situados dentro de eventos.” (IRWIN, 2016, p. 23)

A partir do artigo de Irwin (2016, p. 33) é possível compreender a A/r/tografia como um processo investigativo vivo e performativo da prática docente do ensino das artes visuais. O artista professor se mobiliza em constante deslocamento na articulação investigativa “do lugar ou espaço que ocupa” para desenvolvimento de uma prática docente artística.

É importante o conceito de A/r/tografia para se pensar o processo formativo dinâmico que coloca o artista professor em movimento investigativo e convoca a participação com atitude reflexiva.

Lampert compartilha as pesquisas desenvolvidas através do Programa de Ações do Estúdio de Pintura Apotheke e as metodologias operativas, na busca por saberes e competências do artista professor que está constantemente entre o aprender e o ensinar, “Arte e Arte Educação ancoram-se sobre conjuntos de práticas que envolvem o saber fazer, a autorreflexão, o contexto sociocultural e abordagens históricas, que envolvem a prática pedagógica e a prática artística, como procedimentos de um processo criativo”. (FACCO, GOULART e LAMPERT, 2017, p. 4168)

A partir do preceito de experiência segundo John Dewey (2010) segue o desenvolvimento da pesquisa em Arte apresentada em “três perspectivas operativas para o trabalho no ateliê: os encontros do Grupo de Estudos Estúdio de Pintura Apotheke, residências artísticas e micropráticas desenvolvidas em aulas de Artes Visuais na Universidade”. (FACCO, GOULART e LAMPERT, 2017, p. 4169)

A metodologia operativa tem como princípio o “caminho indutivo e métodos performativos para encontrar e resolver problemas, avaliar e decretar mudanças, e criticar e criar novas práticas.” As micropráticas partem da prática artística como referencial e estímulo do estudante na resolução de problemas pictóricos em um

tempo e espaço determinado que acontece no ateliê de pintura. (FACCO, GOULART e LAMPERT, 2017, p. 4171)

Nessa perspectiva, o processo de pesquisa convida à investigação ao estudo no ateliê como um laboratório de aprendizagem. Em relação às perspectivas operativas do trabalho no ateliê propostas pelo Apotheke, cabe situar a mesa onde são dispostas as referências, materiais, testes de permanência como componentes do processo preparatório investigativo do artista professor e da situação propositiva dirigida aos estudantes convidados a viverem seus próprios processos pictóricos.

Lampert e Ruiz (2022, p. 7) descrevem o processo investigativo que acontece no ateliê de pintura “como um lugar de estudos, onde o objetivo é trabalhar a unidade entre teoria e prática, objetivando a formação de artistas, professores/as, pesquisadores/as.” O processo formativo do artista professor segue o princípio da “continuidade após as ações planejadas” como proposições de aulas. As proposições passaram a contar com recursos e plataformas online, que tiveram seu uso intensificado no contexto da pandemia devido a necessidade de adequações no acompanhamento e mediação das aulas. O ambiente amplia a mediação e “possibilita que a interação, troca, comentários e análises continuem a ocorrer mesmo após o encerramento da aula.”

Os ambientes virtuais e canais de acesso dos materiais digitais disponibilizados aos estudantes, também podem ser chamados de mesa do ateliê. Pois é nesse ambiente virtual que são dispostos os recursos, um tipo de repositório onde encontram-se referências à disposição dos estudantes como um convite à mesa para desenvolverem seu próprio processo de estudo.

Um exemplo disso é a pesquisa de Cavallari (2012, p. 1) que apresentou sua dissertação de mestrado no formato de volumes, um deles foi dedicado ao tema da mesa do ateliê. O pesquisador descreve o propósito do volume: “a seção alude ao movimento de trazer os livros e notas para a mesa [...] Outros materiais de caráter operacional que estão sobre a mesa são diários de classe, notas de experiência didática e pictórica [...]” O pesquisador



FIGURA 1, 2. À esquerda: a mesa para aula da graduação. À direita: interface plataforma online disciplina Pós-Graduação. (Fonte: Estúdio de Pintura Apotheke)

apresentou a mesa de trabalho através de imagens e registros de situações do seu próprio processo investigativo formativo e situações propositivas docentes. Cavallari (2021, p. 30) compartilha seu processo investigativo da pintura “em movimento sob a interação didática”. O pesquisador relata que através da “ação prática/micropática, tenho oportunidade de aprender mais sobre meu estilo pictórico pois compartilho da experiência de outrem e do meu intercurso formativo.”

Seguindo a ideia de convite à mesa para desenvolvimento do próprio processo investigativo do percurso formativo apresentamos ponderações e imagens da mesa da autora em imersão no ateliê doméstico. Esse processo imersivo no ateliê doméstico é motivado pela participação no Grupo de Estudo Estúdio de Pintura Apotheke e desenvolvimento da pesquisa no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais na linha de ensino das artes visuais.

O desenvolvimento da pesquisa pressupõe o mergulho no processo pictórico e no ateliê, um plano investigativo teórico prático fundamentado nos princípios filosóficos de John Dewey e no processo reflexivo para o percurso formativo como artista professora.

A mesa que se apresenta nas proposições das micropáticas, minicursos, aulas da pós-graduação e da graduação como convites diários a organização da mesa pessoal e desenvolvimento dos estudos exploratórios da pintura.

Os estudos e preparo de tintas requer mise en place através da organização da mesa com a disposição dos pigmentos, aglutinantes, fungicidas e recipientes onde serão preparadas e acomodadas as tintas. Os componentes das tintas são como ingredientes que compõem uma receita, assim como a mesa da cozinha acomoda os preparativos do bom prato, a mesa do ateliê de pintura acomoda os componentes para o processo pictórico.

Os estudos no preparo de tintas baseado nas pesquisas do grupo Estúdio de Pintura Apotheke são baseados em princípios de teóricos dedicados à investigação da cor



FIGURA 3, 4. À esquerda: preparo de tinta acrílica baseada em estudos do Apotheke. À direita: mesa com papeis coloridos com as tintas acrílica elaboradas no ateliê doméstico. (Fonte: própria autora)

e da construção da paleta do processo pictórico. Os estudos primam pelo processo reflexivo além da qualidade e durabilidade das tintas elaboradas artesanalmente.

O estudo do processo pictórico não concentra-se em técnicas e idealização da representação, mas na ênfase da prática experimental norteadas pela pesquisa viva, que coloca o artista professor em movimento e disposição reflexiva interessado na solução de problemas durante o desenvolvimento do processo investigativo pictórico.

Conclusão

Nesse estudo o ateliê de pintura foi considerado como um laboratório, que segundo o conceito de John Dewey está ligado à interação operacional humana e se estende à outros espaços, entre eles, a cozinha. A mesa comum, a cozinha e o ateliê de pintura é onde acontecem os preparativos do processo investigativo do artista professor em contínuo percurso formativo e atitude propositiva de convidar os discentes a desenvolverem seu próprio processo investigativo exploratório.

A pesquisa teórico-prática no ensino das artes visuais aliado ao estudo do processo pictórico encontra possibilidades através da pesquisa viva do artista professor, que entende a atitude propositiva docente como parte do seu processo formativo.

O desenvolvimento da pesquisa no ensino das artes visuais requer o processo imersivo no ateliê de pintura para se traçar planos investigativos orientados por referenciais que fundamentaram o estudo prático e teórico consistente.

Referências

CAVALLARI, Pedro Henrique Villi. *Estúdio de pintura como campo da experiência estética*.

2021. Dissertação Universidade do Estado de Santa Catarina, Mestrado em Artes Visuais, Florianópolis, 2021. Resumo. Disponível em: <<<http://sistemabu.udesc.br/pergamumweb/vinculos/000090/000090ae.pdf>>>. Acesso em: 04/10/ 2022.

DEWEY, John. *Monastery, Bargain Counter, or Laboratory in Education?* (1932) p. 167 Douglas J. SIMPSON, Sam F. STACK JUNIOR. *Essays by John Dewey*. 2010.



FIGURA 5, 6. À esquerda: preparo de tinta acrílica baseada em estudos do Apotheke. À direita: aplicação da tinta acrílica. (Fonte: própria autora)

- DEWEY, John. *Arte como experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 1934/2010.
- DEWEY, John. *Schools of To-morrow*. *The Knickerbocker Press*, Nova York, 2015
- DEWEY, John. *The school and Society*. Ed. *University of Chicago Press*, Illinois, 1900.
- DEWEY, John. *The Source of a Science of Education*. The Kappa Delta Pi Lecture Series
Horace Liveright: New York, 1929
- DEWEY, John. *How we think*. B. C. HEATH & Co. Publishers Boston New York : Chicago, 1910.
- Estúdio de Pintura Apotheke*. Disponível em: <<<https://www.apothekeestudiodepintura.com/j-dewey>>>. Acesso em: 05/10/2022.
- FACCO, Marta; GOULART, Tharciana; LAMPERT, Jocielle. *A pesquisa em arte na arte educação: reflexões sobre 'invenções' no ateliê de pintura*. In Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 26o, 2017, Campinas. Anais do 26o Encontro da Anpap. Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2017. p.4161-4174.
- IRWIN, Rita L. *Became a a/r/tography*. *Studies in Art Education. Journal of Issues and Research*, Volume 54, 2016.
- LAMPERT, Jocielle; RUIZ, Raony Robson. *Arte como experiência em uma Abordagem Triangular ou sobre o ensino de pintura em zigue zague*. 12 Revista GEARTE, Porto Alegre, v. 9, 2022.
Disponível em: <<<http://seer.ufrgs.br/gearte>>> Acesso em: 04/09/2022.
- a) LAMPERT, Jocielle. *O ateliê de pintura como um laboratório de ensino e aprendizagem em Artes Visuais*. Porto Arte: Revista de Artes Visuais. Porto Alegre: PPGAV-UFRGS, v. 23, n. 39, p.1-9, jul. – dez. 2018. e-ISSN 2179-8001. DOI: <https://doi.org/10.22456/2179-8001.81947>
- b) LAMPERT, Jocielle. *Desafios da Pesquisa em Arte Educação ou Arte Educação pela pintura*. VII Congresso Matéria-Prima, Lisboa, 2018. Disponível em: <<https://congressomateria.belasartes.ulisboa.pt/rede/2018_rede_02_05_Jocielle.pdf>> Acesso em: 07/10/2022.
- LAMPERT, Jocielle. *Diário de artista diário de professor: deambulações sobre o ensino da pintura*. Florianópolis: Ed. da autora, 2016.
- MAYHEW, Katherine Camp; EDWARDS, Anna Camp. *The Dewey School The Laboratory School of the University of Chicago 1896-1903*. D. *Applenton-Century Company Inc*, 1936.
- Michelin Guia. *Linguagem culinária: mise en place*. Matéria online. Disponível em: <https://guide.michelin.com/br/pt_BR/article/features/linguagem-culinaria-mise-en-place>. Acesso em: 06/10/2022.

Música Ubíqua- Ubimus: relato do professor/ estudante/atuante na Educação Básica em contato com as linguagens da arte

Ubiquitous Music – Ubimus: report of the teacher/student/acting in Basic Education in contact with the languages of art

Diego Ribeiro¹

Stela Maris Sanmartin²

Este texto trata sobre as fronteiras abstratas e o encontro das linguagens da arte, a partir da abordagem interartes que discute a ligação e hibridismos entre temáticas, técnicas e processos artísticos. Relata a experiência de um professor de arte atuante na Educação Básica que modifica o seu plano de aula em turma de sétimo ano do Fundamental II à partir do contato com a Música Ubíqua-Ubimus em uma disciplina de mestrado do Programa de Pós-graduação em Arte da Universidade Federal do Espírito Santo. O professor/artista desenvolve propostas de ensino com processos criativos do uso do som, uso das tecnologias móveis na captação, consumo e compartilhamento de arquivos sonoros e do uso anárquico dessas tecnologias pelos alunos e descreve os processos criativos e resultados alcançados por seus alunos.

Palavras-chave: Professor de arte; Plano de aula; Criatividade; Música Ubíqua-Ubimus

¹ PPGA – Programa de Pós-Graduação em Arte da Universidade Federal do Espírito Santo

² DAV/PPGA/UFES

This text deals with the abstract borders and the meeting of the languages of art, from the interarts approach that discusses the connection and hybridisms between themes, techniques and artistic processes. It reports the experience of an art teacher working in Basic Education who modifies his lesson plan in a seventh year class of Fundamental II from the contact with Ubiqua-Ubimus Music in a master's course of the Postgraduate Program in Art from the Federal University of Espírito Santo. The teacher/artist develops teaching proposals with creative processes of the use of sound, the use of mobile technologies in capturing, consuming and sharing sound files and the anarchic use of these technologies by students and describes the creative processes and results achieved by their students..

Keywords: Art Teacher; Class Plan; Creativity; Ubiquitous Music-UbiMus.

Introdução

Atuando como professor de Arte da Secretaria Estadual de Educação do Espírito Santo – SEDU, anos iniciais do fundamental II, Ribeiro enxerga em seu fazer diário a distância entre o cursado na universidade, na graduação em Artes Visuais, e o necessário para oportunizar aos alunos ferramentas para entender os códigos e técnicas envolvidos na pesquisa, no fazer artístico e na apreciação da arte em suas diferentes linguagens e em sua relação com as diferentes culturas.

Durante a formação em licenciatura em Artes Visuais vivenciamos poucas oportunidades de relacionar as diferentes linguagens da arte, das diferentes culturas e práticas sociais em especial a Música. E, parece-nos que a licenciatura pode fomentar o necessário para articular didaticamente essas linguagens às práticas pedagógicas com reflexões históricas, metodologias e técnicas artísticas. Nosso relato opera no encontro dessas fronteiras abstratas de cada linguagem e o ensino de arte, a partir da abordagem interartes³ que discute a ligação e hibridismos entre temáticas, técnicas e processos artísticos.

O presente artigo nasce das inquietações oportunizadas pela disciplina Tópicos Especiais em Música e Novas Mídias: Música Ubíqua do Mestrado em Arte, do Programa de Pós-graduação da Universidade Federal do Espírito Santo, que reverberaram nas práticas docentes. Movimento que se completa na observação das novas metodologias no trabalho com processos criativos do uso do som, uso das tecnologias móveis na captação, consumo e compartilhamento de arquivos sonoros e do uso anárquico dessas tecnologias pelos alunos.

O relato de experiência, compartilhado com sua orientadora, trata da transformação do plano de aula do professor estudante, enquanto é apresentado aos conceitos das pesquisas baseadas em Música Ubíqua (“ubimus”) (KELLER; LAZZARINI; PIMENTA,

³ Interartes e Novas Mídias é uma das linhas de pesquisa do mestrado do Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, no qual ambos os autores participam como professora e mestrando.

2014) destacando o potencial para as aplicações de atividades musicais criativas em espaços que fogem os tradicionais elencados ao pensar e no fazer música.

Apresentaremos a perspectiva teórica sócio-cultural da criatividade e discutiremos sobre a memória individual e social de indivíduos nos processos de criação e de pertencimento em relação com a cidade. Também trataremos sobre as memórias que se constroem nas relações de poder e afeto, atravessadas e difundidas na história oral de espaços arquitetônicos e urbanísticos que desenham a cidade. Finalizaremos com os conceitos envolvidos nas práticas pedagógicas que utilizam atividades musicais ubíquas, assim como suas ferramentas que passeiam entre a composição musical as práticas voltadas a computação, interatividade, dispositivos móveis, questões interpretativas entre outras, que possibilitam conectar e compreender conceitos-chaves de memória social e a socialização dos registros sonoros e artísticos derivados das práticas educativas e sociais criativas.

O professor/aluno

O professor que assume a prática didática baseada em esquemas pedagógicos tradicionais reproduz modelos de ensino, sem espaço para o conhecimento arte. Nesse contexto o professor fica em uma rotina de repetição de aulas estruturadas na exposição de conteúdos e propostas de atividades de cópia e memorização, sem a busca por uma reflexão capaz de colocar a criatividade à frente do processo de ensino, pesquisa e aprendizagem, e como consequência realiza uma rasa assimilação das expectativas do grupo de estudantes e do entorno escolar para desenvolvimento de processos criativos e de aprendizagem significativa.

Na abordagem teórica da pedagogia histórico-crítica, por outro lado, a mediação é o ponto central do processo educativo. Professores e alunos estão igualmente inseridos como agentes no método que parte da prática social, mesmo que em papéis distintos e definidos, que se enlaçam pela compreensão e condução de resoluções de problemas agenciados pela prática social (SAVIANI, 2015).

[...] cabendo aos momentos intermediários do método identificar as questões suscitadas pela prática social (problematização), dispor os instrumentos teóricos e práticos para a sua compreensão e solução (instrumentação) e viabilizar sua incorporação como elementos integrantes da própria vida dos alunos (catarse). (SAVIANI, 2015, p. 35)

Parece-nos também que a abordagem didática histórica crítica está em consonância com as proposições da Psicologia Cultural da Criatividade, “talvez a mais recente novidade no campo dos estudos em Criatividade” (Glaveanu e Neves-Pereira, 2020, p.141). Como proposta teórica baseada em teorias sócio-culturais, compreende a criatividade do seguinte modo: “criar significa agir no e sobre o mundo de maneira a gerar novidades significativas que possam transformar a pessoa que as cria e o seu contexto de forma que sejam apreciadas como criativas pelos envolvidos. (Glaveanu e Neves-Pereira, 2020, p.152)

Nas trocas entre professor e aluno, percebemos que os mesmos estão em níveis diferentes de compreensão de mundo e conhecimento da realidade. Assim, o aluno mesmo que carregue para a escola suas vivências e experiências construídas nas trocas sociais, ainda necessita que o professor trabalhe previamente conteúdos como ponto de partida (SAVIANI, 2012). O professor, por sua vez, deve seguir o movimento de retornar de sua prática pedagógica para realizar os estudos necessários para compreendê-la.

Na verdade, sendo a educação uma modalidade da própria prática social, nunca se sai dela. Assim, os educandos permanecem na condição de agentes da prática que, pela mediação da educação, logram alterar a qualidade de sua prática tornando-a mais consistente, coerente e eficaz em relação ao objetivo de transformação da sociedade na luta contra a classe dominante que atua visando a perpetuação dessa forma social. (SAVIANI, 2015, p. 38).

Da mesma maneira a Psicologia Cultural da criatividade, apesar de ainda considerar a noção da criatividade como inovações significativas, desloca o eixo do produto

para os processos (ação), do indivíduo para as relações (o indivíduo e o mundo) e de avaliações universais para avaliações contextuais da criatividade (GLAVEAU & NEVES-PEREIRA, 2020).

Nessa relação entre professor, currículo e alunos, cabe ao professor compreender o contexto histórico, social e cultural no qual se insere a escola, dando aos alunos a conhecer através de sua disciplina novas culturas, métodos e processos que antes poderiam ser-lhes negados, fornecendo a instrumentalização necessária para proposições de mudanças e transformações que sua ação criadora.

A Disciplina Música Ubíqua

Em nossa busca por formação, tanto profissional como humana, buscamos espaços que refletissem nossos anseios como artista, como profissional que baseia sua experiência no trabalho docente sem afastamento dos processos criativos da arte. O Mestrado em Arte, na Universidade Federal do Espírito Santo – UFES, aparece dentro dessa busca, para um dos autores como docente e para o outro como discente, mas para ambos como realização de uma caminhada acadêmica que busca após as aprovações em concursos públicos, o contato direto com a prática de sala de aula, seja na Educação Básica como na Graduação e na Pós-Graduação.

Com pesquisas que buscam refletir sobre a produção artística de professores atuantes na Educação Básica, sobre agenciamentos e resistências no ser artista e ser professor, sobre professores-artistas, sentimos e percebemos que estávamos diante do desafio do novo ao nos depararmos com a disciplina Tópicos Especiais em Música e Novas Mídias: Música Ubíqua, optativa da linha de pesquisa de Interartes e Novas Mídias.

A ementa destaca a intersecção possível com o campo da educação e estudos da criatividade, apontando seu caráter introdutório:

As origens da música ubíqua e suas intersecções com educação, psicologia, engenharia, computação e estudos da criatividade; Os conceitos fundamentais da música ubíqua;

Ferramentas e aplicações da música ubíqua. Desenvolvimentos e pesquisas recentes da área. (COSTALONGA, 2021, p.1)

Sobre os objetivos gerais e específicos o programa propõe:

OBJETIVOS GERAIS

Reconhecer os termos e conceitos fundamentais da música ubíqua; Vislumbrar os desafios na contextualização, pesquisa e desenvolvimento interdisciplinar no campo da música ubíqua, sejam técnicos ou artísticos; Aplicar os conceitos da música artística no avanço das pesquisas teóricas, desenvolvimento técnico e/ou práticas artísticas.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

1. Criticar estudos e trabalhos científicos que abordam o tema de maneira fundamenta e pragmática; 2. Gerar um produto acadêmico e/ou artístico alinhado as práticas da música ubíqua. (COSTALONGA, 2021, p.1)

O percurso descrito no plano de ensino da disciplina indicava uma abordagem metodológica em que o saber pudesse ser moderado em uma construção dialética, no formato de palestras mediadas pelo professor e abertas a participação ativa dos estudantes no processo, com fomento a participação e interação com os palestrantes. Na plataforma virtual de aprendizado Classroom (com postagem do material de apoio, textos e referências) era fornecido ao aluno o material específico da palestra agendada, assim como material para leitura complementar para aprofundamento do tema e familiaridade com a pesquisa do convidado.

A oportunidade de participar de palestras mediadas em um campo – até então – aparentemente distante de nossa pesquisa, levou-nos à reflexão sobre a posição de alunos do Ensino Fundamental II perante os novos desafios do aprender arte. Observados os devidos recortes, ainda somos iguais, tomados pelo desamparo perante os desafios que nos impele a sair de nossa zona de conforto.

O conceito música ubíqua – ubimus

Na percepção de um não músico, sem uma licenciatura ou bacharelado no curso de música, acreditava que enfrentaria dificuldades na assimilação dos conceitos sobre música ubíqua-ubimus e em uma possível atividade prática em música. Mas, afinal o que seria Música Ubíqua? As referências presentes na ementa foram importantes no entendimento dessa área e na introdução às palestras que apresentaram aplicações e metodologias.

Com um conceito efêmero a música ubíqua assimila o processo de construção na perspectiva de esta ser “o resultado da junção de sistemas que permitem atividades musicais, utilizando múltiplas interfaces para a manipulação de dados musicais, viabilizando o acesso simultâneo de usuários múltiplos, num contexto ubíquo.” (Keller 2009, p.2). Portanto, uma das abordagens da pesquisa em Música Ubíqua, constituem as formas sociais de fazer música por não músicos, abrangendo as modalidades de ouvir, compartilhar, incluindo a transformação de consumidores em produtores. “consiste em uma área emergente de pesquisa multidisciplinar, incluindo a educação e o desenvolvimento tecnológico” (LIMA, 2013, p. 21).

A música ubíqua surge da necessidade de ampliar pesquisas que envolvem as práticas criativas, atendendo a demanda de participantes sem formação formal em música, e interessados em desdobramentos possíveis da inclusão de espaços informais nas práticas (KELLER; BARREIRO 2018).

Vemos a adoção de recursos computacionais diversos, abrangendo dispositivos estacionários e portáteis, e plataformas tecnológicas embutidas que podem incluir sistemas de sensoriamento e de execução autônomos. Desde a primeira obra ubimus, que aplicou a metáfora da marcação temporal rodando em um emulador de sistema para dispositivo portátil (KELLER; BARREIRO, 2018, p. 3)

Para oportunizar práticas musicais criativas é necessária uma diversidade de conhecimentos, métodos, teorias e propostas. Uma das características marcantes

dessa área de pesquisa, diferente de áreas consolidadas de conhecimento, se encontra no fato do potencial de exploração e instauração de novos procedimentos e práticas.

A pesquisa em *ubimus* aposta nas possibilidades de interação e intervenção entre usuários, e na perspectiva de esta estar disponível, com as tecnologias da informação como suporte. Sobre lugares e espaços na realização de atividades criativas em Música Ubíqua, Lima destaca:

[...] em qualquer lugar (através de dispositivos múltiplos móveis, os espaços se ampliam e não se tornam mais imperativos limitantes); a qualquer hora (assim como os espaços, os tempos se ampliam); por qualquer pessoa (independente de seu nível de conhecimento, formação e idade). (LIMA, 2013, p. 60)

O aluno/professor/que ensina

No momento em que questionávamos as contribuições das discussões em Música Ubíqua – *ubimus* na educação e buscávamos compreender o uso prático no processo de ensino aprendizagem, um dos autores desenvolvia o conteúdo de desenho na interface da Arquitetura e Urbanismo em turmas de sétimo ano do Ensino Fundamental II. Relacionando e articulando os conceitos do desenho da cidade em espaços arquitetônicos do nosso cotidiano, com o tema transversal da memória e os afetos na composição do desenho da cidade, ou a de nossas memórias.

A escola localiza-se no município de Cariacica, no estado do Espírito Santo, bairro Cariacica Sede. A história da cidade começou nesse local, mas o crescimento econômico de outros bairros foram esvaziando o lugar do seu status de centro. Inserida nessas memórias de certa importância no passado do lugar, a escola recebe alunos do bairro e dos arredores de perímetro rural.

Resolvemos de forma despretensiosa relacionar as memórias sonoras dos alunos, em como percebiam a cidade que se oferece em sons e músicas, aos espaços que

já tinham sido mencionados na apresentação do conteúdo a ser trabalhado na disciplina arte. O som dos sinos da igreja matriz de Cariacica Sede, a mudança do som dos carros no caminho dos que moram na parte rural, a transição do chão batido para o asfalto, o som dos comerciantes e os gritos por clientes na feira livre do bairro.

Para melhor clareza do relato, iremos centrar atenção nos resultados de apenas uma das turmas de sétimo ano, que apresentava problemas de comportamento e que não respondia bem à propostas que fogem aos modelos tradicionais com outros professores, mas que se mostra disposta aos desafios propostos nas aulas de arte.

A condução ao tema oportunizou a aplicação de uma perspectiva com enfoque ecológico na música ubíqua em sintonia com o modelo dos cinco As⁴ proposto por Glăveanu (2013), que abarca os recursos locais nos processos criativos e a interatividade de agentes humanos (atores e audiência) na geração de novos recursos (affordances). Uma chance de desdobrar o conteúdo para fora da sala de aula ao tempo que apresenta novos conceitos e conteúdo (Keller e Lazzarine, 2017).

Apresentaremos alguns conceitos de memória, seguido dos desdobramentos que possibilitaram compreender a relação entre música-som-memória utilizando a abordagem da música ubíqua nesta proposta específica desenvolvida com alunos do 7º ano do Ensino Fundamental II.

Nutrindo-se com os conceitos de Memória

O sentido original de memória seria a capacidade humana de reter no cérebro as impressões das experiências vividas (LOPES, 1998) e a discussão sobre esse conceito envolve uma farta bibliografia. Desde o trabalho fundador de Maurice Halbwachs (1990), a relação entre memória, indivíduo e sociedade vem sendo pensada a partir

⁴ De acordo com Glăveanu e Neves-Pereira (2020, p. 155), o modelo dos cinco As inclui os atores; a audiência; as ações criativas; os artefatos e as *affordances* para emergência da criatividade.

de diferentes posturas teóricas, que ora desenvolvem a perspectiva desse autor, ora lhe contrapõem.

Halbwachs (1990) diz que as lembranças, apesar de pertencerem aos indivíduos, se originam na sociedade. Os sujeitos só lembram a partir do ponto de vista de um grupo social específico, ao qual de alguma forma se vinculam. Assim, a memória afasta-se do contexto do sujeito ou comunidade, tornando-se parte da identidade, conhecimento, individual e coletiva. Ainda, o autor argumenta que a lembrança individual não pode ser entendida negando o seu aspecto de construção social:

A sucessão de lembranças, mesmo daquelas que são mais pessoais, explica-se sempre pelas mudanças que se produzem em nossas relações com os diversos meios coletivos, isto é, em definitivo, pelas transformações desses meios, cada um tomado à parte e em seu conjunto (HALBWACHS, 1990, p. 51).

Jacques Le Goff (2013) vai complementar esse percurso ao demonstrar o valor que a memória representa para o entendimento da sociedade e para a formação da identidade individual e coletiva. Ele apresenta memória coletiva não somente como conquista, mas também como instrumento de poder:

[...] A memória é um elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia. Mas a memória coletiva é não somente uma conquista, é também um instrumento e um objeto de poder (LE GOFF, 2004, p. 469).

A memória, portanto, está interligada diretamente às identidades sociais. As identidades, como demonstrou Michel Pollak (1989), se edificam a partir de determinadas visões do passado, que funcionam como referência comum para um determinado grupo e fornecem coerência, no tempo, aos seus quadros de representação simbólica.

É um processo de ordenamento, de produção de sentido, que pressupõe enquadramentos, esquecimentos e silêncios. Fatos e aspectos do passado são recordados e enfatizados a partir da relevância que eles têm para os indivíduos que recordam pela sua contribuição na construção da identidade e das relações pessoais.

No tempo em que vivemos somos acusados de amnésia, ou certa indiferença, pela experiência de uma época em que a quantidade, rapidez entre a produção da informação, sua publicação e disponibilidade no acesso, da mesma maneira que produz o instantâneo, traz visivelmente as características provocadas pelo esquecimento.

O Plano e as mudanças de planos

Na proposta inicial do exercício de mapeamento sonoro, o marco temporal foi o presente. Utilizando desenhos de mapas afetivos da cidade, para destacar o trajeto do estudante até a escola, a proposta consistia no registro escrito ou na gravação em dispositivos móveis de mapas sonoros, como por exemplo o andar pelo bairro, a interação com espaços públicos urbanísticos e arquitetônico, os sons do encontro com a cidade.

Em nossa experiência docente percebemos que as crianças e jovens tendem a um comportamento temeroso na exposição de suas realizações, precisando do incentivo do professor em um jogo de valorizar os poucos resultados da turma e assim criar um ambiente de segurança com relação a recepção dos “erros” e valorização dos resultados alcançados.

Assim, ao percebermos que os estudantes não apresentavam segurança no compartilhamento dos seus registros, apresentamos o mapeamento sonoro do trajeto do professor até a escola, como estratégia para motivá-los. Temos consciência de que o professor também caminha em um terreno de incertezas na busca de resolução de problemas da ordem prática do dia a dia em sala de aula, mas que, por meio da reflexão sobre a ação e do uso de sua experiência docente pode ser capaz de construir

(ou reconstruir) percursos didáticos metodológicos. De acordo com Sanmartin (2021), nesta ação se instaura a práxis criadora dos professores.

O som de um caminho: é possível compor com barulho?

Utilizando um amplificador conectado ao celular por *bluetooth*, reproduzimos o registro de aproximadamente dez minutos em volume alto para abafar os ruídos da turma. A escolha em utilizar toda a gravação surgiu da reação aos primeiros segundos: “riram com a minha vó perguntando se eu iria trabalhar, prestaram atenção ao som do cadeado tilintando, tentavam imaginar em que rua estava passando, sentiram a mudança do som ambiente da rua para o ambiente interno da escola... o barulho das muitas vozes na escola.” (RIBEIRO, relato do professor)

No quadro, fomos criando uma classificação dos sons de forma participativa e sem problematizar aspectos técnicos e metodológicos: sons cotidianos (aqueles que escutamos sempre, produzidos por automóveis, comércios e pedestres); sons artificiais (aqueles que nascem da nossa interação com o ambiente como as conversas e interferências do aparelho em minhas mãos).

Perto do fim daquela aula escolhemos apresentar um problema junto ao desafio de refazer a atividade: Afinal, não seriam todos os sons artificiais e fruto de nossa interação com o ambiente? Será que podemos entender o som ao nosso redor como produzidos artificialmente no nosso encontro com a cidade? Por fim conectamos a nova a atividade ao conteúdo anterior, destacando que a nossa percepção do som da cidade funciona como dispositivo de memória. Relacionar a memória coletiva aos sons aproximariam os indivíduos da compreensão que esses registros constroem imaginários e narrativas, configuram visitas aos anos inocentes da infância ou até tempos tempestuosos e de aprendizado no presente. Existe uma potência no som que move paixões internas e constrói significações, para finalmente ser assimilado como fundamental a nossa formação cultural, memória individual e coletiva.

No retorno dos alunos sentimos a diferença no número de voluntários em reproduzir os sons captados nos celulares. Se no primeiro momento foi preciso improvisar com nossa gravação, agora precisávamos organizar arquivos de áudio e tempos para cada apresentação. Como o intervalo entre as aulas foi de aproximadamente uma semana, percebemos na escuta das gravações uma assimilação dos conceitos trabalhados sobre memória.

Satisfeitos em sentir a assimilação do conteúdo, desafiamos a turma em novos desdobramentos, como a partilha dos arquivos das gravações para acesso e possibilidade de editar. Os formatos dos arquivos de áudio poderiam configurar um obstáculo, mas resolvemos seguir observando como se comportariam. Enquanto organizavam o compartilhamento dos arquivos apresentamos o projeto final: trabalharíamos em pequenos grupos na composição musical utilizando os registros compartilhados.

A visualização deste fenômeno de ubiquidade musical toma forma peculiar através da observação da utilização de programas para composição musical, que tornam possível a transgressão das formas tradicionais de relação com a música, em especial a composição, seja através da quebra da hierarquização observada na coletividade e interatividade e compartilhamento nas relações sociais, seja nas novas formas de registros, de divulgação e compartilhamentos, tanto de música como de ideias (LIMA; KELLER; PIMENTA, LAZZARINI; COSTALONGA; JOHANN, 2014, p. 5).

Fomos surpreendidos com um grito: – “Vamos fazer música com barulho”?

Foi preciso segurar o riso ao reconhecer uma questão que já foi nossa, na fala espontânea de uma adolescente que se depara com um desafio. Como estávamos com pouco tempo para o fim da aula, resolvemos simplificar em uma provocação: – “Mas a música não é um monte de barulho organizado”? O desafio será em como vocês pensam a composição musical e como vão organizar ideias e equipamentos para isso!

Como uma proposta ligada a música ubíqua, que expande a noção de composição de paisagens sonoras (Keller, 2000), a Eco Composição se utiliza das novas possibilidades dos suportes eletrônicos, computacional móvel e ubíquos para expandir o entendimento de paisagens sonoras e da percepção e interação com o meio ambiente. Destacando os aspectos da modificação e recriação dos sons disponíveis em gravações e edições com os recursos disponíveis para atividade musical criativas.

As experiências em eco composição podem ser realizadas à distância, em qualquer lugar, por músicos ou leigos, independente dos níveis de conhecimento musical e tecnológico, da sua formação ou idade, adotando o princípio da criatividade “everywhere, by everyone, everywhen. (LIMA; KELLER; PIMENTA, LAZZARINI; COSTALONGA; JOHANN, 2014, p. 6)

O plano de aula que seguia os processos criativos no contexto da música-ubimus, com a realização de composições musicais a partir dos arquivos gravados e compartilhados pelos alunos, precisou ser alterado por interferência da administração escolar. Não foi possível continuar os trabalhos diante de outras demandas e necessidades. Os estudantes utilizaram aplicativos de gravação e até mesmo com a possibilidade de gravar de um aparelho para o outro, fizeram edições improvisadas e superaram questões como a incompatibilidade de arquivos. Redes sociais, programas gratuitos encontrados na web e outras formas de compor foram relatadas, mostrando a potência anárquica da criação musical ubimus.

Considerações finais

O ensino e aprendizagem da arte envolve experimentações dos materiais, das técnicas, procedimentos e métodos para articular a linguagem em suas possibilidades expressivas e formais. Nas explorações interartes essas possibilidades são amplificadas pelas ações criativas.

Nesta experiência educativa, os conteúdos transversais memória social e a sua relação com a cidade foram incorporados na criação artística e as propostas oportunizaram meios e ferramentas para entender os códigos e procedimentos

nos processos criativos em arte. As novas tecnologias que fazem da interação, modificação e compartilhamento de arquivos sonoros uma potência anárquica na Música Ubíqua, possibilitaram a conexão entre os conceitos de memória social e individual e a vivência nas práticas artísticas interartes.

Trabalhando os elementos chave na experiência com Música Ubíqua, o pensar e o fazer música foi ordenado em ambas as perspectivas, aproximando os estudantes dos processos criativos e artísticos contemporâneos. Buscando alcançar nas relações sociais, na analogia estabelecida entre indivíduos e a cidade, e nos novos meios de consumir e compartilhar música, realizamos não apenas um produto ou prática criativa musical, mas a chance de transformar o processo educativo em formas criativas de perceber a arte inserida nas práticas sociais.

Referências

- BOULIC, R. and Renault, O. 3D Hierarchies for Animation In *New Trends in Animation and Visualization. England*: edited by Nadia Magnenat-Thalmann and Daniel Thalmann, John Wiley & Sons ltd, 1991.
- COSTALONGA, Leandro. *Tópicos Especiais em Música e Novas Mídias – Música Ubíqua*, 2021. Programa de Pós-Graduação em Artes – PPGA, Vitória, 2013.
- GLÁVEANU, V. P e Neves-Pereira, M. S. (2020, pp.140-168). *Psicologia Cultural da Criatividade*. In Neves-Pereira, M.S & Fleith, D. de S. Teorias da Criatividade. Campinas, SP: Alínea, 1990.
- HALBWACHS, Maurice. *Memória Coletiva*. São Paulo: Editora Vértice, 1990.
- KELLER, D. et al. *Música ubíqua: conceito e motivação*. In Proceeding of the National Association of Music Research and Post-Graduation Congress – ANPPOM (Anais do Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – ANPPOM. (pp. 539-542). Goiânia, GO: ANPPOM, 2009.
- KELLER, D.; Lazzarini, V.; Pimenta, M. S. (Orgs.). *Ubiquitous Music*. Springer International Publishing, Berlin e Heidelberg, 2014.
- KELLER, Damián; Barreiro, Daniel L. *Editorial Seção Temática Música Ubíqua*. Revista Vórtex, Curitiba, v.6, n.2, p.1-14, 2018.

- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. 7. ed. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 2001.
- LIMA, M, H. *Dísporas mentais e mentes diaspóricas: emergências, novas tecnologias, música, educação*. [Tese de Doutorado]. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRS, Porto Alegre, 2013.
- LIMA, M. H. et al. *A pesquisa em música ubíqua e educação*. In XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – ANPPOM, São Paulo. Anais do XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós Graduação em Música, 2014.
- LOPES, Carlos. *A imagem e o sonho da arquivística*. Rio de Janeiro: Arquivo Público, 1998.
- NEVES, P.; Mônica, S; Fleith, D, S. (orgs), 1998. *Teorias da criatividade*. Campinas, SP: Alínea, 2020.
- POLLK, Michel. *Memória, esquecimento, silêncio*. In Estudos Históricos. vol.2, nº 3, Rio de Janeiro, 1989.
- SANMARTIN, Stela Maris. *Práxis criadora: arte no espaço educativo*. Vitória: EDUFES, 2021.

O teatro invisível em sala de aula: em busca da potência de felicidade

The invisible theater in the classroom: in search of the power of happiness

*Eduardo Rellyson Menezes de Araújo*¹

*Ariane Guerra Barros*²

Este artigo pretende reconhecer o papel do ensino do teatro na escola e conjugá-lo à capacidade de desenvolver a potência da felicidade em estudantes do 5º Ano da Escola Municipal Professor Arassuay Gomes de Castro, em Campo Grande/MS. Embasado nos conceitos de vontade de potência, de Friedrich Nietzsche (2010), e felicidade, de Arthur Schopenhauer (2017), a técnica teatral adotada será o Teatro Invisível, de Augusto Boal (2008), em que o objetivo é contribuir para o desenvolvimento de temas que possam realizar o despertar desejado em quem esteja inserido.

Palavras-chave: felicidade; teatro, experiência, sala de aula.

This article aims to recognize the role of theater teaching at school and combine it with the ability to develop the power of happiness in 5th year students at Escola Municipal Professor Arassuay Gomes de Castro, in Campo Grande/MS. Based on the concepts of will to power, by Friedrich Nietzsche (2010), and happiness, by Arthur Schopenhauer (2017), the theatrical technique adopted will be Teatro Invisível, by Augusto Boal (2008), in which the objective is to contribute to the development of themes that can bring about the desired awakening in those who are inserted.

Keywords: happiness; theater, experience, classroom.

.....
1 Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS)

2 Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD) / Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS)

Introdução

O teatro na Educação Básica é pautado sob as regras do documento oficial do Estado, Ministério da Educação – Base Nacional Comum Curricular (BNCC), que atualmente, entende que: “O fazer teatral possibilita a intensa troca de experiências entre os alunos e aprimora a percepção estética, a imaginação, a consciência corporal, a intuição, a memória, a reflexão e a emoção” (BRASIL, 2018, p. 196).

Este mesmo documento também cria regras e amarras ao ensino do teatro, ao propor em suas competências específicas da arte e em algumas das habilidades do conhecimento a serem trabalhadas em cada fase da Educação, questões que delimitam a atuação dos docentes do teatro, de forma a que estes planejem suas aulas muitas vezes para atender tais objetivos do conhecimento. Assim, em sentidos dicotômicos, contrários ao termo interagir, usado exaustivamente, observamos a valorização excessiva e a cobrança do letramento, da escrita e a sua compreensão em detrimento à oralidade. Como exemplo, trazemos: “(EF69AR24) Reconhecer e apreciar artistas e grupos de teatro brasileiros e estrangeiros de diferentes épocas, investigando os modos de criação, produção, divulgação, circulação e organização da atuação profissional em teatro.” (BRASIL, 2018, p.209).

Nesses exemplos podemos perceber o quanto as habilidades a serem trabalhadas pelos docentes de teatro podem ser direcionadas ao letramento, às teorias, a se preocupar em reconhecer artistas, escritores, produtores nacionais e internacionais, a conhecer e entender conceitos. Um currículo que valoriza tais critérios acaba se afastando das ideias propostas por ele mesmo, de troca de experiências, de liberdade de expressão, de criação coletiva. Nosso intuito não é questionar ou ir contra o que direciona a BNCC, apenas apontar que existem outros caminhos possíveis, em nenhum momento retirando a importância do que a mesma aponta. Infelizmente, a realidade do ensino do teatro brasileiro é a de que, como temos pouquíssimo tempo de aula, sendo valorizadas outras áreas de saber, somos direcionados para cumprir o que dita a Base e o documento oficial, ficando presos ao documento, sem liberdade de ensinar ou imergir em outros assuntos.

Neste íterim, o ensino-aprendizagem teatral, ao mesmo tempo que pode causar prazer, na mesma medida também pode vir a causar indignação, frustrações, indagações, entre outros sentimentos possíveis. Para tal, cremos que uma aula de teatro possa criar uma experiência, naquilo que Jorge Larrosa Bondía indica como experiência: algo que “nos passa, o que nos acontece, o que nos toca.” (2001, p. 21). Podemos perceber que não é o que se passa ou acontece, mas o que acontece *conosco*, sendo a experiência uma espécie de atravessamento. Desta forma, nosso intuito em sala de aula é criar experiências que atravessem os discentes, causando neles profundas reflexões e o desejo por novas experiências. Assim, intentamos obter uma reflexão de vida e provocar o devir por meio da necessidade e da vontade de elevação da potência, emancipação estética, e possibilitar o atingimento à felicidade por meio do aprender teatral.

Ao propor a busca pela felicidade por meio do teatro, valorizamos sobretudo o trabalho coletivo, a colaboração, o vivenciar experienciando, a subjetividade, a discussão de temas ligados à realidade cotidiana dos discentes, partindo da premissa que essa é uma experiência artística multissensorial que prima o encontro com o outro. Por meio do Teatro do Invisível, de Augusto Boal, pretendemos trazer à cena temas relevantes à formação da personalidade e do caráter dos discentes, em que acreditamos que seja possível sim, ensinar/aprender/praticar felicidade no âmbito escolar.

A colaboração de Nietzsche na desmistificação dos conceitos pré-estabelecidos da/na sociedade contemporânea

O conceito de potência que Nietzsche nos sugere é ligado ao âmbito da biologia, da sobrevivência das espécies, do impulso instintivo que se tem para sobreviver. Nietzsche, ao se referir à vontade de potência, está se referindo à vitalidade, à uma dimensão instintiva presente na vida – sendo compreendida como uma crítica à filosofia ocidental, que a partir da modernidade se torna uma filosofia extremamente racionalista. A filosofia nietzschiana dialoga com instintos, com impulsividade, com a dimensão menos racional do ser.

Mantenho também a fenomenalidade do mundo interior: o que se torna sensível na consciência, foi antes preparado, simplificado, esquematizado, interpretado. O verdadeiro processo da “percepção interior”, encadeamento das causas entre os pensamentos, os sentimentos, os desejos, entre o sujeito e o objeto, é nos inteiramente oculto – e talvez nos sejam simples casos de imaginação. Esse “aparente mundo interior” é tratado da mesma forma e com os mesmos processos que o mundo “exterior”. Nunca topamos com “fatos”: o prazer e o desprazer são fenômenos tardios e derivados do intelecto. (NIETZSCHE, 2010, p. 215).

Nietzsche propõe um conceito filosófico que afronta a racionalidade e a importância que damos aos fatos advindos do mundo exterior. Para ele, é a partir de um olhar para o mundo interior que devemos perceber a relação entre o sujeito e o objeto. Ou seja, é dentro de nós mesmos que encontramos as respostas. Argumentando com a vitalidade e o instinto temos uma outra perspectiva para o que entendemos por consciência. Segundo o autor: “Falta na humanidade moderna a segurança do instinto (consequência da longa atividade no mesmo sentido), praticada pela mesma espécie de homens); a incapacidade de executar algo perfeito é apenas consequência”. (NIETZSCHE, 2010, p. 110). Podemos observar que esse instinto é algo da natureza humana, obtido na tradição e hábitos repetidos por gerações, que estão presentes no ser humano, mas que é deixado de lado, valorizando o que é consequência dos conhecimentos científicos, da sociedade e da religião (NIETZSCHE, 2010). A ideia da subjetividade como ficção é apresentada com vistas a designar uma série de alterações de estado que passamos ao longo da vida, e criamos o pensamento de que isso forma uma unidade: a consciência.

Nietzsche se refere à ciência e a religião como duas formas que se opõem entre si, e que influenciam diretamente na nossa concepção de vida:

Contrapuseram dois modos de pensar, como se eles tivessem de lutar pela verdade, um contra o outro: quando ambos são apenas sintomas particulares, quando a luta à qual se entregam, somente demonstram a existência de um problema cardeal da vida

– e não absolutamente um problema para filósofos. A qual delas pertencemos nós?
(NIETZSCHE, 2010, p. 113).

A crítica feita ao teocentrismo e ao iluminismo contida na citação acima demonstra que, para ele, ambos são tentativas de determinar os caminhos da humanidade e a forma de vida que ambas representam, contrapondo-se à filosofia, definindo-a da seguinte forma: “A filosofia é intuição, é fantasia, anelo, arrebatamento, transfiguração, voos incontidos, olhares de eternidade, sombras da meia noite da alma, luas que cobrem as cavernas do inconsciente da espécie, tardes serenas, crepúsculos mornos e rosados.” (*Idem, Ibidem*).

Através destas perspectivas busca-se o entendimento de que as crenças, preconceitos, incertezas e inseguranças são frutos da “razão” ou de “crenças metafísicas”, às quais estamos inseridos. “Devemos deixar de ser homens que rezam, para ser homens que bendizem”. (*Idem, p. 65*). Se as perspectivas individuais são tolhidas por um sistema opressor que dita as regras sociais e religiosas em que somos obrigados a se inserir, há de perpassar em nosso corpo que é possível desenvolver novas formas de ver o entorno e a nós mesmos. Enquanto protagonistas de nosso próprio mundo, podemos e devemos seguir nossos próprios instintos, desenvolvendo autoconhecimento e autoestima, fundamentais para obter uma personalidade protagonista.

A felicidade sob a ótica de Schopenhauer

A definição conceitual de felicidade proposta por Schopenhauer é, em nossa visão, didática e de fácil entendimento, mas de difícil aceitação perante o que a sociedade capitalista nos apresenta como a felicidade. A multinacional Coca-Cola, se utiliza, e utilizou, por muito tempo, do slogan: “Explosão de felicidade! Abra a felicidade!” em suas campanhas publicitárias, dando a entender que estava no líquido a ser bebido o sentimento de felicidade. Campanhas onde podiam-se ver moças e rapazes brancos, de dentes perfeitos, magros, loiros, de olhos claros, condizentes ao padrão de beleza pautados na cultura dominante, de origem europeia, abrindo uma Coca-Cola e sorrindo. O carro com a “família ideal”, viagens à praia ou ao exterior como sonho de

consumo, a casa no condomínio fechado como padrão de “vencer na vida”, o celular de última geração na mão do adolescente; colocados pelo sistema capitalista como motivo de felicidade, acaba gerando insatisfação, baixa autoestima e desvalorização pessoal daqueles que não conseguem consumi-los. Agora imaginemos as nossas crianças e adolescentes, alunos e alunas de escolas públicas brasileiras, que muitas vezes têm na merenda oferecida na escola a refeição principal do dia, tentando identificar-se, almejando esse mundo da felicidade ao qual não pertencem.

A possibilidade de consumo, ou a impossibilidade neste mercado é o que determina se o ser *pode ou não ser feliz*, estas são as diretrizes do capitalismo, em que se toma como regra a expectativa de demanda, a vontade de ter e se considera incapaz aquele que não se enquadra na classe consumidora. Para isso criam-se mecanismos midiáticos que expõem características do ser humano: poder, vaidade, honra, ganância, inveja, fama, entre outros. Para Schopenhauer (2017), isso configura em deturpação de valores, e é facilmente desmitificada pela abrangência conceitual na obra *Aforismo Para A Sabedoria Da Vida* (2017).

A primeira premissa que advém da perspectiva filosófica schopenhauriana é que devemos pensar na vida e nos alegrarmos por tê-la, a exemplo da essência da simplicidade, “A arte de conduzir a vida da maneira mais agradável e feliz possível[...] Desse conceito de existência segue que nos apegaríamos a ela por ela mesma, e não meramente pelo medo da morte” (SCHOPENHAUER, 2017, p.7). Para o autor, é preciso nos desvencilharmos dos padrões impostos pelo consumismo, criando valores essenciais. Ao citar o fato de que devemos nos apegar a vida por ela em si, podemos entender que o autor se refere à morte, enquanto uma crítica aos dogmas religiosos que consideram a morte como um momento de julgamento, “juízo final”.

O autor também considera a existência de três apontamentos fundamentais, elementos que determinam a nossa percepção de felicidade – de acordo com a concepção do mundo que estamos inseridos.

1. **Aquilo que é:** ou seja, a personalidade no sentido mais amplo, por conseguinte incluem-se aqui saúde, força, beleza, temperamento, caráter moral inteligência e instrução.
2. **Aquilo que se tem:** ou seja, propriedades e posses em todos os sentidos.
3. **Aquilo que se representa:** sob esta expressão é comumente entendido aquilo que é na representação de outros, ou seja, na verdade, como ele é por eles representado. Consiste, portanto, em sua opinião sobre ele e decompõe-se em honra, posição e fama. (SCHOPENHAUER, 2017, p. 9)

No primeiro item o autor considera que nascemos com tais características que definem a felicidade, que residem dentro de si mesmo e são características natas, sem que haja influência externa³, sendo essas as principais determinantes de felicidade, e fazem parte da individualidade e subjetividade, personalidade pessoal de cada um.

Na segunda divisão, trata das coisas materiais e necessárias, como a alimentação e a vestimenta (principalmente em variações climáticas). As demais que atendem necessidades de luxúria, pompa, luxo, exuberância; considera efêmeras, e acrescenta: “A riqueza é como a água do mar, quanto mais se bebe dela, tanto mais sede terá” (SCHOPENHAUER, 2017, p.53). Além de não satisfazer, a sensação de felicidade de se ter não dura além do tempo de contentamento, de acordo com o seu pensamento.

Na terceira e última fundamentação, observamos que esta está mais ligada à uma fraqueza do ser – a vaidade – do que a qualquer necessidade. Porém há de se levar em conta que a avaliação do “outro” nos é extremamente importante: a aceitação, a

³ Hoje já existem diversos estudos que contradizem essa premissa, indicando que as características colocadas por Schopenhauer são sim de origem externa, e impostas pela sociedade dominante. Aqui não pretendemos nos debruçar sobre essa discussão, apenas apontar como o autor indica essas características.

valoração, o reconhecimento ainda são quesitos estéticos de avaliação que ainda nos são necessários.

As considerações que Schopenhauer (2017) faz sobre o que representa a felicidade para o ser humano não define felicidade, mas traz representações relacionadas aos devaneios e paradigmas do que é a felicidade. Devemos perceber que essas relações de suposta felicidade à qual ele se refere estão intrínsecas na sociedade e conduzem o pensamento presente no modo de vida de uma maneira geral. Com esta crítica que Schopenhauer nos apresenta, fornece ferramentas para entender e avaliar quais os caminhos para trabalhar com o teatro em sala de aula, de forma a atingirmos docentes e discentes, possibilidades de provocar reflexões de percepção de valores subjetivos e não midiáticos impostos pelo mercado capitalista do consumo desenfreado, ao qual somos alvo.

O Teatro Invisível e a contribuição de Augusto Boal

Após explanações anteriores, adentramos o ensino do teatro na escola, com a metodologia proposta por Augusto Boal, naquilo que ele denomina Teatro Invisível (2006). O Teatro Invisível pode ser uma proposta de se discutir as tensões sociais e políticas que estão presentes na realidade da comunidade escolar, em especial dos discentes e seu meio. O tema escolhido para ser abordado deve ser empolgante, inclusivo e que acolha todos os participantes, tanto quem faz diretamente (atores), quantos os possíveis espect-atores⁴.

O Teatro Invisível é uma das técnicas que fazem parte do Teatro do Oprimido de Boal, sendo um processo que envolve atores e espectadores. A participação do público o faz protagonista da cena sem que tenha consciência dessa participação, e para tal, os atores precisam estar preparados para este contato direto.

.....
⁴ Denominação proposta por Boal (2006) ao referir-se aos espectadores. Todavia, por se tratar de Teatro Invisível, em que os espectadores não sabem que assistem a um teatro, os mesmos tornam-se espect-atores, por poder influenciar diretamente a cena realizada, interferindo efetivamente no teatro em si.

Há de se atentar para a preparação para o confronto, suas possíveis ramificações e principalmente, para a improvisação necessária no ato. As cenas, apesar de previamente escritas, ensaiadas e planejadas, acabam por tornar-se imprevisíveis. Os atores devem entender que no momento em que isso acontece, a trama está se desenrolando, e que tudo que acontecer fará parte desta trama, ainda que não esteja no enredo. As expectativas a que se propõe este tipo de teatro, contam com a participação espontânea dos espect-atores, mas ainda que isso não aconteça deverá seguir em frente, dando sequência ao desfecho da mesma. O desfecho é tudo que faça sentido! É importante que o espect-ator participe, mas que em momento algum saiba que está participando.

Ao utilizarmos o Teatro Invisível no Ensino Fundamental precisamos desenvolver adaptações, pois há de se levar em conta características como idade, regionalidade, questões socioeconômicas, preservação da integridade dos envolvidos, respeito a todas as regras do ECA (Estatuto da Criança e do Adolescente, Brasil, 1990), assim como estar em observância à LBI (Lei Brasileira de Inclusão/Lei 13.146, Brasil, 2015). Cabe ao docente de Arte conhecer e entender seu entorno: alunos e alunas em suas individualidades e necessidades, o meio ao qual estes se inserem, o entorno comunitário escolar e todo o corpo docente e administrativo da escola.

Boal recomenda que a apresentação seja feita de forma totalmente sigilosa, para que os espect-atores sejam pegos de surpresa, mas na escola provavelmente as informações precisam ser compartilhadas, seja com a direção administrativa, a coordenação pedagógica, com os outros docentes de outras disciplinas, com equipes de apoios, ou até mesmo com pais de alunos, se preciso. Essa metodologia, e a arte como um todo, mexe profundamente com sentimentos e sensibilidades dos discentes, e para que a imersão no processo da experiência teatral seja ampla e positiva, cabe ao professor avaliar todas as ameaças possíveis, evitando riscos desnecessários.

Os resultados esperados pelo arte-educador teatral, que a este trabalho se propõe, precisa estar com seu planejamento previamente definido, em constante avaliação e pronto para realizar quaisquer mudanças que se façam necessárias ao longo do trabalho.

Conclusão

É possível ensinar felicidade por meio do teatro em sala de aula?

Para responder a esta pergunta, foi fundamental trazer o conceito filosófico do que pode vir a ser ou causar a felicidade, quais fatores estão intrinsecamente ligados a ela, ou que a impedem, sob a ótica de Schopenhauer e Nietzsche.

Nietzsche critica duas estruturas que moldaram a natureza humana por toda a Idade Média e início da Idade Moderna e que comandam o mundo em muitos aspectos até hoje: o Teocentrismo e o Humanismo, períodos responsáveis pelos fundamentos estruturantes do pensamento humano, em especial pelo pensamento do homem europeu. Ao Teocentrismo, atribui-se a criação de estigmas, preconceitos e uma submissão da realidade à metafísica, cabendo ao homem atender à vontade de Deus. Também contrapõe o humanismo e seu conceito voltado à razão e pensamentos morais construídos por uma sociedade envolta em interesses econômicos burgueses e aristocráticos, propondo buscarmos em nós mesmos os valores que devem nos nortear, nos nossos instintos e sentimentos subjetivos.

Schopenhauer expõe o que é a felicidade, classificando diversas situações que se confundem com ela, como contentamento, alegria, satisfação pessoas, vaidades e egos exaltados. Demonstra e classifica o que podemos entender por necessidade e vontades, ligadas diretamente ao que acreditamos ser a busca por tal felicidade. Refuta a ideia de que a riqueza seja responsável pela felicidade, afinal não há nela a sensação de saciedade ou plenitude de felicidade. A riqueza causa contentamento temporário, logo passa, assim como um bem material que se conquista, mas cai em

desuso. Também Schopenhauer, nos faz crer que a felicidade está em nosso interior, em sentimentos profundos do nosso ser subjetivo.

Ao traçar um paralelo entre estes conceitos, percebemos que a felicidade está muito próxima da realidade vivida e experienciada, demonstrando possibilidades de acesso aos fatores subjetivos dos estudantes. As escolhas das temáticas abordadas pela arte-educação, na linguagem do teatro, e aqui da metodologia do Teatro Invisível, devem ser percebidas e observadas pelo docente, ou levantadas por um conselho educacional ou mesmo sugerida como intervenção à uma determinada comunidade em que a escola se insere.

O Teatro Invisível busca caminhos para acessar temas sensíveis de forma direta, fazendo com que todos se envolvam e participem. Esta experiência vivida pretende gerar uma comoção estética que poderá gerar a potência de desenvolvimento a ser trabalhada no sentido de se atingir os “gatilhos” necessários ao devir dos discentes no caminho para a felicidade.

Referências

- BOAL, Augusto. *Jogos para atores e não-atores* / Augusto Boal. 11^a ed. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- BONDÍA, Jorge Larrosa. *Notas sobre a experiência e o saber de experiência*. Tradução de João Wanderley Geraldi. Campinas: Leituras SME, 2001.
- BRASIL, *Estatuto da Criança e do adolescente*. Lei 8.069. São Paulo: Atlas, 1991.
- _____, *Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência*, Lei n. 13.146, de 6 de jul. de 2015. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2015-2018/2015/Lei/L13146.htm> Acesso em: 24 abr 2017.
- _____, Ministério da Educação. Base Nacional Comum Curricular. Brasília, 2018.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Vontade de potência*. Tradução de Mário D Ferreira Santos. Ed. Escala: Rio de Janeiro, 2010.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *Aforismos para a sabedoria da vida*. Tradução: Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM, 2017.

Diálogos com a criatividade: universidade e comunidade em ação na licenciatura em Artes Visuais da UFSM

*Dialogues with creativity: university and community in action
at Visual Arts Teachers Education of UFSM*

Flávia Maria de Brito Pedrosa Vasconcelos¹

Ana Julia Dotto Guaragni²

Liara de Mello Trindade³

O trabalho procura refletir sobre as atividades experienciadas dentro do programa de extensão da Universidade Federal de Santa Maria, intitulado Laboratório de Criatividade e Inovação - LACRIA, o qual propõe atividades criativas pensadas para a comunidade, a fim de promover conhecimento e vivências artísticas. Como resultado, é relatado de maneira narrativa descritiva as atividades pautadas, concluindo com uma reflexão da potência das experiências na percepção da criatividade através da arte.

Palavras-chave: criatividade; Artes Visuais; programa de extensão.

The work seeks to reflect on the activities experienced within the extension program of the Federal University of Santa Maria, entitled Laboratory of Creativity and Innovation - LACRIA, which proposes creative activities designed for the community, in order to promote knowledge and artistic experiences. As a result, the guided activities are reported in a descriptive narrative, concluding with a reflection on the power of experiences in the perception of creativity through art.

Keywords: creativity; Visual Arts; extension program.

.....
1 Departamento de Artes Visuais UFSM / Coordenadora do Programa de Extensão LACRIA, do grupo AVEC - CnPQ

2 Departamento de Artes Visuais UFSM/ Bolsista FIEEX do Programa de Extensão LACRIA


3 Departamento de Artes Visuais UFSM / Bolsista FIEEX do Programa de Extensão LACRIA

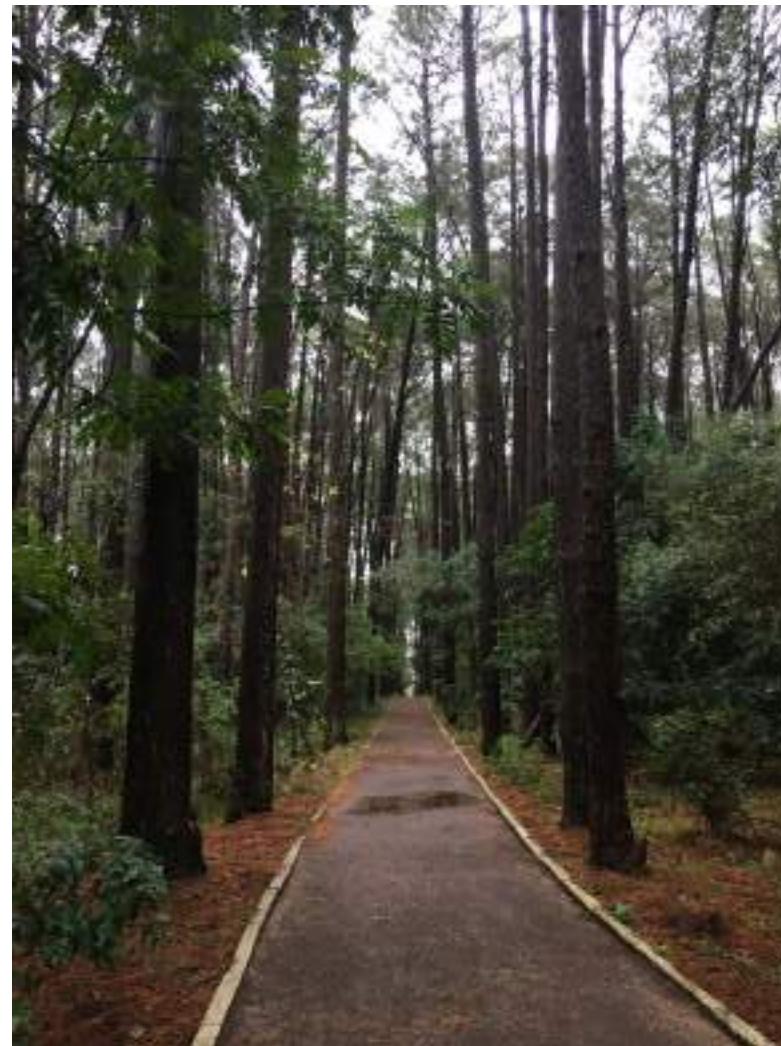
Introdução

O presente trabalho procura refletir de maneira narrativa descritiva acerca das atividades desenvolvidas no programa de extensão do Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal de Santa Maria - UFSM, denominado Laboratório de Criatividade e Inovação - LACRIA, vinculado ao Grupo de Pesquisa Artes Visuais e Criatividade - AVEC - CNPQ/UFSM. O laboratório vem desde 2020 realizando atividades que envolvem experiências criativas com as Artes Visuais para a comunidade santamariense. As atividades propostas pelo projeto vão desde oficinas, mini-cursos, exposições e discussões abertas ao público, até a pesquisa e criação de materiais didáticos. Desse modo, o LACRIA envolve pesquisa, ensino e extensão na sua prática.

Sendo assim, as atividades são pensadas a partir dos espaços disponíveis fora e/ou dentro da universidade, muitas vezes sendo planejadas e realizadas dentro do próprio laboratório, situado no subsolo do bloco 40 - Centro de Arte e Letras, na sala 1022. Além disso, a fim de que a experiência do público seja significativa, a faixa etária é outro ponto que é levado em consideração para o desenvolvimento das ações do programa. Para tanto, seleciona-se para a descrição neste artigo as atividades realizadas desde junho de 2022 até o momento.

Caminhada estética

A fim de induzir a criatividade, para pensar possíveis propostas criativas a serem realizadas com a comunidade, caminhadas estéticas são feitas na universidade pelas bolsistas, que fotografam e anotam lugares plausíveis para se desenvolver oficinas com a comunidade, como é o caso da  **FIGURA 1**, o bosque da Universidade Federal de Santa Maria, um espaço ao ar livre. Os materiais disponíveis no laboratório, entre eles cola, tintas, tesouras, revistas, materiais recicláveis, barbantes, materiais de gravura, etc., também são considerados durante a caminhada, pois interferem e ampliam as possibilidades de ideias para os ateliês criativos.



 **FIGURA 1.** Bosque da UFSM. Fotografia Ana Julia Dotto Guaragni. Santa Maria, Brasil. 2022. (Fonte: Acervo LACRIA / UFSM)

No laboratório, além de pensar quais, para quem, onde e como desenvolver as atividades, também são realizadas pesquisas e experimentações, tendo como exemplo a do próximo subtítulo. Sendo assim, o laboratório funciona como um ateliê criativo, pois é o local onde surgem as ideias, visto que a criatividade é instigada constantemente. Segundo Rogério Araújo:

A existência das coisas e dos homens nos remete a entender que a realidade já é algo dado, basta ser percebida e interpretada. O imaginário possui um compromisso com o real e não com a realidade. Mas o que é o real? Ele é a interpretação que os homens atribuem às coisas e à natureza. É, portanto, uma realidade percebida através dos sinais ou signos de referência. Tanto a imagem como o símbolo constituem representações. Os homens atribuem significado aos objetos e isso é o elemento consciente do universo simbólico. (Rogério Bianchi de ARAÚJO*/

Logo, as caminhadas estéticas servem como momentos para ampliar a imaginação e criatividade, podendo assim enxergar os espaços percorridos como ambientes de ocupação criativa, dando outros significados e sentidos, para que o meio artístico possa se apropriar do que não é designado exclusivamente para ele, mas que com o seu preenchimento sirva como zona de trocas e aprimoração.

Apostila de tintas

Dentre as experimentações do programa no ateliê, teve-se a ideia da criação de uma apostila de tintas como material didático, visando um alcance ampliado para discentes da licenciatura e do bacharelado. A ideia inicial visava extrair cores de frutos e flores encontrados nos dois Jardins Botânicos da universidade, porém o projeto se ampliou contanto com a parceria dos departamentos de Química, Biologia, Fitotecnia e Olericultura.

Dialoga-se com professores e alunos de outros cursos, além da comunidade, como forma de potencializar a práxis na formação. Portanto, o trabalho interdisciplinar busca somar os conhecimentos de cada um dos setores, a fim de garantir melhores

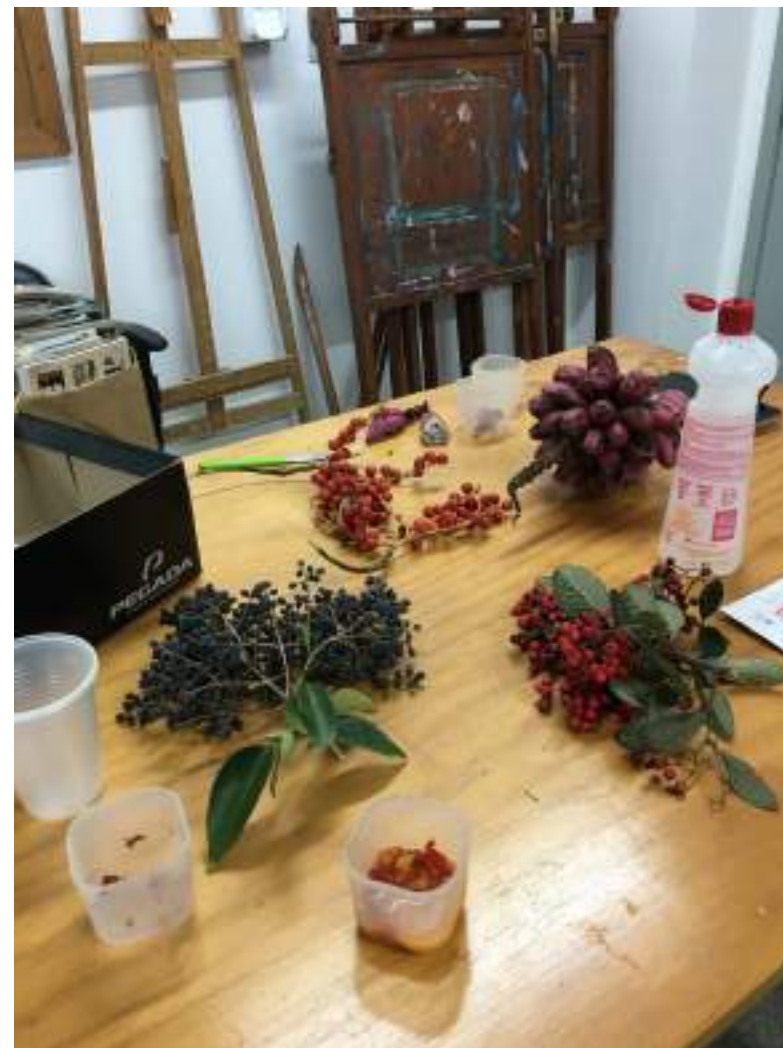




FIGURA 2. Experimentações com pigmentos naturais. Fotografia Ana Julia Dotto Guaragni. Santa Maria, Brasil. 2022. (Fonte: Acervo LACRIA / UFSM)


resultados. Como por exemplo, inicialmente, a coleta de materiais foi feita a partir do que estava disponível em cada estação  FIGURA 2, utilizando como meio para extração de tinta a maceração, em alguns casos a maceração com areia, e fixadores como cola e álcool. Posteriormente, buscando resultados bem sucedidos, pensou-se na possibilidade de outros procedimentos de extração de cores, como a infusão, a serem realizados em outros departamentos que tivessem laboratórios equipados para tal.

Oficina de carimbos e pigmentos naturais

Além disso, foram realizadas oficinas gratuitas de carimbo em eventos comunitários, como a 28ª FEICOOP, um evento produzido com o intuito de conceder aos visitantes da feira exposições, produtos artesanais e orgânicos, oficinas, minicursos e apresentações culturais. Deste modo, o LACRIA esteve presente na feira para a contribuição de uma oficina de carimbos e pigmentos naturais. Para isso, foram confeccionados mais de 150 cadernos manuais e kits com folhas adesivas e produzidos dezenas de carimbos feitos a partir de uma base de madeira e EVA com diversos desenhos e formas  FIGURA 3. Os carimbos, que já utilizados anteriormente e que seriam descartados, aqui passam pelo *upcycling*, “termo moderno, ainda sem tradução para o português, que pode ser entendido como a capacidade de reaproveitar descartes, cujo destino seria o lixo, para a confecção de novos produtos, sem o uso de energia” (PIMENTA, p. 1, 2019). O processo de *upcycling* é constantemente pensado dentro do laboratório, que prioriza a criação de materiais através do que já se tem. Desse modo, transforma-se carimbos que iriam para o lixo em um novo objeto, a fim de criar outras possibilidades e levar parte dessa criatividade adiante.

Portanto, os carimbos artesanais eram testados e experimentados pelos visitantes, nos cadernos artesanais com a possibilidade de depois de utilizados serem levados para a casa, com o intuito de dar continuidade na sua criação como desejassem. Com o propósito de fomentar a criatividade e imaginação dos visitantes, que manifestaram-se o interesse em crianças de 5 anos até à idosos, foi pensado em meios de produção que tivessem um processo criativo que correspondesse com o




 FIGURA 3. Carimbos de EVA. Fotografia Ana Julia Dotto Guaragni. Santa Maria, Brasil. 2022. (Fonte: Acervo LACRIA / UFSM)

objetivo pensado, no qual era a estimulação do criar, com novas ferramentas e sem meios convencionais. Segundo Bloch

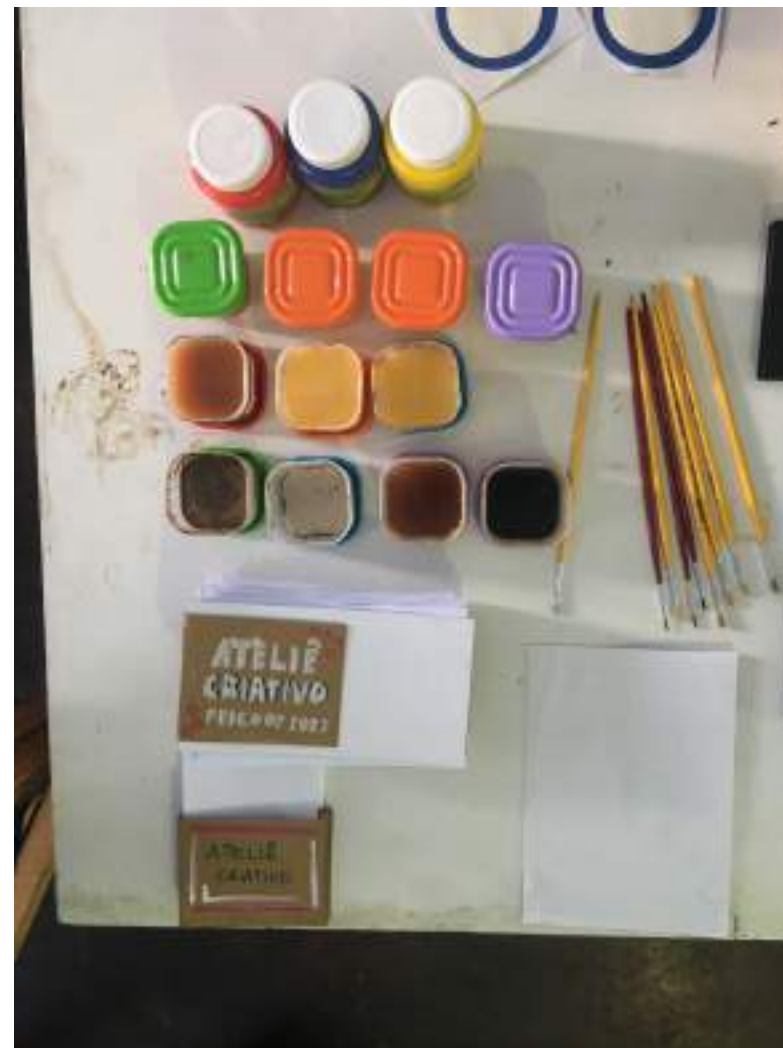
Cumpra que sua atividade brote das necessidades profundas de sua natureza, em vez de ser singelamente desencadeada por reflexos condicionados da educação, que exprima, em virtude dum impulso e duma espécie de necessidade interior, as aspirações do seu ser mais profundo em busca dos meios de seu próprio desenvolvimento. É, como disse um dos homens que mais têm penetrado na inteligência das reivindicações essenciais do movimento da educação nova, - como de seus perigos e escolhos - que a atividade seja “a liberação das energias instintivas encerradas na infância a solicitarem, pela voz do interesse, o desabrochar em criações originais. (BLOCH, p. 50-51, 1951)

Logo, para o autor, o entusiasmo de criar surge a partir de exaltações, interesses individuais e espontâneos e proveitos. Sendo assim necessário que o indivíduo experimente o processo criativo e que o meio se adapte às criações e tendências espontâneas do criador.

Além disso, foi inscrita no evento uma oficina de pigmentos naturais  **FIGURA 4**, sendo realizado pelas bolsistas e voluntária do LACRIA, a partir da produção de tintas naturais compostas por insumos naturais encontrados no Jardim Botânico da UFSM, como frutos, flores, folhas e terras. Os pigmentos naturais, feitos a partir de um fixador, como álcool e cola, e uma matéria orgânica, foram produzidos e testados previamente para a obtenção de diversas cores com a finalidade de serem utilizadas nos cadernos fabricados. Desta forma, essa produção e testagem se relacionam com a confecção da apostila de tintas em desenvolvimento.

Cine-debate

Com a finalidade de promover a comunicação entre cursos e a comunidade santamariense, foi elaborado um projeto de realização de Cines Debate com o acervo de DVD's do Arte na Escola, que constam no laboratório. Pensa-se numa atividade voltada para as Artes Visuais aberta a outros públicos para que se conheça outros




 **FIGURA 4.** Pigmentos naturais. Fotografia Ana Julia Dotto Guaragni. Santa Maria, Brasil. 2022. (Fonte: Acervo LACRIA / UFSM)

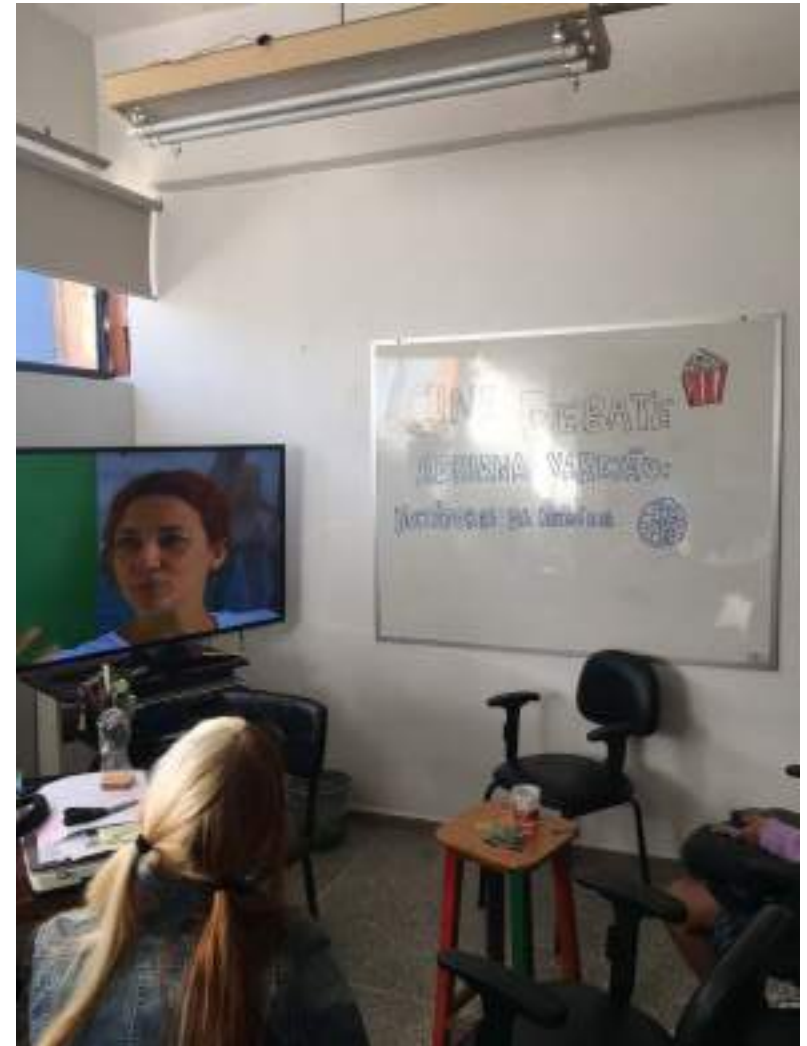
possíveis dentro da arte. Os documentários assistidos dentro do laboratório visavam dialogar assuntos já conhecidos no meio das artes, mas que para o público geral era novidade.


Nesse sentido, ao final de cada documentário, abria-se uma discussão direcionada com perguntas pré-estabelecidas, a fim de instigar a curiosidade e o debate. Por fim, os participantes eram instigados a criar algo, através de uma atividade proposta que tivesse relação com o documentário assistido. Nas palavras de Saccomani, que acredita na transmissão sistemática do conhecimento:

Para se criar algo novo, faz-se necessário a apropriação do legado cultural criado pelo conjunto dos seres humanos no decorrer da história. Sendo assim, a transmissão de conhecimentos, realizada de forma direta e intencional, não tolhe a atividade criativa, muito pelo contrário, é condição *sine qua non* para que ela se desenvolva plenamente. (SACCOMANI, p. 18, 2004)

O modo que foi planejado os Cine Debates, visavam dar o conteúdo já existente para o participante, debater e por fim criar. O primeiro documentário assistido, intitulado “O belo”, procurava questionar sobre a beleza nas obras de arte. Ao final da discussão, uma atividade criativa foi realizada a partir dos conhecimentos adquiridos durante o documentário.

O segundo documentário assistido era sobre a vida da artista Adriana Varejão  **FIGURA 5**, em que mostrava sua trajetória, bem como o desenvolvimento de suas obras. Para este Cine Debate, visando os azulejos de Adriana Varejão, elemento essencial nas obras da artista, criou-se um “azulejo” coletivo com os participantes, feito de pequenos papéis recortados e colados em uma cartolina. Assim sendo, os Cines Debate provocaram a criatividade a partir de temas já existentes, levando um pouco das Artes Visuais para além da universidade.



 **FIGURA 5.** Cine Debate: Adriana Varejão. Fotografia Ana Julia Dotto Guaragni. Santa Maria, Brasil. 2022. (Fonte: Acervo LACRIA / UFSM)

Conclusão

Tendo em vista os objetivos do projeto, acredita-se que foi cumprido os planejamentos previstos através da extensão, levando para a comunidade experiências artísticas desde uma singela sala em um subsolo de um centro de Artes no interior do Rio Grande do Sul. Procurou-se perceber as potências que a memória e a história guardam e as potências que as experiências traduzem em novas formas de ver e perceber a criatividade por meio das Artes Visuais.

Referências

- ARAÚJO, R. B. de. A Linguagem do imaginário enquanto criação de horizontes utópicos. *Linguagem: Estudos e Pesquisas*, Goiânia, v. 13, n. 1, 2015. Disponível em: <<https://revistas.ufg.br/lep/article/view/34420>> . Acesso em: 5 out. 2022.
- BLOCH, M. A. *Filosofia da Educação Nova*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1951.
- PIMENTA, Luisa. *Upcycling: a arte de criar a partir de descartes*. O tempo, Belo Horizonte, Ambiente sustentável, 4 páginas, abril de 2019.
- SACCOMANI, Maria Cláudia da Silva. *A Criatividade na Arte e na Educação escolar: uma contribuição à pedagogia histórico-crítica à luz de Georg Lukács e Lev Vigotski*. Araraquara, SP: Unesp, 2014.

Práxis criativa da Arte Educação no ensino formal na primeira infância: protagonismo criador

Creative praxis of Art Education in formal early childhood education: creative protagonism

Francismeyre Rodrigues Thompson¹

Stela Maris Sanmartin²

Este texto apresenta as relações entre as teorias sociointeracionistas que reforçam o valor dos contextos socioculturais e da criatividade no processo de desenvolvimento da criança. Ainda, trazendo a potência ancestral da Arte como eixo das proposições pedagógicas, analisamos como a criatividade pode ser estimulada e trabalhada na primeira infância com Arte, por meio das vivências artísticas mediadas no ambiente de interação escolar.

Palavras-chave: Arte na educação; Práxis criativa; Primeira infância; Protagonismo criador

This text presents the relationships between socio-interactionist theories that reinforce the value of sociocultural contexts and creativity in the child's development process. Still, bringing the ancestral power of Art as the axis of pedagogical propositions, we analyze how creativity can be stimulated and worked on in early childhood through Art and artistic experiences mediated in the school interaction environment.

Keywords: Art in education; Creative praxis; Early childhood; creative protagonism

.....
¹ PPGA - Universidade Federal do Espírito Santo

² PPGA - Universidade Federal do Espírito Santo /FAPES

Introdução

A primeira infância é genuíno lugar de fomento e a escola campo fértil nas vivências com Arte. No espaço escolar para primeira infância, crianças de zero a seis anos têm suporte pedagógico em seus processos de desenvolvimento e formativos enquanto atravessam sistemas relacionais, projetam seus ensaios sociais e consolidam seus esquemas neurológicos e cognitivos. Esses processos, constituintes do caráter sócio-histórico do sujeito, comuns à infância, se fazem em contextos de forte manifestações culturais. Por isso, a plenitude no acesso à cultura é fundamental, já que “tudo o que é da ordem sociocultural interfere e mobiliza, de modo decisivo, a construção das rotas de desenvolvimento de cada indivíduo” (NEVES-PEREIRA; BRANCO, 2015, p. 162).

Assim também, a criatividade está intimamente ligada à constituição dos sujeitos, compreendendo que as apropriações que as crianças fazem, a partir do seu contexto, serão parte de seus repertórios. A vista disso, a psicologia cultural da criatividade sustenta que “a criatividade é um processo fundamentalmente social e colaborativo [...] originado nas interações” e, “nesse sentido, criar significa sempre engajar-se em uma cocriação” (GLĂVEANU E NEVES-PEREIRA, 2020, p. 142) e nos ajuda a entender a criança pequena também como autora em interação com a cultura da qual faz parte, visto que o espaçotempo da Educação Infantil é um lugar privilegiado de produção de cultura(s) infantil(s), e estudos vêm atentando-se para pensar a criança em sua cultura através de uma perspectiva ampla, que lance luz e aprecie a multiplicidade da infância (ABRAMOWICZ; MORUZZI, 2010).

Arte educação escolar e fomento a criatividade

A arte educação escolar deve pensar abordagens que debatam maneiras culturais de perceber e compreender a vida e a Arte, a fim de relacionar-se com o espectro cultural ao proporcionar ações criadoras. Para tanto, a práxis metodológica da arte educação precisa se propor a um ritmo (re)inventivo e atualizado na organização de espaços de aprendizagem que propiciem a constituição do ser criança e em sua própria formação. Para a criança pequena, a ação artística é relevante enquanto

processo vivido, respaldado pela investigação, fruição pelo corpo inteiro, ou seja, pela relação com os sentidos e dos sentidos entre si. E, no fazer artístico, na promoção da autorialidade e do potencial criativo que figuram o protagonismo criador. Iavelberg (2003, p. 9) diz que “a arte constitui uma forma ancestral de manifestação, e [...] pode ser cultivada por intermédio de oportunidades educativas. Quem conhece arte amplia sua participação como cidadão, pois pode compartilhar de um modo de interação único”.

A dimensão criativa, tão presente na constituição do sujeito, e que nos difere das outras espécies, é território que precisa ser desenvolvido. Para tanto, ações pedagógicas estruturadas em investigações são fundamentais e, na medida em que compreendemos as produções criativas das crianças como legítimas, podemos passar a analisá-las como expressões culturais geracionais formadas no/pelo diálogo mediado com a cultura mais ampla. E neste sentido, a contemporaneidade demanda uma urgente revisão de mediações e práticas no espaço escolar formal da educação infantil, a fim de consolidar uma escola mais inventiva e um corpo docente criativamente propositivo e pesquisador. Importante considerar que o incentivo à criatividade na prática escolar busca instigar e desenvolver o potencial criativo de cada um, professores e alunos, para ensiná-lo a ser curioso, acreditar em si mesmo e nas próprias ideias para agir com autonomia e autoria (SANMARTIN, 2021).

Há diversas teorias sobre ensino da Arte que variam desde os objetivos aos métodos desenvolvidos no ambiente escolar. Para Castanho (2008, p.86) “por Arte-Educação entende-se o ensino de arte em seu duplo aspecto de educação artística e educação estética. Entende-se a educação artística ligada ao fazer arte, à produção de objetos de arte, e por educação estética a apreciação e fruição de arte”. Aproximando a criança das produções artísticas de seu tempo se constrói “um encontro contínuo e reflexivo com o mundo” que não encerra as significações, pelo contrário “age como iniciador” nas significações de mundo (ARCHER, 2001, p. 236). Estabelecendo essa parceria entre a infância e a Arte contemporânea, onde o encontro contínuo e reflexivo se faz em ser no mundo, a expressividade pode ampliar as possibilidades

das linguagens artísticas. É através da matéria que a imaginação pode se realizar, pode construir. O imaginário da criança não apenas é gerador de formas, mas de valores e qualidades que apelam para a sensibilidade. Embasam a formação do sujeito e moldam história e culturas. “A concepção de infância consiste em uma construção histórica, cultural, fabricada pela modernidade” (VALLE; FREISLEBEN, 2017, p. 40).

Pensemos então na existência de um caráter plástico no pensamento que pode e deve ser desenvolvido na concretude da realidade, promovendo a prática de uma percepção estético-sensório, pois “a experiência está vinculada a uma vivência subjetiva”, quer dizer, pessoal, repleta de particularidades, que afetam “o sujeito e muda sua forma de olhar e de ser”. Ainda que seja própria, “a experiência se relaciona com a cultura e transforma o sujeito” (NALINI, 2015, p. 84).

Assim também a Arte se conecta a outros aspectos da vida, porquanto compõe a máxima do ser, que está presente no ato da criação ou da fruição do objeto criado. A sensibilização perceptiva é gradual e exploratória. Suas descobertas estão sob constante revisitação para confirmação, reapreciação, releitura e aprofundamento de compreensão. Os fenômenos perceptivos agregam-se, formam e transformam conceitos e, dessa forma, a “questão de ter ideias, de pensar nas e com as artes, oferece uma maneira de colocar o problema, oferecendo novos caminhos para dentro e para fora” (RAJCHMAN, 2011, p. 104). Glăveanu (2017), através da Psicologia cultural da criatividade, fala do self criativo (o Eu criativo) como múltiplo e relacional, e por tanto, processual. A maneira como se efetuam as vivências de/com crianças na creche e na pré-escola está profundamente relacionada às experiências culturais dos adultos que as acompanham. Crianças pequenas são produtoras de conhecimentos, saberes e experiências. As apropriações criativas em Arte, bem como as pesquisas por elas impulsionadas dão conta da produção de culturas infantis como ações disparadoras para que as crianças (re)signifiquem o mundo e suas relações. Entendendo que as culturas infantis são conceituadas na Sociologia da Infância como “aquilo que a criança produz no interior de suas brincadeiras e

de suas relações, como aquilo que lhe é próprio e particular” (ALONSO, 2021, p. 49). Portanto, “na arte surgida dessa atitude, patente nas atividades contemporâneas, as obras, os experimentos, as proposições de toda sorte, funcionam como um descaminho, daquilo que é conhecido” (FAVARETTO, 2010, p. 232).

Levando em conta que a psicologia cultural da criatividade tem seu berço nos estudos de Vygotsky (1989) que apontavam as ligações entre a história individual e a história social como fomento para repertório individual e coletivo, considerando os contextos histórico e social influentes no potencial criador, indicando que criatividade tem a cultura em seu substrato. Mais tarde, Glăveanu e Neves-Pereira (2020, p. 142, 143), defendem que “a criatividade é um processo fundamentalmente social e colaborativo”. Sinalizando que as abordagens socioculturais da criatividade reconhecem as interações nos processos criativos. Ainda, um processo simbólico, utilizando “signos e símbolos para significar e, mais importante, ressignificar a realidade”. Para Friedmann (2005, p. 111) para “aplicar o pensamento simbólico” é importante considerar “os objetos e os contextos”, fazê-los serem vistos “como portadores de um significado que o olhar intuitivo do aluno será capaz de decodificar”.

No âmbito da Educação Infantil, defendemos ativamente a ampliação dos repertórios vivenciais e culturais das crianças, lutando para que se efetive como um objetivo conquistado, bem como a carência de um trabalho constituído nas múltiplas linguagens da infância, e para tanto, “para se estimular a expressão criativa na escola, [...] é necessário preparar o indivíduo para pensar e agir de forma criativa, bem como planejar intervenções nesses contextos a fim de estabelecer condições favoráveis ao desenvolvimento da criatividade” (ALENCAR e FLEITH, 2003, p. 7). Não existe criação sem conhecimento, e dessa forma, pode-se afirmar que a criatividade se ensina e pode ser desenvolvida no cotidiano, através do conhecimento de seus elementos essenciais, potencializando a criatividade individual. As crianças possuem habilidade de criar mundos e ressignificar suas experiências, pois o imaginário infantil é um repositório de possibilidades e interpretações. Vigotsky

(1972, p. 314) indica o ato artístico como ato criativo que não se reproduz apenas de forma consciente, mas também, acessando o inconsciente na organização dos processos criativos, uma vez que o ato artístico abarca a racionalidade, mas também compreensão sob si e o contexto, sensibilidade e outros recursos que precisam ser organizados nas ações. O engessamento das práticas surge como resultado de dificuldades diárias, mas também limita e empobrece todo o processo constitutivo digno do chão de escola. E como seres sócio-históricos somos afetados pelo que nos cerca, e “movido por necessidades concretas sempre novas, o potencial criador do homem surge na história como um fator de realização e constante transformação. Ele afeta o mundo físico, a própria condição humana e os contextos culturais” (OSTROWER, 1977, p. 54).

Conclusão

A Arte Educação em seu papel atravessador na formação global do sujeito entende a criatividade como patamar para uma educação sensória mais sensível, guiada pela poética própria, resguardada na singularidade criativa, onde o professor mediador leva em conta a bagagem do aluno, porém, ampliando-a na construção de novos saberes. Já a criatividade vem como um fenômeno sociocultural, múltiplo, resultante de uma teia complexa de interações entre variantes do sujeito e da sociedade para a exteriorização criativa e apontando que o potencial criativo inerente em todos pode ser desenvolvido ou atrofiado, a depender do estímulo positivo ou negativo que se recebe. O desenvolvimento da criatividade leva em conta o contexto, considerando o tipo de ambiente em que está inserido, sendo difícil fomentar a criatividade em uma conjuntura hostil a novidades. Assim, quanto mais descobrirmos as veias da realidade, mais possibilidades teremos sobre nossas opções de ação. Nesse contexto, o fazer artístico surge como lugar valoroso, uma vez que contempla o indivíduo, mas também permeia cultura, as trocas, os afetos e movimentos sociais e interacionais. As interações individual e sociocultural ampliam a visão do fenômeno da criatividade, uma vez que apontam indicadores vários das transformações sociais, através da revisitação histórica sensível e sua expressão estética.

Referências

- ALONSO, G. *Cultura infantil, culturas infantis e culturas da infância: polissemias em debate*. Dissertação (Mestrado em Educação) – Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade de São Carlos, 2021. Disponível em <<https://repositorio.ufscar.br/bitstream/handle/ufscar/14360/VERS%c3%83O%20FINAL%20-%20GA.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 13 de julho de 2022.
- ABRAMOWICZ, Anete. MORUZZI, Andrea Braga. *O Plural da Infância: aportes da sociologia*. São Carlos: EdUFSCar, 2010.
- ALENCAR, E. S. e FLEITH, D. *Contribuições teóricas recentes ao estudo da Criatividade*. “Psicologia: Teoria e Pesquisa”, Brasília, v.19, n.1, jan./abr. 2003. Disponível em <http://www.educacaopublica.rj.gov.br/biblioteca/educacao/0036j.html>. Acesso em 18 novembro de 2021.
- ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- CASTANHO, M. E. M. *Função educacional da arte*. ETD – Educação Temática Digital, Campinas, SP, v. 6, n. 2, p. 85–98, 2008. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/etd/article/view/776>. Acesso em: 19 nov. 2021.
- FAVARETTO, Celso. *Arte Contemporânea e Educação*. Revista Iberoamericana de Educación. N°. 53, p. 225-235. 2010. Disponível em <<http://www.rioei.org/rie53a10.pdf>>. Acesso em 31 de ago. de 2022.
- FRIEDMANN, Adriana. *O universo simbólico da criança: olhares sensíveis para a infância*. Petrópolis: Vozes, 2005.
- GLAVENU, Vlad Petre. The Creative Self in Dialogue. In KARWOWSKI, M; KAUFMAN, J. C. (Org.), *The Creative Self: Effect of Beliefs, Self-Efficacy, Mindset, and Identity*. Londres: Elsevier, 2017. p. 119-132.
- GLAVEANU, V. P., NEVES-PEREIRA: Psicologia cultural da criatividade. In: NEVES-PEREIRA, M. S., FLEITH, D. S. (Org.). *Teorias da criatividade*. Campinas: Alínea, 2020.
- IAVELBERG, Rosa. *Para gostar de aprender arte*. Porto Alegre: Artmed, 2003.
- NALINI, D. *Construindo campos de experiência: creche, Arte contemporânea e a poética de crianças de 0 a 3 anos*. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, 2015.
- Neves-Pereira, M. S, & Branco, A. U (2015). *Criatividade na educação infantil: Contribuições da*

psicologia cultural para a investigação de concepções e práticas de educadores. *Estudos de Psicologia*, 20 (3), 161-172.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e Processos de Criação*. Editora Vozes. RJ. 187p. 1977.

RAJCHMAN, John. *O pensamento na arte contemporânea*. Revista novos estudos Cebrap, n. 91, São Paulo, nov. 2011.

SANMARTIN, SM. (Org.). *Criatividade, educação e arte*. Vitória, Proex, 2021.

VALLE, L. D.; FREISLEBEN, J. M. A potência edu(vo)cativa das artes. In CUNHA, S. R. V.; CARVALHO, R. S. (Org), *Arte contemporânea e educação infantil: crianças observando, descobrindo e criando*. Porto Alegre, 2017, p. 37-50.

VIGOTSKI, Lev Semiónovich. *La imaginación y el arte en la infancia*. Madrid: Akal, 1989.

Entre mu/Danças, onde nasce uma possível esperança? Preparação poética do jovem artista da dança.

Between changes, where is a dance possibility born? Poetic preparation of the young dance artist.

Gabriela Leite Lima¹

Valéria Maria Chaves de Figueiredo²

Adriano Jabur Bittar³

Este ensaio reflete sobre experiências vividas em equipe, com olhar transversal entre educação, arte e saúde. Trabalhamos com jovens em formação no Balé Clássico, numa pesquisa de campo exploratória e descritiva. Propondo outras formas de fazer na dança, definidas por processos de pesquisa flexíveis e pouco estruturados, no contexto pós-COVID, momento de retorno entre realidades individuais e coletivas. Utilizamos o conceito Preparação Poética, para dialogar com meios a obter melhor desempenho.

Palavras-chave: Arte; Saúde; Educação; Preparação Poética.

This essay derived from experiences lived as a team, with a transversal look between education, art, and health. We worked with youngsters in Classical Ballet training, in an exploratory and descriptive field research. We proposed other ways of doing dance, defined by flexible and unstructured research processes, in a post-COVID context, a moment of return between individual and collective realities. We use the concept poetic preparation to dialogue with the means to obtain better performance.

Keyword: Art, Health, Education, Poetic Preparation.

.....
1 Mestrado acadêmico em Artes da Cena da EMAC/Universidade Federal de Goiás / Edital de Dança Aldir Blanc – Concurso nº 08/2021 – Secretaria de Cultura – Governo Federal

2 Professora Associada da Universidade Federal de Goiás / Coordenadora do Laboratório Interdisciplinar de Pesquisa em Artes da Cena

3 Artista da dança. PhD. Fisioterapeuta / Professor da Universidade Estadual de Goiás

Introdução

A experiência nesse ensaio acontece a partir da entrada, presença e atuação de uma artista, professora, fisioterapeuta e pesquisadora em campo novo e desafiador. Aqui, um recorte da pesquisa de campo durante o mestrado em Artes da Cena na Universidade Federal de Goiás⁴, ambientado na Escola do Futuro em Artes Basileu França⁵, a qual fizemos a escolha por fazer participativo, qualitativo e descritivo num processo transversal entre dança, saúde e educação.

Esse texto, nasce de anotações, conversas, estudos, trocas substanciais vividas no contexto. O objetivo, destacar contribuições para pensar a preparação de jovens bailarinos trazendo aspectos de um fazer sensível, cuidadoso, tensionado pelos conflitos entre potenciais educacionais da dança e como campo de conhecimento ampliado.

Nossa proposta, olhar e buscar compreender outros ângulos e maneiras de fazer dança, de que forma podemos oferecer uma prática em dança voltada para o autoconhecimento e desenvolvimento de potência individual e coletiva, fazendo uso do processo criativo espontâneo no desenvolvimento artístico. E como fazer isso através de uma pesquisa acadêmica, optando por flexibilidade e propostas pouco estruturadas, permitindo abertura suficiente para viver e observar o desenrolar do processo.

A etnografia e autoetnografia pareceu-nos um meio para abarcar esse mergulho em campo, levando em si, a história de vida da pesquisadora e experiências vividas, práticas enquanto artista, professora e fisioterapeuta:

Segundo Spradley (1979), a principal preocupação na etnografia é com o significado que têm as ações e os eventos para as pessoas ou os grupos estudados. Alguns desses

4 UFG sigla para identificar Universidade Federal de Goiás.

5 Usaremos a sigla EFABF para identificar a Escola do Futuro em Artes Basileu França; Link do site <https://basileufranca.com.br>

significados são diretamente expressos pela linguagem, outros são transmitidos indiretamente por meio de ações. De qualquer maneira, diz ele, em toda a sociedade as pessoas usam sistemas complexos de significado para organizar seu comportamento, para entender a sua própria pessoa e os outros e para dar sentido ao mundo em que vivem. Esses sistemas de significado constituem a sua cultura. (ANDRÉ, 1995, p.16)

O lócus de pesquisa se deu do diálogo entre professores de dança e fisioterapeutas, com um olhar transdisciplinar entre educação, arte e saúde, e uma relação profunda com o corpo e sua preparação para o estado da cena. Utilizamos o conceito proposto por Bittar (2015), Preparação Poética, a qual, refere-se à interação de todos os fatores que possibilitam ao artista obter seu melhor desempenho em cena, desde o treinamento da própria técnica cênica, o balé neste caso, e trabalhos complementares de suportes ao corpo no seu sentido integral, como Pilates, Método Bertazzo, técnicas da somática, entre outras abordagens corporais integrativas.

Além deste, trabalhamos com Toque Poético e os Rabiscos, trabalhados e desenvolvidos por Bittar (2015) “[...] o toque pode criar a dança, à medida que faz um estímulo físico, ou seja, o contato pele-pele, ajudar um fluxo não censurado de movimentos a surgir; a pele passa a ver, ouvir, sentir além disso, a criar a dança.” (Bittar, 2015, p.69). Bittar (2015) traz importante referência no desenrolar das experiências, provocando e propondo o inesperado, abrindo espaço para descobrir os riscos e potenciais descobertas a partir desse corpo fluido “[...] o corpo todo respira e se move em forma de onda [...]” (Bittar, 2015, p. 68) e assim encontramos similaridades na proposta de trabalho entre a Gabriela Leite e Adriano Bittar, mediante orientação e provocação de Valéria Figueiredo.

Os sujeitos da pesquisa são jovens na faixa etária dos 16 aos 26 anos, em formação artística e profissionalizante em Balé Clássico, na cidade de Goiânia (BR). Nossa ação no serviço de Fisioterapia na EFABF, coordenado pelo Prof. Dr. Adriano Bittar,

responsável pelo convênio entre Universidade Estadual de Goiás⁶, Escola Superior de Educação Física e Fisioterapia de Goiás, e EFABF, local onde é oferecido o Estágio de Prática Assistida I do Curso de Fisioterapia da ESEFFEGO, disciplina do 6º período do referido curso, que recebe estagiários em aprendizado e oferece o serviço de atendimento em Fisioterapia e aulas de Pilates gratuitamente para os alunos da EFABF. O espaço está organizado e gerido para atender a diversidade de corpos de jovens que escolheram se profissionalizar em dança. Discute-se a sistematização teórica e vivencial da preparação para a cena artística:

Entretanto, os processos de composição nas artes da cena podem estimular um diálogo frutífero entre plasticidades corporais e dramáticas, e ações com a qual o espectador tenta enquadrá-las. Isso pode acontecer quando, para além das técnicas corporais e de dança, forem apresentados elementos a favor da busca de narrativas pessoais que façam emergir dos sujeitos suas identidades e suas escrituras corpo-bio-gráficas, conceito cunhado por Lúcia Lobato (2013), muito se assemelha à realidade (((in)ex)terna⁷ dos corpos poéticos. (BITTAR, 2015, p.60)

Usamos uma narrativa para contar como se deu a entrada da pesquisadora no campo desejado. Primeiramente como um estágio com o Prof. Dr. Adriano Bittar, observadora participante, a experimentação em ateliê de movimento com alunos da fisioterapia, o auxílio no atendimento de bailarinos do serviço de fisioterapia da EFABF até o momento da aplicação da oficina A Arte do Mover para alunos em profissionalização da EFABF.

De fato, foram três experiências, conectadas e que aqui serão divididas em rotas 1 e 2 para fins de tornar mais clara a compreensão e a maneira como foram se dando esses espaços pelos quais transitamos ao longo da experiência. Em um contexto complexo

.....
⁶ UEG abreviação utilizada para identificar Universidade Estadual de Goiás e ESEFFEGO para a Escola Superior de Educação Física e Fisioterapia de Goiás.

⁷ Termo criado pelo autor Bittar como alternativa para a grafia da palavra interno/externo.

e desafiante, pós pandemia da COVID-19. De maneira muito cuidadosa, vivenciamos um processo de retorno e reencontro entre realidades individuais e coletivas após dois anos sem aulas práticas, ou salas de aulas compartilhadas.

Rota 1 – Entre experiências, aproximações e ressonâncias.

Nossa aproximação e entrada na EFABF aconteceu através do Prof. Dr. Adriano Jabur Bittar, fisioterapeuta e coordenador das atividades de Fisioterapia e Eficiência Física da escola. Seguindo sua orientação, chegamos ao Teatro escola para assistir a um ensaio dos alunos e conversar com a coordenadora de dança sobre a proposta dessa pesquisa acadêmica, que seria aplicar uma oficina envolvendo um processo criativo para um grupo de alunos da escola, a fim de buscar como resultado desse processo se alcançaríamos alguma melhora ou mudança na performance dos jovens artistas, ao entrarem em contato com elementos como toque, sensibilização, improvisação, experimentação do mover a partir de outros lugares que não os estabelecidos pelo o outro mas a partir de sensações, imagens, músicas, e suas próprias histórias.

E se, essa maneira de conduzir uma aula era eficaz no processo de desenvolvimento e aprendizagem artística, já que estamos falando de um grupo de jovens em formação dentro de uma escola pública de artes. Sendo a Gabriela, uma artista profissional da dança com experiência cênica, fisioterapeuta, cheia de questionamentos sobre o mercado de trabalho e a qualidade da formação que é oferecida. Tendo vivenciado diferentes paradigmas em relação à saúde do corpo, entendendo pressões que precisam ser suportadas e superadas a fim de ultrapassar limites diariamente, tanto físicos quanto psicoemocionais, para desenvolvermos técnica e artisticamente a fim de atender uma estética e padrão estabelecido e construído por esse meio artístico da dança.

Descobrimos a possibilidade de elaborar, pensar e refletir sobre a temática híbrida em arte, saúde e educação, dando voz a inquietações a princípio da Gabriela, mas observadas em recidivas, aparecendo como um padrão de pensamento, ou reprodução de modelos quando damos início a escuta das histórias dos jovens e

entramos em contato com seus relatos em relação ao cansaço, a cobrança e as dores sentidas por eles.

Como podemos ensinar que há espaço para ser acolhido e acolher o outro durante um processo de formação, como ensinar que a competição é saudável quando acontece em relação a nós mesmos? Como uma mente que não aceita seu próprio corpo, pode desejar um corpo potente e saudável? Como oferecer um espaço seguro para um jovem entrar em contato com suas emoções? E como pode ser importante para a manutenção da saúde integrativa desses jovens e para o desenvolvimento de potencial artístico um espaço para experimentar a dança proposta por outros lugares?

No ensino da dança ainda há muitas divergências em relação ao toque, ao fazer uma correção em aula, por exemplo. Somos capazes de entrar numa sala para trabalhar nosso corpo e não o tocar. O corpo se apresenta como instrumento de trabalho, não ter consciência em relação aos benefícios que o toque apresenta para o corpo, por si só é desinformação, falta de comunicação e diálogo em relação ao corpo, como um lugar, um campo expandido.

Na graduação de fisioterapia estudamos como realizar análises de padrões de movimento, como a marcha, os desequilíbrios musculares e fisiológicos, como fazer avaliações que apontam desequilíbrios. Contudo, não aprendemos a olhar nem a levantar hipóteses sobre a causa principal que pode estar gerando aquele desequilíbrio, compensação e conseqüente sobrecarga. Para isso se faz necessário uma escuta sensível que nos coloca a observar aquele sujeito desde sua história, o meio em que está inserido, seus hábitos, sua rotina, o atual modelo biopsicossocial da saúde, abordado na área da saúde como uma prática multidisciplinar: observando aspectos biológicos, psicológicos e sociais de determinado indivíduo. Algo que não é discutido durante a formação em artes. Na educação, temos a reflexão de Paulo Freire “somos feitos de incompletudes”, apontando para um constante processo de evolução, um estado de busca.

A prática começa a treinar-nos para esse olhar se estivermos dispostos a ouvir, deixar dicotomias e estruturas isoladas, tratar o sujeito como um sistema, com um olhar expandido, sensível para preparar poeticamente esse corpo para a cena. E o toque, os gestos, as manipulações e fricções geram sensações, e nos conduzem e convidam a conhecer o corpo.

Estivemos dentro de um laboratório de estudantes do 6º período da graduação de Fisioterapia da UEG/ESEFFEGO, também como estagiária, observadora participante, acadêmica do mestrado, para nos aproximar de um grupo de jovens aspirantes a profissionais da dança, que chegavam ao serviço de fisioterapia com dores, seja por desequilíbrios musculares, *overtraining*⁸ ou lesões que sofriam ao longo dos extenuantes ensaios e aulas que precisam cumprir em sua carga horária da escola.

Era visível nos estagiários da UEG/ESEFFEGO o desejo de colocar a mão na massa, de fazer para aprender. Ao mesmo tempo, havia inseguranças sobre o conhecimento e a prática, a falta de habilidade com o toque, e principalmente um distanciamento dos seus próprios corpos, que foi o que mais chamou a atenção desde a minha graduação. Lembro que alguns colegas não haviam feito práticas corporais, mas estavam ali estudando para cuidar do corpo do outro. Em nossa grade curricular não havia nenhuma disciplina obrigatória que envolvesse a corporeidade como lugar de experimentação prática para colocar nossos corpos em movimento ou entrar em contato com sensações, alterações e expressões do sentir, ou elaborações a partir de uma experiência corporal.

O Prof. Dr. Adriano Bittar, me convidou a conduzir ao final dos atendimentos uma prática corporal para os estagiários da Fisioterapia, deu abertura para utilizar meus próprios meios, aplicar as atividades que proponho em meu trabalho com a Arte do

⁸ Termo em inglês denomina sobrecarga e excessos durante o treinamento, no caso, quando repouso, carga e intensidade não são respeitados, levando o corpo a uma condição de exaustão.

Mover. Havia pouco tempo, cada grupo de alunos ficava apenas 4 semanas, o estágio acontecia através de rodízio.

A Arte do Mover está estruturada em 5 pilares de trabalho, são eles: a conscientização corporal, a relação corpo e espaço, a qualidade de movimento, relação coreografia e intérprete, e a composição coreográfica. Para trabalhar com os acadêmicos da UEG/ESEFFEGO, selecionei apenas um dos pilares, a conscientização corporal, devido ao pouco tempo que tínhamos. Assim, nas oficinas propostas, incluí exercícios com toque, observação e pesquisa das partes do corpo, através do toque e não da fala, exercícios que exigiam deles coordenação, isolamento corporal para realização de movimento, imitação, e observação corporal através da atividade de escaneamento corporal.

Após 5 encontros, realizei uma avaliação com algumas perguntas, levei lápis de cor, giz de cera, papel e caneta para que respondessem e me entregassem. Buscando sair um pouco do formato de avaliação com formato pré-estabelecido, e espaços delimitados para resposta, com formatação etc. Foi surpreendente o engajamento deles, observar o quanto desfrutaram do momento da prática e a expectativa por vivenciá-lo, foi encorajador para o amadurecimento da pesquisa. Observar os efeitos causados, apresentados aqui com codinomes escolhidos por eles mesmos:

- ▶ *Beyoncé* “Eu me senti incrível, como se eu pudesse controlar cada parte do meu corpo e da minha vida. A experiência da oficina me proporcionou alcançar uma parte sentimental em mim que as vezes eu deixo de lado.”
- ▶ *Lemon Ray* “Me senti desafiada, eu amei, fazia muito tempo que eu não tinha contato com a dança, então eu amei. Foi meu momento, o momento de conectar comigo, o único que eu tirava praticamente durante a correria do dia a dia “Eu nunca paro, minha cabeça está sempre agitada, não sei por que estou chorando, mas a sensação é de relaxamento.



FIGURA 1, 2. À esquerda Prof. Dr. Adriano ministrando aula prática no serviço de fisioterapia na EFABF em atendimento. (Acervo da pesquisadora); à direita Estagiários da Fisioterapia UEG/ESEFFEGO observando atendimento. Acervo da pesquisadora.



FIGURA 3, 4. À esquerda Estudantes da fisioterapia, grupo 1; à direita grupo 2, realizando exercício de espelhamento da imagem durante aula prática. Acervo da pesquisadora

- ▶ *Peixe* “No começo me senti conhecendo partes do meu corpo que não conhecia, desafiado a fazer coisas que normalmente não fazia. Conheci algumas partes minhas. Me senti grato na última semana porque não estava bem e fui acolhido.”

Em suas falas nota-se a importância da vivência naquele momento de retorno às atividades presenciais, após o afastamento de 2 anos, e o quanto o ajudavam a lidar com a ansiedade de ter sempre que atender e responder com assertividade as tarefas do dia a dia. Segundo o prof. Dr. Adriano sua percepção sobre as aulas dadas “Fomentou nos alunos uma melhor percepção de como trabalhar e propor trabalhos mais conscientes aos bailarinos. E isso fez diferença na preparação poética deles.”

Durante a elaboração deste ensaio surgiram perguntas, dessa vez para a pesquisadora Gabriela, sobre sua vivência durante os atendimentos, suas impressões, expectativas, a própria relação dela com o Prof. Dr. Adriano. Quais impressões ela teria sobre o que era feito ali, que experiências ela levou e quais propostas do serviço prestado para EFABF mais lhe chamaram atenção.

Questões que reconhecemos de grande relevância e merecem ser refletidas e elaboradas, contudo, não serão devidamente aprofundadas nesse texto. Necessário assim desdobramentos, material para um futuro trabalho.

Após o recesso do ano letivo, a pesquisadora precisou se ausentar do estágio devido a viagem de trabalho. Em seu retorno, organizou e aplicou oficina A Arte do Mover com os alunos da EFABF. Contemplada pelo Edital de Dança Aldir Blanc – Concurso nº 08/2021– Secretaria de Cultura – Governo Federal, referente a pesquisa em dança, foi possível reunir verba para financiamento, e oferecer ajuda de custo aos colaboradores da pesquisa, compra de material e produção de um documentário, resultante do processo vivido durante a oficina.



FIGURA 4. Avaliação proposta aos estudantes em estágio de fisioterapia da UEG/ESEFFEGO. Acervo da pesquisadora

Rota 2 – Descoberta da possibilidade híbrida em arte, saúde e educação.

Estar imersa num contexto semelhante e diferente ao qual fui forjada, foi desafiador, Deleuze retrata Nietzsche “o poder de ser afetado não significa necessariamente passividade, mas afetividade, sensibilidade, sensação.” (Deleuze, 2018, p.82) Fui atravessada por memórias, histórias, sensações e imagens enquanto oferecia a oficina para os alunos da EFABF, para tanto que ao invés de sujeitos, tornaram-se artistas colaboradores da pesquisa:

É neste sentido que Nietzsche, antes mesmo de ter elaborado o conceito de vontade de potência e de ter-lhe dado toda sua significação, já falava de um sentimento de potência, a potência foi tratada por ele como uma questão de sentimento e de sensibilidade, antes de ser tratada como uma questão de vontade. (DELEUZE, 2018, p.83)

Conversar com eles, propor uma desconstrução sobre o dançar, apresentar o gesto, o Toque Poético e os Rabiscos, demonstrando na prática que a dança não está somente no fazer técnico e prático do corpo, contextualizando e oferecendo espaço e devida importância em renovar o olhar para o gesto como uma forma de expressão, que pode ser colocada de diferentes formas, seja através da fala, escrita, desenhos, poesias, elaboração de sensações ou criação de imagens que são geradas pela mente ao mover o corpo.

A passagem dessas informações para o papel, de forma espontânea e livre. Assim como os Rabiscos, que aqui diferem de Bittar (2015), pois trabalhamos sem um ponto de partida, como aconteceu com relação as fotografias escolhidas pelo autor. Ampliamos para rabiscos narrativos, sejam através de cartas, expressão de sensação, imagens, cores advindas do inconsciente sendo materializados, sem questionamentos ou análises.

Nessa pesquisa há oportunidade de misturar conceitos no papel, ideias anteriores que entram em contato com conflitos que foram vividos no passado por mim, e hoje



FIGURA 5. Jovens artistas, colaboradores da pesquisa, ao final do exercício de composição coreográfica proposto na oficina A Arte do Mover. Acervo da pesquisadora.

ainda são presentes nesse ambiente, assim como novas variáveis são adicionadas em função do momento em que eles vivem. A expansão e crescimento das redes sociais, o isolamento social e fechamento de fronteiras pelo período pandêmico.

Fazendo uso de alguns conceitos buscamos retratar a experiência vivida, tratado por Larrosa como algo que vem com o erro, atravessada por Paulo Freire, que afirmava que a experiência depende do professor. Nos levando a refletir, se o professor é demasiado autoritário, retrata o erro como algo inadmissível, ruim, a ser evitado, tornando-o um “elefante branco”. Quando isso acontece nos é reduzida a possibilidade de descoberta, logo se estamos tratando de artistas, esse espaço para descobrir caminhos, da inventividade, ampliam possibilidades e geram sentimento de potência, trazido a consciência por Nietzsche.

A práxis aqui, visa facilitar a descoberta de caminhos próprios, oferecer espaço para errar, e olhar o erro como um caminho, em um contexto em que acertar, alcançar a perfeição, extrapolar limites se fazem rotina, objetivo, e pontos finais. Essas relações se fazem no encontro com o outro, assim como a criação de uma obra artística, se faz na presença de um espectador. A escrita no caso da dança, também é um exercício de repetição, consolidação e materialização de ideias, que emergem do corpo, e quando encontram espaço para serem organizadas e elaboradas emergem origens e lugares outros que esbarram em ideias anteriores a nós.

Referências

- ANDRÉ, Marli Eliza D. A. *Etnografia da prática escolar*. Campinas: Papirus Editora, 1995.
- BITTAR, Adriano Jabur. A preparação poética na dança contemporânea: o toque poético, as imagens das células corporais e dos rabiscos nos processos de composição de Madam do Neka e de Por 7 vezes da Quasar. UnB Brasília, 2015.
- DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a filosofia*. Tradução BARBOSA, Mariana e FILHO, Ovídio de Abreu – São Paulo: n1 edições, 2018.

As representações do feminino em jogos de vídeo games

The representations of the female in video games

*Gabrielle Costa Dias*¹

*Larissa Zanin*²

O artigo reflete sobre a construção das imagens de personagens femininas em vídeo games, apontando de que modos estas figuratividades reiteram paradigmas já traçados na nossa sociedade, principalmente quando pensamos na construção das personagens e nas narrativas dos jogos. Apresentamos uma pesquisa dentro do âmbito da cultura visual, apontando de que modos essa criação é um reflexo de toda a estrutura social dominada pelo patriarcado, impregnada de normativos tanto para as construções de identidade quanto para questões mais estruturantes da sociedade no que diz respeito ao universo feminino.

Palavras-chave: Análise de Jogos, Mulheres no Universo dos Videogames, Cultura Visual.

.....
1 Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

2 Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

The article reflects on the construction of images of female characters in video games, pointing out in what ways these figurativities reiterate paradigms already traced in our society, especially when we think about the construction of characters and game narratives. We present a research within the scope of visual culture, pointing out how this creation is a reflection of the entire social structure dominated by patriarchy, impregnated with norms both for the constructions of identity and for more structuring issues of society with regard to the universe. feminine.

Keywords: Game Analysis, Women in the Videogame Universe, Visual Culture

Introdução

Falar sobre jogos nos dias de hoje é falar sobre parte do cotidiano da maior parte das crianças, adolescentes e adultos. Dentro desse contexto, refletir sobre os impactos sociais dessa nova forma de se ver o mundo, se faz extremamente necessário, considerando que essas relações de jogo x jogador tem se tornado cada vez mais cotidiana e o tempo de uso de consoles ou das plataformas para computador está sendo cada vez maior entre todas as faixas etárias.

No Brasil, segundo pesquisas, 72% dos brasileiros jogam games¹. Esses são dados levantados pela Pesquisa Game Brasil (PGB) em 2021. As informações são levantadas todos os anos e tem como um dos principais objetivos, trazer informações sobre o consumo dos jogos com o público brasileiro.

Pensando nesse contexto, torna-se urgente o debate acerca da representação da mulher nessa mídia e os impactos dela para a construção e/ou reiteração da imagem do feminino dentro e fora do cenário dos jogos de videogame. Debater também a formação dos estereótipos já impostos por uma sociedade estruturalmente patriarcal, que ao longo dos anos, foi responsável por moldar tanto da própria história da arte quanto das novas mídias e principalmente, por forjar um modo específico de ser mulher a cada tempo da história, se tornou um dos pontos centrais e o objetivo desta pesquisa.

A partir do conceito de cultura visual, as discussões em torno das representações do feminino e aprofundamentos sobre a história dos videogames, buscaremos refletir sobre o impacto dessas imagens na sexualização do corpo feminino e como estes jogos e imagens têm se desenvolvido no decorrer dos anos dentro da história, impactando na compreensão social de “ser mulher” no mundo “offline”.

Diante do exposto, refletir sobre os jogos de videogame como objeto da cultura visual deve ser compreendido como uma temática de grande relevância para o ensino da arte. Pensar de que formas essa linguagem influencia os modos de ser e estar no

mundo, é sem dúvida uma urgência para os tempos atuais, sobretudo com relação às produções que reiteram as estruturas sociais inerentes à sociedade patriarcal, principalmente no que tange a representação feminina e sua participação dentro desse universo.

Para melhor compreensão da temática o artigo foi estruturado apresentando inicialmente sobre a cultura visual e as representações do feminino como eixo norteador para a análise detalhada do jogo de videogame Tomb Raider, cuja narrativa se constroi em torno da personagem feminina Lara Croft.

As representações do feminino: da arte aos games

No século XX, um ideal de mudança nos conceitos da arte imposta até então começa a ser centro de um debate muito importante, que seria responsável no futuro, por um rompimento essencial na “queda” do ideal das belas artes. Esse movimento pode ser caracterizado como “um período em que esforços foram intensificados quantitativa e qualitativamente no sentido de reconciliar arte e vida.” (MARTINS, 2008, p.28).

Quando pensamos na história da arte, assim como na história dos videogames, vemos o quanto elas têm em comum. Assim como nos games, no qual a indústria tem início com os homens assumindo todos os papéis em empresas, desde as funções mais básicas até as de alto escalão, temos também a história da arte, o contexto no qual poucas mulheres tinham seu trabalho reconhecido pelo sistema da arte. Desde o princípio, a imagem da mulher, assim como ela própria, foram utilizadas apenas como temáticas dos trabalhos de artistas homens, em grande parte nas pinturas de nús femininos.

É sobre este cenário que contextualiza-se o trabalho das Guerrilla Girls, um grupo criado em 1985 por ativistas feministas que tem denunciado questões sensíveis, dentre elas o preconceito de gênero. Um de seus trabalhos mais conhecidos denominado “As mulheres precisam estar nuas para entrar no Met Museum” de 1989, o grupo apresenta em um cartaz dados estatísticos problematizando o pequeno

número de mulheres com trabalhos expostos comparado ao grande número de nus femininos no “Met Museum”, localizado em Nova Iorque.

Ao longo das décadas de 1960 e 1970 verifica-se o aumento do número de artistas que se dedicaram a discutir a ausência de mulheres na história da arte. Nomes como Louise Bourgeois, Sherrie Levine, Cindy Sherman, Orlan, dentre outras, por meio de suas obras inauguram o debate sobre gênero, corpo, sexualidade e identidade feminina no campo da arte, proporcionando uma abertura para a entrada de mais artistas mulheres no sistema da arte.

Do mesmo modo que ao longo dos anos as mulheres passam a consumir e produzir mais arte, vemos o mesmo acontecer com a produção e consumo dos games. Passamos a ocupar mais espaços de destaque, a sermos mais reconhecidas, a desconstruir pouco a pouco os paradigmas impostos, e então as coisas passam a ter mais sentido, mais força.

Vemos finalmente os sinais da mudança. A mulher, antes construída para cuidar do lar, agora pode pintar, ser dona da sua própria imagem, pode ser mais dona sobre si, falar mais sobre seus desejos, almejar espaços de importância social e profissional. Ela também pode jogar, expor seu trabalho em espaços antes negados, construir personagens, fazer parte de passos importantes, ocupar um papel de destaque em outras indústrias, e por aí vai.

Refletir sobre essas lutas feministas dentro dos contextos consolidados estruturalmente pelo machismo é uma temática urgente e cara dentro das práticas educativas em arte. Esse debate deve fazer parte do cotidiano escolar para que a escola não reproduza as estruturas machistas que a sociedade impõe às mulheres, rompendo bolhas sociais, principalmente em ambientes como a sala de aula, por exemplo, onde o contato com esse assunto pode ser o único espaço no qual os/as estudantes poderão, de fato, debater sobre tantos problemas sociais relacionados à estruturas patriarcais de poder.



FIGURA 1. Cartaz Guerrilla Girls, 1984 (Fonte: Disponível em Grupo ativista e feminista Guerrilla Girls ganha retrospectiva no Masp // Cultura // FFW (uol.com.br), acesso em 10/02/2022)

É por isso que falar sobre esses temas dentro do ensino das artes se torna importante. É preciso dialogar sobre a atualidade com os jovens, mostrar uma realidade mais palpável para trazer a identificação, pois é por meio dela que nos conectamos e desbravamos mais, criando assim, mais interesse sobre os assuntos.

Por que não pensar em práticas educativas em arte que abordam temáticas e linguagens que se aproximem mais das realidades dos estudantes? É diante desse contexto que acreditamos que as imagens da mídias, as redes sociais, o cinema, a TV, seriados e as mais variadas imagens que permeiam o cotidiano dos/das estudantes devam compor o repertório didático das aulas de arte na escola. Não se trata de abandonar os cânones da arte, e sim de reconhecer a necessidade e urgência de refletir sobre as variadas produções imagéticas que permeiam nossas vidas.

Dentre deste vasto repertório de visualidades consumidos por crianças e adolescentes, escolhemos o videogame como possibilidade didática de leitura de imagem. Ele faz parte da realidade de uma maioria dos jovens e adolescentes das novas gerações. Mesmo que não tenham consoles ou computadores, os jogos mobile (os construídos para celular) estão cada vez melhores e acessíveis gratuitamente, e é, sem dúvida alguma, esse assunto nos corredores ou até mesmo dentro da sala de aula.

A escolha de levar o jogo para dentro da sala de aula como uma visualidade possível para leitura, análise e reflexão, é justificada pela identificação do/da estudante com o conteúdo exposto, trazendo mais interesse para aula e, também, criando um movimento importante: o debate sobre os feminismos e a construção ou reiteração do ideal de ser mulher a partir da própria realidade dos estudantes, por meio dos games.

Entretanto, é importante destacar que, antes mesmo que os jogos pudessem criar personagens mulheres sem protagonismo, a literatura, o cinema e outras artes já eram responsáveis por difundir e popularizar este estereótipo. Essas donzelas, retratadas por figuras femininas lindas e jovens, que não possuem força e tem sua

narrativa reduzida a ser salva por um herói, é a carta principal da indústria para inserir papéis femininos nas produções até os dias de hoje.

Pensemos por exemplo em clássicos do cinema: os filmes de princesas, que até hoje são consumidos fervorosamente pelo público de todas as idades. Separarmos para analisar o enredo da história das donzelas da Disney, por exemplo, é notável como, mesmo tendo papéis principais e carregando seus nomes nos títulos dos filmes, essas personagens sempre passam por algum problema durante o desenvolvimento da história e acabam por serem resgatadas, como um sinal de amor verdadeiro, por seus pares masculinos na trama.

Outro exemplo, agora pensando no universo dos heróis, está relacionado em como as personagens femininas, na maioria dos casos, são representadas apenas como um romance ou figura de apoio para esses homens. Outro caso é quando uma mulher assume o protagonismo da trama e para se tornar realmente uma grande heroína, essa personagem precisa passar por ensinamentos de um homem ou a aprovação do mesmo.

A problemática toda não está necessariamente no fato dos relacionamentos amorosos ou na presença dessas figuras masculinas no enredo da história. Romances fazem parte da vida real, fora das telas ou das páginas dos livros. A grande questão é que, no desenvolvimento dessas histórias, tanto no mundo dos videogames quanto da indústria de entretenimento no geral, essas narrativas quase sempre são reduzidas a esses enredos.

É fato, entretanto, que o corpo feminino está sobre constante sexualização na sociedade. A objetificação da figura feminina desumaniza a mulher e a faz ser vista como uma figura banal, onde somente a aparência importa, mais do que quaisquer aspectos que as definem como indivíduos em sociedade. Esse movimento social então, passa a ser reproduzido em outras mídias, que são consumidas todos os dias,

principalmente pela nova geração que já cresce com esses instrumentos, criando um ciclo vicioso, que molda essas visões e reproduções.

Tomb Raider: A construção de Lara Croft

Para pensar a presença das personagens e temáticas femininas no games, toma-se como ponto de partida a criação de uma das franquias mais consagradas da indústria dos jogos: Tomb Raider, e sua evolução com o decorrer dos anos, principalmente sobre as mudanças da personagem principal – Lara Croft – em paralelo com a popularização do debate feminista na sociedade.

Para começarmos nossa análise, iremos destrinchar um dos jogos mais significativos na história dos videogames. Tomb Raider é um dos jogos que serve de porta de entrada quando falamos sobre mulheres dentro desse universo, isso pelo fato de ser um dos mais jogados de todas as plataformas. É difícil que alguém não saiba do que estamos falando quando o assunto é Lara Croft, devido ao sucesso que a franquia atingiu ao decorrer dos anos, assim como sua relevância para o cenário dos games e da indústria como um todo.

Para contextualizarmos a criação do game a ser analisado, somente em 1996, 25 anos após o primeiro videogame ser apresentado ao público, Lara Croft apareceu pela primeira vez como personagem principal da saga Tomb Raider, consagrada não apenas no mundo dos games, mas também nas telas de cinema e histórias em quadrinhos do mundo todo. Lançado para PC, Macintosh e PlayStation 1, Lara Croft e a saga Tomb Raider, seriam responsáveis por mudar para sempre o rumo que os jogos de ação e aventura vinham tomando até então.

A primeira versão de Lara Croft consistia em modelo 3D mais básico do que vemos nos gráficos atuais, modelada por meio de um formato que consistia em 540 polígonos pontiagudos. Com formas básicas e ainda pouco desenvolvidas, podemos perceber que a modelagem da personagem, se comparada ao gráfico atual, ainda



FIGURA 2. Imagem do primeiro jogo de Tomb Raider (Fonte: Techtudo Disponível em: <https://www.techtudo.com.br/noticias/2014/10/tomb-raider-saiba-como-surgiu-e-veja-mais-curiosidades-sobre-franquia.ghtml>. Acesso em 20 de fevereiro de 2022.)

é muito simples, com uma feição pouco real e as partes do corpo ainda muito geometrizadas, sem muitas curvas ou design mais complexo.

Ainda é importante destacar que os seios da personagem foram modelados dessa forma por acidente. Enquanto brincava no modelo 3D de Lara Croft, o desenvolvedor responsável, Toby Gard, aumentou os seios da personagem em 150% mas acabou levando a sério e gostando da versão apresentada, o que acabou tornando, por fim, o visual final de Croft9.

Essa relação com o corpo de Lara só se manteve porque a equipe de desenvolvimento responsável era composta por sua maioria apenas por homens. Dessa forma, era justificável que a versão final da personagem se mantivesse dessa forma, já que no fim das contas, ainda não havia um público feminino considerável que consumisse os conteúdos de jogos eletrônicos e, no fim, se tratava de um jogo desenvolvido por homens e jogado por eles. Então é lógico que nem Lara e nem outras personagens na história dos videogames (e até mesmo na história da arte) seriam diferentes nesse momento.

Sendo considerada como uma das personagens femininas mais icônicas da indústria dos games, Lara Croft é uma personagem fictícia e protagonista da série de videogames da empresa Square Enix, uma desenvolvedora japonesa de jogos eletrônicos que possui sua sede em Tóquio. Na franquia, a personagem, que é uma arqueóloga britânica devido às influências do pai, é apresentada como uma mulher bonita, de corpo atraente, inteligente, entre outros parâmetros

O sucesso de Tomb Raider se dá pela inovação característica nas possibilidades de gráficos apresentados e uma jogabilidade inovadora. É necessário lembrar que hoje esses pontos tão marcantes dos primeiros jogos já se tornaram obsoletos devido à evolução da indústria e do atual cenário dos jogos no Brasil e no mundo inteiro. Para um jogo dos anos 90, o game era responsável também por trazer uma história ainda mais envolvente para os jogadores (comparado com os lançamentos da época) e

uma trilha sonora que aliada a animação, ganharam o coração do público e vendas certeiras que culminaram em transformar Lara Croft e a saga Tomb Raider em uma das mais aclamadas pelo público.

Existem três linhas do tempo dentro do universo de Tomb Raider. A primeira continuidade foi desenvolvida pela Core Design (uma empresa britânica fundada em 1988 e que foi extinta em 2010), que engloba os seis primeiros jogos da franquia. Já a segunda e atual continuidade conta com o desenvolvimento da Crystal Dynamics, introduzida através do jogo Tomb Raider: Legends. A última continuidade se trata nada mais nada menos do que um reboot das séries clássicas, também produzido pela Crystal Dynamics.

Lara é uma das primeiras personagens mulheres a se tornar protagonista de sua própria história, se tornando não somente uma das precursoras desse movimento de figuras femininas como personagens principais, mas também uma das mais lembradas da história dos games entre todas as franquias. É lógico que ao longo desses 25 anos de história a arqueóloga ganhou, não somente melhorias gráficas, mas também, em seu próprio desenvolvimento. Isso significa que não só a estética da personagem mudou para melhor se adaptar à sua história, como a própria narrativa de sua construção foram mais bem desenvolvidas, conectando melhor e criando uma experiência mais aprofundada com os jogadores;

As mudanças na aparência física e psicológica da personagem vão desde de uma fisionomia mais normatizada tomando como referência os estereótipos hiperssexualização dos corpos femininos, não somente em suas vestimentas, mas também nas curvas desproporcionais à realidade, mas assim como uma acentuação de sua personalidade em função de novas características e habilidades que destacam sua inteligência e destreza em diversas áreas.

Para além disso, é necessário lembrar que Tomb Raider se tornou pioneiro ao colocar Lara Croft em papel de destaque em um jogo de aventura. Tal gênero dentro do

mundo dos videogames, assim como outros âmbitos do entretenimento como cinema e a própria literatura, tem espaço reservado para personagens do sexo masculino, a exemplo o próprio Indiana Jones. A personagem Lara Croft surge nesse contexto, já que a mesma foi pensada como uma versão feminina do próprio Indiana Jones.

Na imagem acima, temos a primeira versão de Tomb Raider, com formas não reais no corpo, como seios extremamente avantajados e cintura muito fina. Traços que são extremamente sexualizados e não fazem jus a formas femininas reais. Essa imagem também se trata de uma das versões dos primeiros jogos de Lara Croft, onde o desenvolvimento era feito apenas por homens.

O objetivo de Lara era se tornar uma versão feminina do Indiana Jones, conforme informamos anteriormente, entretanto, enquanto ele realmente se parece com um explorador e arqueólogo, a personagem se encontra bastante distante de uma representação semelhante com a de uma pessoa que precisa escalar montanhas ou enfrentar muitos desafios. Na vida real sabemos o quanto essa profissão necessita de bons equipamentos para proteger o corpo das intempéries climáticas ou até mesmo de possíveis objetos que podem ferir.

Com roupas curtas, coladas ao corpo, destacando as curvas e formas, a imagem apresenta uma construção bastante sexualizada da personagem, o que provavelmente reiterou os estereótipos femininos que circundam a vida das mulheres ao longo dos anos, estabelecendo a imposição de um modo de ser, que faz com que muitas mulheres possam se sentir pressionadas a possuir uma silhueta semelhante à de Lara.

Ao longo dos anos, com o aumento do debate sobre a sexualização do corpo da mulher e o papel feminino na sociedade, as mídias de entretenimento passaram a ser alvos de críticas intensas principalmente pela falta de representatividade e também pela falta de identificação da maior parte das mulheres com os aspectos visuais



FIGURA 3. Primeira Versão de Tomb Raider (Fonte: Tomb Raider (1996) Playthrough (No Commentary) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=byJ5to20C6I>. Acesso em 20 de fevereiro de 2022.)

dessas personalidades. Nesse contexto, os jogos de videogame certamente não ficaram de fora.

É inegável, entretanto, que a evolução e enriquecimento da história e personalidade de Lara Croft nos últimos anos é em decorrência de uma demanda e uma vontade cada vez maior de que a presença feminina na produção e nas temáticas dos jogos sejam levadas cada vez mais a sério e respeitadas dentro dos diferentes ambientes nas indústrias. Lara, assim como outras personagens femininas dentro dos jogos e do entretenimento, evoluem quando mulheres assumem cargos de destaque dentro das produções desses conteúdos e/ou artefatos culturais.

Quando as mulheres finalmente começam a conquistar esses espaços de destaque, a narrativa dessas personalidades se torna diferente. Com mais voz dentro das produções, as visões e caminhos que essas histórias passam a trilhar deixam de ser apenas determinadas pela visão dos homens, mas também, das mulheres. Com Tomb Raider isso não seria diferente.

A partir do aumento e maior acesso de mulheres às plataformas e também a indústria dos videogames como um todo, se tornou inegável que era necessário um olhar para com esse público. O público feminino também foi responsável por movimentar o debate da pouca representatividade dentro das histórias, além do fato de que a maioria das mulheres que apareciam nos jogos, na maior parte do tempo, não tinham protagonismo ou sequer representavam alguma realidade.

O visual de Lara Croft passou a ser alvo de discussões sobre o impacto de uma personagem tão significativa, reiterando um padrão físico construído como ideal por uma sociedade machista que escraviza os corpos femininos em busca de estereótipos inatingíveis para a maior parte das mulheres.

Em uma sociedade tão plural, com corpos, vestimentas e modos de ser e estar no mundo tão diversos, é inaceitável esse tipo de construção de personagens baseadas

em estereótipos de corpos femininos que não representam a maior parte das mulheres. Após isso, ficou claro para a produção do game que a personagem deveria passar por uma reconstrução significativa. Chamamos esse movimento de reboot.

Reboot é uma técnica usada em produções de filmes, séries e até mesmo nos jogos, para se tratar de uma nova versão da trama. Trata-se de dar um novo ponto de vista sobre a personagens, sobre a narrativa, sem necessariamente desconsiderar as versões anteriores, e dessa forma podendo corrigir detalhes da história. Em resumo, os reboots servem para consertar erros de continuidade ou até mesmo dar um novo visual para a trama. No caso de Lara, foi um pouco de tudo, já que a personagem passou por incrementações não somente na sua história mas como em seu visual.

Depois de incessantes críticas à personagem, a produção criativa do jogo acabou optando por dar um reboot para a série de jogos e de filmes, abordando uma nova construção visual. Nessa nova continuidade, a personagem teria um corpo mais compatível com a maior parte dos corpos femininos e as vestimentas passaram a ser mais adequadas com a realidade da atuação a qual se propõe a personagem. O novo começo para a série, veio roteirizado por Rhianna Pratchett, escritora de videogames inglesa, designer de narrativa e jornalista.

As novas possibilidades que foram dadas à luz de Tomb Raider foram responsáveis por definir, durante anos, como a indústria dos jogos moldaria suas próximas personagens. Já não dava mais pra cometer os mesmos erros, era necessário estudos profundos para a construção e principalmente, uma equipe que fosse capaz de criar a imagem de uma mulher que não fosse extremamente sexualidade, quebrasse os padrões instaurados até então, e trouxesse identificação para o público que mais consome jogos no mundo, as mulheres.



FIGURA 4. Reboot Lara Croft (Fonte: Techtudo Disponível em: <https://www.tecmundo.com.br/voxel/231202-trilogia-reboot-tomb-raider-graca-epic-games.htm> Acesso em 20 de fevereiro de 2022.)

Considerações Finais

Levando em consideração o exposto, é necessário entender a importância de falar sobre os jogos nas gerações atuais e o impacto dessas novas tecnologias na formação de ideias de mundo e reiteração de valores sociais que já nos acompanham durante anos.

Mais do que isso, falar sobre jogos no âmbito da cultura visual, nos faz entender como, nós, arte educadores, podemos levar, de forma mais inclusiva e atual, as questões da arte para dentro de sala de aula, já que, os jogos são formas de entretenimento extremamente atuais e que fazem parte do cotidiano da maioria dos alunos.

Falar sobre jogos não é somente tratar sobre esses parâmetros, mas também levantar o debate de como eles servem como veículos para reforçar não apenas práticas, mas, ideais de como a mulher deve ser tratada em diferentes contextos.

Entender essas questões e refletir sobre elas não só nos torna mais próximos da realidade desses alunos, mas também, faz com que o ensino da arte chegue a mais pessoas, causando mais interesse e gerando ainda mais identificações. Levantar os debates sobre a formação dessas e de tantas outras personagens é além de tudo também, uma forma de quebrar paradigmas e conceitos já instaurados dentro da própria indústria de jogos, mas assim como em movimentos sociais do dia a dia dentro e fora da escola.

É assim que podemos formar um pensamento crítico ainda mais aguçado, que será responsável talvez, pela não aceitação da objetificação dos corpos femininos em obras de arte ou das personagens dos jogos, levantará o debate sobre a ocupação, ou falta dela, de mulheres artistas dentro de galerias do mundo todo, e outras questões que movem não somente os ambientes que circundam o debate sobre as artes, mas também sobre as representações e construções da ideia de ser mulher.

É fato que os jogos online são ambientes pensados por e para homens, sendo historicamente e culturalmente um ambiente dominado por uma grande porcentagem masculina e quando pensamos nesse aspecto, encontramos um dos principais causadores da representação de mulheres de forma sexualizada e até mesmo submissa.

Mas é importante também entendermos o papel e a relevância de tratarmos desses assuntos, não só no nosso dia a dia, em conversas casuais por exemplo, mas também dentro dos ambientes de sala de aula. Ainda existe muito trabalho pela frente, não chegamos nem perto de um cenário ideal, mas é através do debate, da construção e desconstrução de termos e ideias, e principalmente, pensando sobre os assuntos de forma crítica é que podemos transformar a realidade que vivemos.

Referências

- BECKER, Aline S. Infâncias e Visualidades. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do sul, Porto Alegre, 2009.
- DE ABREU, Carla. Imagens que não afetam: questões de gênero no ensino da arte desde a perspectiva crítica feminista e da cultura visual, [s. l.], 2015. Disponível em: http://anpap.org.br/anais/2015/simposios/s12/carla_de_abreu.pdf. Acesso em: 29 dez. 2021.
- HERNÁNDEZ, Fernando. *Catadores da Cultura Visual* – proposta para uma nova narrativa educacional. Porto Alegre: Mediação, 2007.
- HUIZINGA, Johan. Homo ludens: O jogo como elemento da cultura. [S. l.: s. n.], 1938.
- LÉVY, Pierre. Cibercultura. [S. l.]: Editora 34, 1999. 272 p.
- MARTINS, Raimundo. Narrativas Visuais: Imagens, Visualidades e Experiência educativa. VIS – Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte da UNB. V. 8 no. 1, janeiro/junho de 2009, p. 33-39.

A cidade como espaço de intervenção criativa no ensino de arte

The city as a space for creative intervention in art teaching

*Geisa Katiane da Silva*¹

*Stela Maris Sanmartin*²

Este artigo apresenta uma experiência com um projeto de intervenção urbana, baseado nas obras do artista Francis Alys, realizado na Escola Irmã Maria Horta, em Vitória/ES. Considerando a cidade como um espaço para o ensino de arte, o trabalho busca compreender como o espaço público pode contribuir para o desenvolvimento da criatividade e para o estabelecimento de novos modos de convivência. As intervenções artísticas produzidas pelos alunos em suas comunidades pressupõem a aplicação da metodologia “Estratégias criativas” desenvolvida por Saturnino De La Torre (2005).

Palavras chave: Projeto artístico; intervenção urbana; cidade; estratégias criativas; ensino de arte

This article presents an experience with an urban intervention project, based on the works of the artist Francis Alys, carried out at Escola Irmã Maria Horta, in Vitória/ES. Considering the city as a space for teaching art, the work seeks to understand how public space can contribute to the development of creativity and to the establishment of new ways of living together. The artistic interventions produced by the students in their communities presuppose the application of the “Creative Strategies” methodology developed by Saturnino De La Torre (2005).

Keywords: Artistic project; urban intervention; City; creative strategies; art teaching

¹ PPGA/ UFES - geisasilvaka@gmail.com

² PPGA/UFES - stelasanmartin@yahoo.com.br

Introdução

A hegemonia liberal e o desenvolvimento da lógica de mercado neoliberal, assim como o predomínio da legalidade e da ação estatal nos fizeram viver, segundo Harvey, “em um mundo onde os direitos de propriedade privada e a taxa de lucro sobrepõem todas as outras noções de direito” (HARVEY, 2012, p. 73). Por isso, em nossa época, os ideais de direitos humanos se deslocaram do centro da cena ético-política, principalmente aqueles tipos de direito menos conhecidos: o direito à cidade, por exemplo. Previsto na Lei 10.257/2001, também conhecida como Estatuto da Cidade, o direito sustentável à cidade é definido como “direito à terra urbana, à moradia, ao saneamento ambiental, à infraestrutura urbana, ao transporte e aos serviços públicos, ao trabalho e ao lazer, para as presentes e futuras gerações” (art. 2º, inciso I). De acordo com Lefebvre (2001), o direito à cidade se manifesta como forma superior dos direitos: direito à liberdade, à individualização na socialização, ao habitat e ao habitar. Desse modo, o “direito à obra (à atividade participante) e o direito à apropriação (bem distinto do direito à propriedade) estão implicados no direito à cidade” (LEFEBVRE, 2001, p. 134).

No entanto, para além dos diversos direitos respaldados pelo Estatuto, o direito à cidade não se resume apenas à garantia de acesso ao que já existe, mas também envolve a transformação do espaço público de acordo com “nosso desejo íntimo”. Não por acaso, a liberdade, segundo Harvey (2009), “para nos fazermos e nos refazermos, assim como nossas cidades, é um dos mais preciosos, ainda que dos mais negligenciados, dos nossos direitos humanos” (HARVEY, 2009, p. 09). Isto porque a cidade, quando considerada sob a perspectiva sociológica de Robert Park (1967), se mostra como “a tentativa mais bem-sucedida do homem de reconstruir o mundo em que vive o mais próximo do seu desejo” (PARK, 1967, p. 3 *apud* HARVEY, 2012, p. 3).

Essa constatação não exclui, porém, o caráter ambíguo apresentado pela cidade: se, por um lado, ela é o mundo que o homem criou à sua imagem e semelhança, por outro, ela é o mundo onde ele está condenado a viver. Desse modo, Harvey conclui

que, indiretamente, e sem qualquer percepção clara da natureza da sua tarefa, ao construir a cidade, o homem reconstruiu a si mesmo. Assim, sob o viés das pessoas que a criaram, o direito à cidade não consiste no simples direito de visita ou no retorno às cidades tradicionais, mas em “um direito à vida urbana transformado e renovado” (*Idem*, p. 9).

A dimensão humana não pode ser esquecida no processo de transformação e a renovação do espaço público. Deve ser considerada no planejamento urbano e atentar-se as experiências vitais dos habitantes da cidade, suas percepções e vivências que exigem uma constante definição da cidade que queremos. Para Harvey (2012), por exemplo, a cidade não pode ser desvinculada do tipo de laços sociais, relação com a natureza, estilos de vida, tecnologias e valores estéticos que desejamos. Se, segundo ele, o direito à cidade dista em muito da simples liberdade individual de acesso a recursos, pois, antes, se trata do direito de mudar a nós mesmos pela transformação do espaço público, a educação não pode deixar de incluí-la no processo de articulação de contextos significativos de ensino-aprendizado.

Até porque, como ressalta Harvey, a “liberdade de construir e reconstruir a cidade e a nós mesmos é um dos mais preciosos e negligenciados direitos humanos” (HARVEY, 2012, p. 73). Em virtude disso,

[...] o educador deve contemplar a cidade, pensar a cidade, extrair de cada espaço dela as lições que possam dar mais vida às pessoas, humanizar os cidadãos. Essas são algumas chaves de leitura da cidade e de seus espaços (CHISTÉ; SGARBI, 2015, p. 105).

Os educadores precisam ter uma relação ativa com a cidade, a fim de organizar e dar profundidade ao conhecimento informal que dela se adquire por meio da vida cotidiana, e ajudar os estudantes a descobrir as relações e estruturas que, frequentemente, não são diretamente perceptíveis. Trata-se, pois, de aprender a ler a cidade, resultando na descoberta de sua gênese a partir dos signos e elementos

que evocam seu pretérito, que ajudam a compreender como e por que chegou a ser o que é, bem como em modos de humanização desse espaço, contribuindo para a formação do cidadão. A materialização dessa perspectiva implica uma concepção de educação como “atividade na qual educadores e educandos, mediatizados pela realidade, aprendem e extraem dela o conteúdo da aprendizagem, atingindo um nível de consciência elevado, capaz de impulsioná-los a atuar na realidade visando à transformação social (CHISTÉ; SGARBI, 2015, p. 88).

Quando se trata da capacidade de inventar e intervir diretamente sobre o espaço público, ou melhor, sobre o ambiente urbano, a arte oferece inúmeras possibilidades. De acordo com Barja (2008), a cidade pensada não apenas como suporte, mas como co-autora da experiência artística, pressupõe concebê-la “em toda sua complexidade, sua história, sua lógica socioespacial e sua geografia física e humana, articuladas com os elementos e fundamentos conceituais para a elaboração de um projeto de arte” (BARJA, 2008, p. 213). Neste sentido, compreender a cidade, seus atores e seus equipamentos públicos como um meio e suporte flexível e também um lugar predestinado à intervenção da arte é pensar e querer dar conta de uma determinada sociedade e de seus possíveis (Cf. BARJA, 2008, p. 213).

Além disso, faz-se necessário considerar,

quando um estudante realiza uma atividade vinculada ao conhecimento artístico não só potencializa uma habilidade manual, desenvolve um dos sentidos (a audição, a visão, o tato) ou expande sua mente, mas também, e sobretudo, delinea e fortalece sua identidade em relação às capacidades de discernir, valorizar, interpretar, compreender, representar, imaginar, etc. o que lhe cerca e também a si mesmo (HERNÁNDEZ, 2000, p. 42).

Corroborando com o pensamento do autor sobre o potencial da arte, propôs-se uma experiência artística e educativa que visou oportunizar uma aproximação estética e uma resignificação, por meio do “caminhar como forma de intervenção urbana” e da “errância como arquitetura da paisagem”, no espaço público do qual

se desenvolvem as principais vivências dos alunos da educação básica, ou seja, sua própria cidade, as ruas, as praças e outros locais de sua comunidade.

Cidade como poética para produção artística na escola

“Caminhar é o início, o ponto de partida” Gehl (2013 p. 19)

Segundo Careri, o caminhar é uma forma de arte, uma prática estética, que, embora pareça apenas uma ação empírica muito específica, o caminhar ordinário pelos percursos habituais do cotidiano urbano, pode se tornar uma possibilidade privilegiada de criação artística. “O homem foi criado para caminhar e todos os eventos da vida – grandes e pequenos – ocorrem quando caminhamos entre outras pessoas. A vida em toda a sua diversidade se desdobra diante de nós quando estamos a pé” (GEHL, 2013 p. 19).

À medida que foram satisfeitas as exigências primárias, o ato caminhar se converteu numa fórmula simbólica que permitiu ao homem habitar o mundo. De acordo com Careri (2014), por modificar os significados do espaço atravessado, o percurso se caracteriza como a primeira ação estética que penetrou os territórios do caos, construindo aí uma nova ordem sobre a qual se tem desenvolvido a arquitetura dos objetos situados. Assim,

o caminhar é uma arte que traz em seu seio o menir, a escultura, a arquitetura e a paisagem. [...] Hoje se pode construir uma história do caminhar como forma de intervenção urbana que traz consigo os significados simbólicos do ato criativo primário: a errância como arquitetura da paisagem, entendendo-se com o termo paisagem a ação de transformação simbólica, para além de física, do espaço antrópico (CARERI, 2014, p. 10).

Solnit (2016) ressalta que “andar é apenas o início da cidadania, mas através desse ato o cidadão conhece a sua cidade e os outros cidadãos, e passa a habitar realmente a cidade, e não uma pequena parte privatizada dela” (SOLNIT, 2016, p.176). Como é

possível constatar, a autora enxerga o caminhar para além da relação com o outro e com o espaço, ou seja, como um exercício de cidadania por meio do qual podemos resgatar nosso papel social. Não por acaso, Careri (2014) identifica o próprio ato de caminhar com uma manifestação artística específica, a intervenção urbana, pois, segundo ele, se trata de um ato criativo primário que nos permite entender a cidade em sua totalidade e, em grande medida, transformá-la. Já Nogueira (2013) observa que, ao fazer parte de nós, a cidade também nos habita, ou seja, somos marcados por ela e, concomitantemente, nela deixamos as nossas marcas. Na medida em que somos a cidade e sua memória, podemos ocupá-la com os nossos corpos e as nossas palavras.

Sob o viés da educação contemporânea, Favaretto (2010) acredita que “pensar o deslocamento do sujeito, a produção de novas subjetividades, as mudanças no saber e no ensino” (FAVARETTO, 2010, p. 229) se faz cada vez mais necessário no contexto hodierno. Dessa maneira, o próprio percurso do educando pode ser tomado como matéria a ser discutida em sala de aula, resultando em possibilidades criativas de ressignificar os espaços habitados.

Intervenção urbana: da escola para a comunidade

A primeira etapa deste trabalho consistiu na teorização da arte e do espaço público, de como se dá essa relação, que envolve não somente pensar o fazer artístico, mas pensar a cidade e toda a sua complexidade, sua história, sua lógica socioespacial e sua geografia física e humana, “postas em consonância com os elementos e fundamentos conceituais para a elaboração de um projeto artístico de intervenção urbana” (BARJA, 2008, p. 213). Foi tomado como exemplo o artista Francis Alys, cujas intervenções urbanas são fragmentos de uma história que ele próprio cria sobre a cidade na qual caminha e mapeia.

Eu passo parte do meu tempo caminhando pela cidade (...). Com frequência a concepção inicial de um projeto surge durante uma caminhada. Como um artista, minha postura é similar àquela de um transeunte — tento constantemente situar-me no entorno que

se move. Meu trabalho é uma série de anotações e registros. A invenção da linguagem coincide com a invenção da cidade (ALYS *apud* KIM, 1994).

A partir das obras de Francis Alys, que refletem sobre seu entorno por meio de intervenções no espaço urbano —, os educadores podem direcionar a seguinte questão aos estudantes: “O que pode ser feito no seu meio?”. Trata-se de um questionamento que visa instigar o estudante a intervir em seu espaço, mostrando-lhe que a arte não se restringe às galerias e museus, mas pode fazer parte dos espaços de nossas vivências, fazendo sentido quando está ligada a ela. Por isso que


o papel dos professores é importante para que os alunos aprendam a fazer arte e a gostar dela ao longo da vida. Tal gosto por aprender nasce também da qualidade da mediação que os professores realizam entre os aprendizes e a arte (IAVELBERG, 2003, p. 10).


A função do docente no ensino médio vai além de apresentar o conhecimento histórico da produção artística. Os últimos anos do aluno na escola serão decisivos para suas escolhas futuras e mostrar a relevância da arte na sociedade — por meio da intervenção urbana — se mostra fundamental para que ele estabeleça uma relação com a arte fora do meio escolar. Desse modo, resulta essencial fomentar processos e práticas artísticas dos estudantes com seu cotidiano mais próximo e imediato, gerando estratégias que rompam com a própria percepção do que parece corriqueiro, para nele intervir de forma significativa, aspecto que favorece a predisposição para a experiência estética e a própria aprendizagem. Uma característica das intervenções, aliás, é sua constante presença em áreas centrais das cidades, sendo necessário levá-las para locais menos óbvios e, em grande parte, acessíveis aos alunos.


A primeira etapa do trabalho de intervenção urbana realizado com os alunos da Escola Estadual Irmã Maria Horta consistiu em discutir as observações de Alys sobre o caminhar. A partir das discussões, eles fizeram anotações e, juntos, formularam perguntas gerais sobre as características da cidade, visando conhecer os habitantes e o espaço a ser explorado na intervenção. Essa atividade escrita se mostrou


fundamental para pensar e executar o trabalho, pois permitiu aos alunos visualizar suas ideias, analisar possibilidades de execução e fazer mudanças nos seus projetos. A professora esteve presente nessa etapa, mediando as ideias e fazendo novas perguntas sobre o local a intervir, de forma que os alunos buscassem características do ambiente além das observadas no dia a dia.

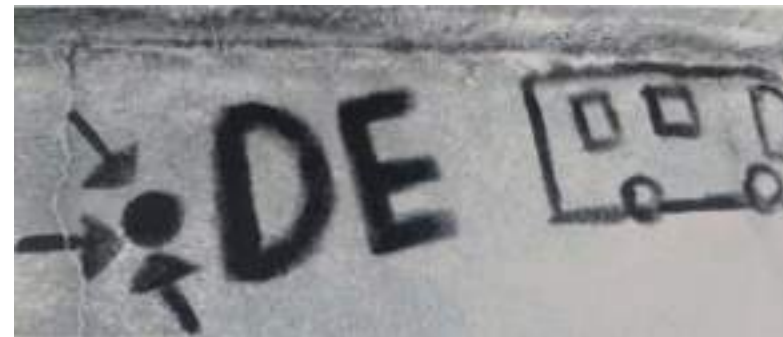
A intervenção urbana permitiu aos alunos ter autonomia em seus projetos. Pois, como o bairro onde se encontra a escola não é o de origem deles, a intervenção urbana foi realizada em suas próprias comunidades, com resultados filmados, fotografados e apresentados em sala de aula. Com base nos projetos e nas preparações em sala, a professora estava ciente dos materiais que seriam utilizados, dos locais e conceitos criados e que seriam realizados nas intervenções artísticas. As intervenções foram criadas com base em alguma necessidade que o aluno encontrou para sua comunidade ou mesmo para dar visibilidade a algum problema existente nesse espaço.


Nessa intervenção  **FIGURA 1**, a aluna destaca dois problemas decorrentes da falta de um ponto de ônibus em sua comunidade: ela se molha em dias de chuva e os ônibus sempre estacionam em locais distintos. Portanto, sua ideia foi desenhar um ponto de ônibus no asfalto de seu bairro, a fim de dar visibilidade a esse problema.

Na  **FIGURA 2**, o aluno relatou que, na sua comunidade, os moradores não tinham hábito de leitura e que seria legal pensar em formas para incentivar o desenvolvimento desse hábito. Sua ideia foi espalhar textos e poesias, em forma de cartas, pela praça do local.


Neste trabalho, a aluna busca dar visibilidade aos buracos nas calçadas de sua comunidade.  **FIGURA 3**

O aluno fez uma intervenção na lixeira do seu bairro como forma de chamar mais atenção para o local em que o lixo deve ser depositado.  **FIGURA 4**



 **FIGURA 1.** “PONTO DE ÔNIBUS” – Beatriz Santos. (150 cm x 60 cm) Tinta guache, pintura feita no asfalto. Fotografia Beatriz Santos. Serra/ES. 2020.



 **FIGURA 2.** “INTERVENÇÃO LEITURA” – Paulo Henrique Oliveira. (29 cm x 21 cm) Papel branco, envelope e caneta. Fotografia Paulo Henrique Oliveira. Vitória/ES. 2020.

Na proposta da **FIGURA 5**, os estudantes se dispuseram a modificar um espaço em sua comunidade, visando diminuir o acúmulo de lixo deixado pelos moradores, utilizando os pneus descartados em lugares indevidos e ressignificando sua utilidade.

Considerações finais

A cidade usada como poética para produção artística em sala de aula resulta em infinitas e diversas possibilidades que podem ser levantadas pelos estudantes, oportunizando discussões em que todos podem explicitar o seu modo de sentir e ver a cidade, contribuindo para o desenvolvimento de outras habilidades como “observar, sintetizar, inferir, interogar, imaginar” (TORRE, 2005, p.161).

Na metodologia empregada pela professora que criou e desenvolveu esta proposta de intervenção artística na cidade, observa-se que os alunos tiveram liberdade de pensar o seu meio e de nele intervir, considerando “as condições do contexto e organizando a ação para atender às limitações e às capacidades dos indivíduos” (TORRE, 2005, p.160). Cada trabalho produzido pelos educandos foi criado a partir de sua comunidade, na medida em que eles foram instigados a identificar necessidades, possibilidades de transformação e pensar esse espaço como materialidade e meio para desenvolver propostas de intervenção artística urbana.

Torre (2005) indica que um ensino criativo deve estar atento ao processo e também aos resultados, pois ambos são valiosos. Os resultados finais desta proposta didática desenvolvida com estudantes do ensino médio em uma escola municipal da cidade de Vitória no Espírito Santo, comprovam que houve aderência a proposta e atitude criativa e criadora. Os estudantes refletiram sobre os caminhos que realizam cotidianamente e perceberam possibilidades de transformá-los por meio de seus projetos artísticos. As intervenções, sem dúvida, propiciaram que outras pessoas que caminham nos mesmos trajetos notem o que os estudantes colocaram em evidência e a cidade usada como poética, efetiva o sentimento de pertencimento tanto ao espaço da cidade como os aproxima das linguagens da arte.



FIGURA 3. “BURACO” – Isabelly Vieira. (60cm x 40cm) Tinta guache, pintura feita na calçada. Fotografia Isabelly Vieira. Serra/ES. 2020.



FIGURA 4. “LIXEIRA” – Victor Marques de Freitas. (150 cm x 60 cm) Colagem com EVA e isopor. Fotografia Victor Marques de Freitas. Serra/ES. 2020.



FIGURA 5. “INTERVENÇÃO” – Ludmila Santos e Gabriel Rodrigues. (200 cm x 80 cm) Pneus e tintas. Fotografia Gabriel Rodrigues. Vitória/ES. 2020.

Referências

- BARJA, Wagner. Intervenção/terinvenção: a arte de inventar e intervir diretamente sobre o urbano, suas categorias e o impacto no cotidiano. Artigos de opinião. Revista Ibero-Americana de Ciência da Informação (RICi), v.1 n.1, p.213-218, jul./- dez. 2008 213.
- BRASIL. Estatuto da Cidade. – 3. ed. – Brasília : Senado Federal, Subsecretaria de Edições Técnicas, 2008.
- CARERI, Francesco. *Walkscapes: o caminhar como prática estética*. São Paulo, Gustavo Gilli, 2013, p. 28.
- CHISTÉ, Priscila de Souza; SGARBI, Antonio Donizetti. *Cidade educativa: reflexões sobre a educação, a cidadania, a escola e a formação humana*. Revista Debates em Educação Científica e Tecnológica, Vitória, v. 5, n. 4, p. 84-114, dez. 2015.
- DE LA TORRE, Saturnino. *Dialogando com a criatividade*. São Paulo: Madras, 2008.
- GEHL, Jan. *Cidades para Pessoas*. Tradução Anita Di Marco. 2a edição. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- HARVEY, David. *A liberdade da cidade*. Espaço e Tempo, São Paulo, n. 26, p. 9-17, 2009b.
- HARVEY, David. *O direito à cidade*. Lutas Sociais, São Paulo, n.29, p.73-89, jul./dez. 2012.
- HERNÁNDEZ, Fernando. *Cultura visual, mudança educativa e projeto de trabalho*. São Paulo: Editora Artes Médicas Sul Ltda., 2000.
- IABELBERG, Rosa. *Para gostar de aprender arte: Sala de aula e formação de professores*. Porto Alegre: Artemed, 2
- KIM, Edgardo Ganado. 4º Bienal do Mercosul – Ação Educativa, Porto Alegre 1994003.
- LEFEBVRE, H. *O direito à cidade*. São Paulo: Centauro, 2001
- LIMA, Carolina Maria Soares. *Risco para quê? [manuscrito] : a arte urbana e a produção do espaço público na urbe latino-americana / Carolina Maria Soares Lima*. – 2021.
- MCEVILLE, Thomas. *Catálogo da exposição Francis Alys: The liar, The copy of the Liar*. Galería Ramis Barquet, México, 1994.
- NOGUEIRA, Maria Luiza Magalhães. *Espaço e Subjetividade na Cidade Privatizada*. 2013. Tese (Doutorado em Geografia) – Universidade Federal de Minas Gerais.
- OSTROWER, Fayga. *Criatividade e Processos de Criação*. São Paulo: Vozes, 1987.
- SOLNIT, Rebecca. *A história do caminhar*. São Paulo: Martins Fontes – Selo Martins, 2016.

Relato de experiência: Intervenção pedagógica interartes com aportes em Paul Klee

Experience report: Interarts pedagogical intervention with contributions in Paul Klee

Hendy Anna Oliveira¹

Alexandre Siqueira de Freitas²

O presente artigo relata a experiência de uma intervenção pedagógica ocorrida em uma escola pública estadual. Busca-se explicitar inquietações e caminhos percorridos nos processos de ensino-aprendizagem interartes descrevendo os processos de criação entre a música e as artes visuais com base, principalmente, no artista Paul Klee. Como referenciais principais temos a Abordagem Triangular de Ana Mae Barbosa e as contribuições de Klee. Esperamos que nossas experiências e reflexões contribuíssem para o ensino aprendizagem de Arte e para os estudos interartes.

Palavras-chave: interartes; educação; arte; ensino; Paul Klee.

This article reports the experience of a pedagogical intervention that occurred in a state public school. It seeks to explain concerns and paths taken in interarts teaching-learning processes describing the processes of creation between music and the visual arts based on Paul Klee. As main references we have the Triangular Approach of Ana Mae Barbosa and the contributions of Paul Klee. We hope that our experiences and reflections contributed to the teaching of art learning and to interarts studies.

Keywords: interarts; education; art; teaching; Paul Klee.

¹ Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

² PPGA / Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

Introdução

O presente relato tem como objetivo descrever vivências e práticas artísticas na docência de Arte na educação básica, esperando contribuir com possíveis reflexões, discussões e/ou proposições de ações pedagógicas para o ensino aprendizagem de Arte, ancorados nos estudos interartes baseados na concepção de arte de Paul Klee (1879-1940).

A escola onde ocorreu a intervenção é estadual, de Ensino Fundamental e Médio (EEEFM), Professor Geraldo Costa Alves. Foi inaugurada em 1977 e está localizada em um bairro de extrema vulnerabilidade social, Boa Vista, no município de Vila Velha, uma cidade com 487 anos, no estado do Espírito Santo.

As estudantes que participaram da intervenção estão cursando, neste ano de 2022, o terceiro ano do Ensino Médio, último segmento da Educação Básica, que teve início em 2020 e consta de duas aulas de Arte semanais³.

A professora de Arte atua na escola há aproximadamente 13 anos. É licenciada em Música, especialista em Arte Educação, tendo participado de inúmeras formações em artes visuais promovidas pela Secretaria Estadual de Educação, assim como por outras instituições, tanto municipais, públicas e/ou privadas.

A ideia surgiu do desejo de investigar práticas pedagógicas que colocam em evidência as relações entre modalidades artísticas, baseadas em aportes de Paul Klee, um artista que desenvolveu, tanto em sua prática artística quanto na sua atividade como professor, relações entre música e pintura. Além disso, urgia a necessidade de dar mais sentido à prática docente na busca de compreender e assimilar às recorrentes alterações no currículo escolar da disciplina Arte dos últimos anos. A Base Nacional Comum Curricular (BNCC, 2018), por exemplo, agrega, entre as quatro linguagens

³ Optamos por utilizar o gênero feminino para nos referirmos a alguma categoria mista ou genérica de pessoas.

artísticas – música, teatro, artes visuais e dança –, um campo denominado “artes integradas”.

Para tanto, procuramos propiciar o contato com as diferentes modalidades artísticas e suas relações, de modo a desenvolver o pensamento, a intuição, a sensibilidade, a leitura, a criação e a expressão de nossas estudantes.

Almejavamos ainda ampliar os olhares, explorar possibilidades que favorecessem os diálogos entre as artes e o tempo presente. Além disso, potencializar criações coletivas; encorajar os processos de simbolização proporcionado pela arte, como defendia Klee, mostrando as ressonâncias existentes, “que escapam aos princípios fundamentais da ótica.” (KLEE, 2001, p. 83).

Somado a isso, o contato com teorias interartes abriu novas perspectivas e possibilidades de experiências de ensino que necessitavam de maior e melhor exploração. O encontro entre as artes faz parte, como dissemos, das reflexões e práticas do ensino de Arte no Brasil contemporâneo, como a BNCC parece indicar.

Trabalhamos com aulas expositivas, atividades coletivas, rodas de conversa, apreciação e leitura de obras. Como recurso técnico, nos valem de aparelho televisor, quadro branco, caixa de som, além de materiais como: papéis de diferentes gramaturas e dimensões, canetas, lápis, pinceis, potes descartáveis, telas e instrumentos musicais. Fizemos aulas na sala habitual da turma e na sala de arte.

A execução da proposta durou cerca de um trimestre. Organizamos as atividades em três ciclos metodológicos que passam pela apreciação, pela contextualização e pela criação, como proposto na Abordagem Triangular, de Ana Mae Barbosa, assim como por teorias interartes e kleenianas.

Ciclos Metodológicos

a) O primeiro ciclo consistiu de aulas expositivas, exercícios de apreciação, mais especificamente na prática de leitura e na fruição e rodas de conversa sobre obras visuais do artista Paul Klee e outros pintores.

Buscamos estimular o olhar, o ouvir, o sentir, o conversar. Procuramos incentivar a apreciação e a leitura com liberdade. O filósofo Umberto Eco aponta que “cada fruição é, assim, uma interpretação e uma execução, pois em cada fruição a obra revive numa perspectiva original” (ECO, 1976, p. 40).

Deixamos que as estudantes reconhecessem os signos e códigos, assim como qualquer elemento, que chamassem sua atenção, e explorassem ao máximo a imagem, decifrando a seu modo a obra, a partir de quaisquer das características identificadas. Dessa forma, foram adentrando no universo criativo das obras, compreendendo suas propostas.

Encorajamo-las a falarem sobre o que estavam vendo ou ouvindo. As indagações mais frequentes foram: “Quais as cores predominam na imagem?” “O que pode querer dizer o título da obra?” “Quais os instrumentos soavam?” “Quantas vozes participam?” “Qual o ano da obra?” “Por quais lugares ou locais o artista passou?” (Esta pergunta pôde indicar influências sofridas pelo artista ao visitar determinados lugares). “Quais os elementos pictóricos estão mais evidentes?” “Qual a técnica empregada?” (óleo sobre tela, aquarela, técnica mista, nanquim, serigrafia, tinta acrílica industrial, colagem, aquarela, têmpera, entre outras...) “Quais as dimensões do quadro?” “Quais seriam as inspirações para obra?” “Qual a atmosfera possui a obra?” “Reconhece algum objeto, presente, pessoa, familiar, clima, vegetação, culturas estrangeiras, vida marinha, animais, poesia, filosofia, cores ou formas particulares?” “De que modo a música pode estar presente na imagem?” “Quais imagens, instrumentos, vozes, gênero... atravessam a peça musical?”

Pudemos encontrar algumas pistas para a leitura das obras. Nos títulos, por exemplo, foi possível notar que o pintor Paul Klee os escolhia de modo a facilitar à compreensão da composição total da obra. Isso despertou, significativamente, a curiosidade. Como o artista mesmo revelou, nos títulos há um “sentido profundo”. “Trata-se de uma tentativa de comunicar o resquício – indecifrável para além dos olhos – do conteúdo da forma artística visual.” (KLEE, 2001, p. 16).

No caso da apreciação de obras musicais, escolhemos como primeira peça os *Concertos de Brandenburgo N°1*⁴, de Johann Sebastian Bach (1685-1750). Notamos que, a falta de um conhecimento musical mais aprofundado, prejudicou, de certa forma, à apreciação e compreensão. Entretanto, isso não foi um obstáculo determinante. Por meio de diálogos e contribuições coletivas, aquelas que conheciam os elementos musicais colaboraram com percepções e comentários que facilitaram, de algum modo, à construção da interpretação e compreensão coletiva das obras apreciadas.

Por meio da união de três atividades desse tipo, ao longo das seções desse primeiro ciclo, percebemos o aperfeiçoamento de seus olhares, tornando-se mais críticos e reflexivos. Não foi nosso objetivo a técnica pela técnica, ou melhor, a observação dos elementos técnicos dissociados da prática e da fruição estética. O objetivo era associar uma aprendizagem reflexiva, que aliasse a leitura prazerosa e a produção, como bem preconizou Ana Mae Barbosa.

Essas formas de abordar obras artísticas na escola representam uma das possibilidades de exploração dos estudos interartes. A professora tomou a liberdade de adaptar e/ou recriar novos caminhos no ensino-aprendizado, favorecendo a compreensão das relações interartísticas, bem como dos diferentes signos e elementos presentes nas diferentes modalidades de modo mais aprofundado. Sobre esta compreensão, Octavio Paz, expõe: “O valor de um quadro, um poema ou qualquer outra criação de arte se mede pelos signos que nos revela e pelas

.....
4 <https://youtu.be/hbQORqkStpk>

possibilidades de combiná-los que contêm. Uma obra é uma máquina de significar.” (PAZ, 1990, p. 56).

b) O segundo ciclo, concentrou-se na tentativa de uma compreensão mais aprofundada das obras, levantando questionamentos, interpretações e relações entre as artes, uma vez que envolveu dados sobre a cultura, a História da Arte.

Foi uma oportunidade para provocar novos olhares e pensamentos. Concentramo-nos em estimular a percepção para a poética dos artistas, as marcas culturais, bem como as possíveis inovações presentes na obra. Para isso, nos valem de algumas atividades práticas, a fim de dar mais vida à compreensão e à interpretação das obras analisadas.

Explanamos sobre as transformações sociais e políticas que estavam ocorrendo na Europa e adentramos mais profundamente nas propostas artísticas da primeira metade do século XX, das chamadas vanguardas históricas.

Frisamos que o momento era propício à criação de novas formas de representação artística, como rompimento do “espírito” romântico do século anterior. Desse modo, os elementos pictóricos ganhavam independência em relação à representação figurativa, tendo seu valor expresso em sua singularidade. Klee, nesta perspectiva, em uma de suas explicações sobre o processo artístico, esclarece:

A libertação dos elementos, o seu agrupamento em subdivisões que configuram novas formas, a desagregação e a reconstrução do todo segundo diversos aspectos simultâneos, a polifonia pictórica, a produção de repouso por meio de um ajuste do movimento todas essas são questões formais de grande importância, decisivas para o conhecimento sobre a forma [...]. (KLEE, 2001, p. 50).

Fizemos pausas e pontuamos questões que pudessem se relacionar à interpretação da obra, como, por exemplo, o papel da música como ponto de partida para

abstração de Kandinsky, a influência da Primeira Guerra na obra de Klee, seu contato com a cultura do continente africano, por exemplo.

c) As proposições do terceiro e último ciclo consistiram no *fazer* envolvendo recursos pessoais, habilidades, pesquisa de materiais e técnicas, além da relação entre perceber, imaginar e realizar um trabalho de arte. Percorremos, juntas, exercícios de criação e de produção motivados por processos artísticos dos artistas e compositores apresentados nos dois ciclos iniciais, bem como na bagagem e patrimônio pessoal das estudantes. Nosso desejo era o de criar uma obra condizente com as percepções e compreensão do processo artístico que envolveu a música e a pintura.

Reconhecemos a complexidade desta etapa e, por isso, permitimos criações coletivas, para aquelas pessoas que assim preferissem. Esta complexidade, ao qual nos referimos, deve-se pelo fato de que neste ciclo, as estudantes deveriam se concentrar e aplicar conhecimentos e vivências até então trabalhados. Trata-se de uma função importante no processo mental e de criatividade, juntamente com outras funções já mencionadas nos ciclos iniciais, como a memória, a percepção e a imaginação. Considerando que, muitas vezes, no ensino Médio o exercício da criatividade é pouco explorado, a atividade se tornou ainda mais desafiadora.

Propomos que trabalhassem a partir de suas áreas de interesse criando uma composição visual ou musical buscando inserir relações entre a pintura e a música, utilizando contrastes, ritmos sonoros e/ou visuais, transposições interartes, conforme expusemos nas diferentes obras desde o início deste processo. Juntou-se a isso, nosso estímulo ao uso da intuição. O próprio pintor Klee defende a intuição como algo essencial, que não pode ser substituído. Ele aponta que muito é possível, mas não tudo, sem ela. Disso apreendemos a importância de estimular e encorajar os estudantes à criação livre de amarras e presa aos percursos, digamos, previsíveis. Assim como Klee, reconhecemos a importância dos fundamentos e da organização e da lógica das coisas, entretanto, isso não se basta, sem a intuição. (KLEE, 2001, p. 85-86).

Atividades

A primeira atividade consistiu em uma operação de “tradução” de unidades rítmicas em figuras geométricas⁵. O principal a ser feito era ouvir o refrão da canção *Meu Abrigo*⁶, da banda *Melim*, e representar o ritmo por meio de quadrados e retângulos, utilizando posteriormente, cores, como preferissem. A operação, que aqui chamamos de tradução, consistia em construir equivalências entre a percepção de certos ritmos musicais (em função de maior ou menor duração) e quadrados e retângulos (os primeiros, com menor duração e os últimos, maior). Como primeira atividade, foi importante este direcionamento mais específico a fim de estimulá-los nas atividades seguintes.

Todas estudantes realizaram a atividade. Notamos, entretanto, certa dificuldade em compreender a essência proposta, no sentido de realizar e perceber o movimento do som e traduzi-lo relacionando os sons com os elementos visuais. Observamos o quanto é desafiador, para boa parte das estudantes, construir relações entre as linguagens artísticas, representando uma arte por meio de outra.

Compreendemos que a maturidade e evolução das obras viria com atividades contínuas e um maior aprofundamento. Reconhecemos que os obstáculos existentes na esfera educacional são de toda ordem, sobretudo neste momento que é de adaptações a várias alterações que ocorreram e ainda ocorrem no mundo e na vida particular de cada pessoa, por conta dos impactos da pandemia de COVID-19.

Uma outra atividade, realizada em sala de aula, deu-se a partir de uma pintura denominada *O anjo caído* (1847), de Alexandre Cabanel (1823-1889) (Figura 2). Como a anterior, desejava-se construir elos entre modalidades artísticas distintas. Desta vez, porém, com maior liberdade, solicitando à turma “traduções” sonoras da tela à óleo. Um estudante elaborou uma música instrumental que, em um segundo momento,

⁵ As demais atividades, encontram-se neste blog: <<https://ensinointerartesepaulklee.blogspot.com>>

⁶ Disponível em: www.youtube.com/watch?v=gUpGTRR4Tt4

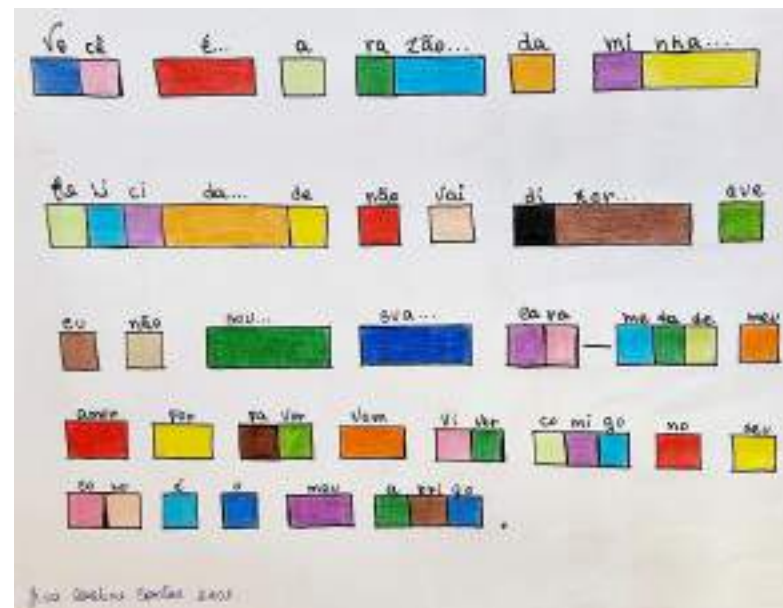


FIGURA 1. Trabalho realizado por Ana Caroline

serviu de trilha sonora para um vídeo que percorria a tela de Cabanel. Acrescentou-se ainda, sempre por iniciativa das estudantes, textos bíblicos do velho testamento, narrados ao fundo⁷. Trabalhou-se, portanto, ressignificações e novas criações, a partir do trânsito entre matérias e técnicas artísticas. Importante dizer ainda que obras percorridas em ocasiões anteriores, como *Prometeu: poema de fogo* (1910), do compositor russo Alexander Scriabin (1872-1915) acabaram por influenciar o processo criativo das estudantes, o que muito nos alegrou.

Outros trabalhos foram produzidos com grande liberdade pelas estudantes, a partir dos estímulos provindos dos repertórios e de nossas teorizações sobre o trânsito entre as artes. As criadoras da obra *Quem samba na beira do mar* (Figura 3), por exemplo, alegam que a inspiração veio da canção *O mar serenou*⁸, interpretada por Clara Nunes (1942-1983) e composta por Antonio Candeia (1935-1978). Sublinhou-se, nas discussões ao longo do processo criativo, possíveis equivalências entre cores, sons, ruídos, intensidades sonoras e pictóricas, entre outras. Além disso, questões sociais, como o respeito e valorização de diferenças étnicas e culturais também enriqueceram nossas discussões. Explicaram ainda que, durante o processo artístico, (Figura 4 e Figura 5), um dos maiores desafios foi retratar os detalhes e as cores, que deveriam remeter à praia e à maresia, por exemplo. Já as linhas tentaram trazer à tona o efeito das ondas. Consideraram a proposta de diálogo entre as artes como original, diferente e moderna.

Conclusão

Conscientes da complexidade das vivências na escola pública, aliada às dificuldades próprias do campo que podemos chamar de interartes ou artes integradas, os trabalhos produzidos pelas estudantes, de modo geral, traduzem a realidade emocional, afetiva, criativa, possível de pessoas que, entre os inúmeros desafios

7 <https://youtu.be/qdxhLTtCSt8>

8 <https://www.letras.mus.br/clara-nunes/120355/>



FIGURA 2. Alexandre Cabanel. *O anjo caído*. Óleo sobre tela. 121 x 189,7 cm. Museu Fabre, Montpellier (França). Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/alexandre-cabanel/fallen-angel>



FIGURA 3. Quem samba na beira do mar

enfrentados na vida escolar, generosamente e com muito entusiasmo, produzem, interpretam e refletem sobre arte.

Podemos elencar ainda outros pontos importantes desenvolvidos: a criatividade, o apuro técnico, a ampliação de repertório, o envolvimento e a compreensão de objetos artísticos. Destacamos também a articulação para o trabalho em grupo, a empatia, a utilização consciente de materiais, o exercício do respeito pela diferente e a coragem de mostrar suas ideias e pensamentos.

Entre as inúmeras dificuldades podemos mencionar a preocupação de parte das estudantes por não terem assimilado suficientemente as relações entre a música e a pintura; pequenos atritos e desgastes interpessoais nos trabalhos em grupo; desperdício de materiais; tempo superior ao estipulado para conclusão das atividades, entre outros. Pudemos perceber o quanto esse processo impactou, pois as estudantes demonstraram que não haviam ainda notado tais relações entre as artes e o quanto estas podiam ser ricas em significado para o todo da obra. Aos poucos, perceberam que, as artes trabalham com singularidades, individualidades e, portanto, não há percurso que sejam válidos para todas as pessoas.

O processo avaliativo aconteceu durante toda intervenção. Avaliamos os caminhos seguidos, as escolhas feitas e, por fim, observamos a evolução e engajamento. Estas vivências puderam promover a transformação de conceitos e aplicação de novas atitudes, uma vez que fizeram com que se implicassem no processo de autoavaliação.

Esse percurso contribuiu ainda para o desenvolvimento da arte-educadora, ampliando a sensibilização do olhar para com o próximo e fazendo com que o processo de empatia pudesse revigorar nesse contexto de descobertas e vivências entre as modalidades artísticas, sobretudo no que se refere às possibilidades de inclusão, das pessoas com suas ideias, sensibilidade e imaginação.



FIGURA 4. Processo de criação



FIGURA 5. Pintura coletiva

Referências

- BARBOSA, Ana Mae. *Redesenhando o desenho: educadores, política e história*. SP: Cortez, 2015.
- BRASIL. Base Nacional Comum Curricular (BNCC). *Educação é a Base*. Brasília, MEC/CONSED/UNDIME, 2017. Disponível em: < 568 http://basenacionalcomum.mec.gov.br/images/BNCC_publicacao.pdf>. Acesso em: 02 maio. 2022.
- ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- FREITAS, Alexandre Siqueira de; TEIXEIRA, Geraldo H. T. Santos. *Estudos Interartes: uma introdução*. Revista Farol, Vitória/Centro de Artes/UFES, n.22, 2020. p. 131-139.
- KLEE, Paul. *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Trad. Pedro Sússekind, Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 2001.
- LAIDLAW, Jill A. *Paul Klee (Grandes Mestres)*. Tradução Maria da Anunciação Rodrigues. – SP: Ática, 2004.
- PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. São Paulo: Perspectiva, 1990, p. 56.

A canção como espaço de confluência das artes: um relato da Pesquisa de Campo em uma escola do ensino regular

The song as a space for the confluence of the arts: a report from Field Research in a regular school

*Idayana Maria Borchart Leite*¹

*Alexandre Siqueira de Freitas*²

Este artigo busca apresentar os resultados de uma pesquisa de campo realizada com alunos de uma escola do município de Vitória/ES, onde foram aplicadas propostas didáticas abrangendo diálogos entre linguagens artísticas distintas e canções. A pesquisa dialoga com a BNCC (2018) e os com estudos de Tatit (2012) e Freitas (2012). Como resultados, apontamos que nas obras concebidas no processo houve a (re)criação do objeto canção, conduzida por gestos, movimentos, cores, traços e palavras.

Palavras-chave: educação musical; interartes; canções.

This article seeks to present the results of a field research carried out with students from a school in the city of Vitória/ES, where didactic proposals were applied covering dialogues between different artistic languages and songs. The research dialogues with the BNCC (2018) and studies by Tatit (2012) and Freitas (2012). As a result, we point out that in the works conceived in the process there was the (re)creation of the song object, conducted by gestures, movements, colors, traits and words.

Keywords: music education; interarts; songs.

.....
1 PPGA / Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

2 PPGA / Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

Introdução

Neste artigo, apresentamos considerações sobre uma pesquisa de campo intitulada “A canção como espaço de confluência das artes”, realizada com alunos do Ensino Fundamental de uma escola do município de Vitória, no Espírito Santo. A vivência foi componente do trabalho de pesquisa vinculada ao Programa de Pós-graduação em Artes (PPGA/UFES) e ocorreu ao longo de 2022.

Nesta pesquisa de campo, ocorreu a aplicação de uma sequência de propostas didáticas abrangendo diálogos entre linguagens artísticas distintas motivadas por canções específicas. Partiu-se de uma reflexão sobre o ensino das artes na perspectiva da Base Nacional Curricular Comum – BNCC (2018), dos estudos de análise da canção em Luiz Tatit (2012) e do conceito de “confluência” das artes de Alexandre Freitas (2012).

Foram concebidas quatro propostas didáticas nas quais canções da música popular brasileira desencadearam processos de apreciação, reflexão e criação artística. Este relato apresenta brevemente uma descrição das intervenções realizadas, bem como impressões e produtos artísticos desse processo de experimentação didático-artística.

Canto como lugar de encontro das artes

Na concepção desta pesquisa, abordamos as possibilidades de diálogo entre canções da música popular brasileira e as interartes. Tomamos por objeto desencadeador de nossas práticas didáticas a canção, a considerando uma herança cultural que atravessa séculos da história da humanidade e que vivência um movimento contínuo de transmutação em novas formas e expressões, conforme a realidade em que ela nasce socialmente.

O campo dos Estudos Interartes emerge do movimento constante de diversificação das matérias e técnicas artísticas no percurso da cultura ocidental. As interartes podem ser descritas como um espaço onde busca-se um ponto de convergência ente as práticas artísticas distintas, apesar das inúmeras divergências existentes entre elas

e que tal perspectiva nasce da busca por novas abordagens para a pesquisa em artes, considerando o cenário contemporâneo vivenciado pelo artista/pesquisador e do pesquisador/artista (JUNIOR, 2009).

A matéria artística nessa pesquisa começa pela voz, inicialmente a voz da voz, “a voz que canta dentro da voz que fala”, aonde há a corporificação pelo som de uma melodia na fala, ao qual “acompanha um texto que renova constantemente o compromisso entre recortes da realidade e os recortes fonológicos” (TATIT, 2012, p. 15).

Particularmente, a canção popular, segundo Tatit (1997), “é produzida na intersecção da música com a língua natural” (TATIT, 1997, p. 87). O autor propõe um estudo de uma semiótica da canção, no qual discute formas de análise desse objeto musical pensando sua relação com a língua, sonoridade, andamento, descontinuidade e continuidade do tempo, entre outras dimensões da construção do sentido da canção popular.

Utilizamos também o conceito de “confluência” nas artes proposto por Freitas (2012), na qual confluência “consiste na coincidência de forças, ideias ou todo tipo de coisa em um certo ponto ou lugar” (FREITAS, 2012, p. 280) e onde o embate de matérias artísticas divergentes se entrelaçam uns aos outros, não podendo ser observado seu início ou término.

As confluências nas artes, embora se configurem no interior de uma obra única carregam em seu núcleo significações do verbete que o antecede nos dicionários: conflito. Quando coexistem em uma mesma obra materiais artísticos distintos, entendidos nos seus sentidos mais concretos, tais como sons, cores ou gestos, essa coexistência irá pressupor alguma espécie de conflito. Elementos de tendências antagônicas devem ocupar o mesmo espaço, se ajustar e, de alguma forma, se harmonizar [...] (FREITAS, 2012, 208).

Entrelaçando as visões que Tatit (2012) constrói ao descrever caminhos de análise para a poética e o sentido da canção e o conceito de confluência de artes apresentado por Freitas (2012), buscamos trabalhar as canções populares brasileiras na perspectiva de encontrar diálogos e similitudes com outros objetos artísticos. Em relação às propostas didáticas, concebemos quatro intervenções que poderiam estimular a inclusão de outras linguagens artísticas, num processo de audição/recriação em outros meios partindo de alguns eixos pré-definidos. Os eixos que embasaram a construção das propostas foram: cores, palavra, movimento e corpo, dentro dos quais alguns elementos musicais das canções foram evidenciados: melodia, ritmo, densidade e andamento.

Construindo propostas didáticas da canção nas artes integradas

O processo de construção das propostas didáticas para a pesquisa de campo deste trabalho possuiu algumas etapas de direcionamento, entre elas: a escolha do repertório a ser abordado nas intervenções, construção dos planos de aula para as intervenções em campo e a adaptação às demandas encontradas no ambiente de pesquisa.

Na primeira etapa, selecionamos quatro canções dentro da música popular brasileira com as quais tínhamos afinidade e nas quais antevemos interessantes possibilidades de diálogos interartes: *Canto do povo de um lugar* (1975), de Caetano Veloso, *Feira de Mangaio*, composta por Sivuca e Glorinha Gadelha na versão gravada por Clara Nunes (1979), *Certas Canções* (1982), de Milton Nascimento, e *Maracatu Atômico* (1996), composta por XX, na versão da Nação Zumbi.

Após a definição deste repertório, passamos à etapa de construção dos planos de aula para as intervenções em campo. Neles, definimos que seriam realizadas quatro intervenções em campo, uma para cada canção, nas quais buscamos entrelaçar o objeto musical a uma outra linguagem artística. A construção dos planos de aula para

as intervenções teve um diálogo direto com a BNCC (2018) para a disciplina Arte do Ensino Fundamental.

Por fim, na terceira etapa da construção das propostas didáticas, fizemos sua adaptação às demandas encontradas no ambiente da pesquisa de campo, visando o respeito às normas administrativas de acesso escolar e sobre como ocorreria a interação pedagógica do pesquisador com os discentes. Foi definido que as intervenções ocorreriam no turno vespertino, em duas turmas no 5º ano do Ensino Fundamental. Desta forma, a faixa etária que foi atingida pelas experiências seria entre 9 e 11 anos e que, ao todo, 40 alunos participaram das intervenções.

Em relação às propostas didáticas, concebemos intervenções que poderiam estimular a inclusão de outras linguagens artísticas, em um processo de audição/recriação em outros meios partindo de alguns eixos pré-definidos. O planejamento de cada intervenção previa a ideia de apresentar a canção em um momento de apreciação musical, sendo seguido pela introdução de uma reflexão com o grupo que culminaria, na sequência, em uma atividade de prática/criação artística. Ainda partindo da BNCC, consideramos dois objetos de conhecimento dentro da unidade temática “Artes integradas” como fomentadores da criação dos planos: os processos de criação e das matrizes estéticas culturais.

Vivência em campo

A instituição escolhida para a realização da pesquisa de campo foi a Escola Municipal de Ensino Fundamental Edna de Mattos Siqueira Gaudio, localizada no bairro Jesus de Nazareth, na cidade de Vitória, Espírito Santo. Ela foi definida como o espaço para a pesquisa por causa de a experiências profissionais prévias da pesquisadora nesta escola.

O Edna de Mattos atende a alunos do Ensino Fundamental, do 1º aos 9º anos, nos turnos matutino e vespertino, e da Educação de Jovens e Adultos (EJA) no noturno. As intervenções aconteceram nas turmas do 5º ano B e C, na primeira e segundas

aulas respectivamente, entre os meses de julho e agosto de 2022, sendo uma vez por semana nas segundas-feiras no turno vespertino.

A primeira intervenção aconteceu no mês de junho de 2022 e tinha como tema “As cores e a melodia em O canto do povo de um lugar”, canção composta e gravada na voz de Caetano Veloso, em 1975. O objetivo geral desta primeira proposta didática foi o de articular cor e melodia dentro de uma canção, produzindo um conjunto de pinturas com a turma.

Podemos traçar algumas similaridades entre os elementos presentes no corpo musical e os traços dos trabalhos produzidos pelo grupo e as cores remetendo a tonalidade do céu nas várias partes do dia. Pelos trabalhos, podemos notar que o diálogo entre as linguagens artísticas música e pintura produziu obras em que a cor que se move pelo tracejado de uma linha não reta, ascendendo e descendo no papel, esboçando curvas e formas arredondas.

A ode à natureza e a relação do homem com o ciclo do dia, desde o nascimento do sol até a exposição do céu noturno é contado na letra dentro de uma “tematização”, considerando a perspectiva de Tatit (2012). Também podemos indicar, no trabalho visual, uma possível tentativa de demonstrar as mudanças de textura sonora presentes no arranjo.

No segundo encontro com os 5º anos, em 27 de junho, realizamos mais uma proposta com o tema: Ritmo e densidade sonora na “Feira do Mangaio. A letra da canção apresenta uma descrição do ambiente de uma feira livre, evidenciando a diversidade de produtos e manifestações sonoras presentes neste ambiente: desde o som dos vendedores anunciando seus produtos com gritos até o sanfoneiro que toca forró na feira, criando uma paisagem sonora rica e cheia de camadas e tons.

O objetivo delimitado para a segunda intervenção foi o de explorar o ritmo melódico e a densidade da canção “Feira de Mangaio”, produzindo um trabalho de colagem



FIGURA 1. Registros da primeira intervenção. 2022 (Fonte: Arquivo pessoal)

com a turma. Em nossa proposta didática, utilizamos a versão gravada na voz de Clara Nunes, disponível na plataforma Youtube.

A atividade prática artística previa a confecção de uma colagem, explorando diferentes texturas materiais para compor um trabalho buscando representar a densidades e as variações de ritmo percebidas na canção. Para essa atividade, distribuimos um pedaço de papel cartão branco de igual tamanho para cada aluno, um pincel e um pote com cola branca e deixamos disponíveis para para uso na colagem retalhos de papel colorido de vários tipos e texturas, fragmentos de Tecido não tecido -TNT e revistas para recortes.

Em relação aos trabalhos produzidos, observamos que nas turmas, alguns alunos trabalharam mais com o uso do papel picado, usando diversas cores simultaneamente, sem, no entanto, muitas vezes formar uma imagem figurativa. Podemos descrever que nestes trabalhos ficava visível a tentativa de representar pela variedade de cores agregadas na colagem a densidade musical rugosa do arranjo, com suas várias camadas de sons que sobrepunham a voz, tal como a feira livre que se destaca pela paisagem sonora ruidosa.

Ao final do processo, acreditamos que os trabalhos produzidos pelos alunos tenham conseguido traçar um diálogo entre as similitudes e matérias identitárias, onde a Feira de Mangaio foi o fio condutor de tal processo de criação/reflexão, explorando ao mesmo tempo habilidade citada na BNCC (2018): (EF15AR14) “Perceber e explorar os elementos constitutivos da música (altura, intensidade, timbre, melodia, ritmo etc.)” [...] (BRASIL, 2018, p. 203), em uma perspectiva diferente da musical.

A terceira intervenção na escola ocorreu em 4 de julho e teve como tema Palavra e cânone musical em “Certas canções”, de 1982. Nesta intervenção, tínhamos como objetivo geral: Realizar um cânone musical com um trecho da canção e, a partir da experiência vocal, criar uma poesia visual trazendo elementos presentes na letra da música, que são evidenciados.



FIGURA 2. Registros da segunda intervenção. 2022
(Fonte: Arquivo pessoal)

Nesta intervenção, voltamos a apresentar uma transcrição de um trecho da canção dentro do diagrama de Tatit (1997), como forma de demonstrar visualmente o contorno melódico da canção e, ao mesmo tempo, evidenciar que em determinadas sílabas da letra há prolongamento de som.

Ao realizar uma atividade de análise de contorno melódico da canção, também buscamos alcançar a habilidade de “(EF15AR14) Perceber e explorar os elementos constitutivos da música (altura, intensidade, timbre, melodia, ritmo etc.), por meio de jogos, brincadeiras, canções e práticas diversas de composição/criação, execução e apreciação musical.” (BRASIL, 2018, p. 203), que faz parte do objeto de conhecimento Notação e registro musical na BNCC de Arte do Ensino Fundamental.

Em relação aos trabalhos produzidos, as obras concebidas pelos alunos podem ser organizadas em dois eixos diferentes: o primeiro tipo são aquelas em que o educando explorou mais a palavra ou versos que fazem parte da Canção, em alguns momentos unindo palavra e desenho, como que construindo uma ilustração, uma figuratização da música. Dentro do outro eixo, em alguns trabalhos também podemos observar uma tentativa de representar o conceito performático do cânone, em que uma voz começa a cantar após a outra o mesmo texto.

Considerando o objetivo geral que delimitados para esta intervenção/proposta didática, acreditamos que os resultados finais produzidos pelos alunos demonstraram que houve uma resposta ativa das turmas à experiência de aproximar a composição visual da canção. As poesias visuais criadas pelos alunos trouxeram diversos recortes de apropriação interpretação da vivência, bem como mostraram outras possibilidades posteriores de imersão ao tema.

A quarta e última intervenção na escola ocorreu em 11 de julho e teve como tema Corpo e figuratização em “Maracatu Atômico” do Nação Zumbi e teve como objetivo geral: Construir uma vivência corporal e musical com a canção, explorando a relação entre o corpo e a figuratização (TATIT, 2012) presente na música.

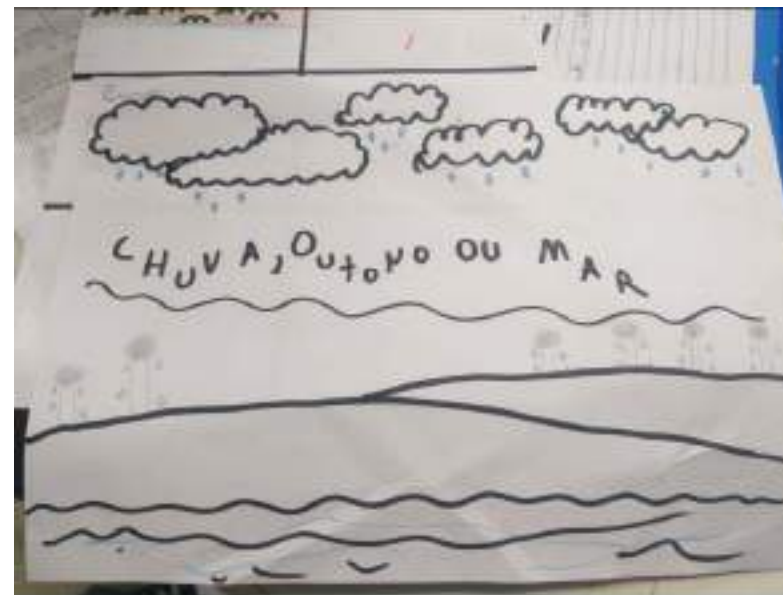


FIGURA 3. Trabalho produzido na terceira intervenção. 2022 (Fonte: Arquivo pessoal)

A proposta inicial desta intervenção tinha como foco o corpo e o gesto, justamente buscando se apropriar da alegria presente nesse arranjo e das referências verbais e sonoras distintas. De forma que, a partir da audição e da análise da canção Maracatu Atômico, realizássemos a construção de uma partitura corporal com gestos físicos a serem realizados dentro do tempo da música, expressando a figurativização que o cancionista constroi na obra.

Trazer o corpo como eixo de trabalho para a nossa pesquisa não só pretendia agregar o gesto como mais possibilidades de expressão diante de uma canção, mas também estabelecer diálogos com a linguagem artística dança, pensando nos tópicos: (EF15AR08) “Experimentar e apreciar formas distintas de manifestações da dança presentes em diferentes contextos, cultivando a percepção, o imaginário, a capacidade de simbolizar e o repertório corporal” e “(EF15AR11) Criar e improvisar movimentos dançados de modo individual, coletivo e colaborativo, considerando os aspectos estruturais, dinâmicos e expressivos dos elementos constitutivos do movimento, com base nos códigos de dança.” (BRASIL, 2018, p. 201).

Esta intervenção encontrou um desafio muito específico em sua realização no 5º ano B. Com 18 alunos presentes nesse dia, logo que a canção começou a tocar surgiram algumas expressões não tão empolgadas e, quando iniciamos o processo de discussão sobre a letra e a música, foram desencadeados vários comentários em um tom “depreciativo” e que alguns estudantes “não tinham gostado dela” por ser, como chamaram, música de “macumba”.

Mediante essa rejeição inicial à canção, antes de prosseguirmos com a etapa de imersão e audição direcionada da gravação, realizamos um momento de conversa, buscando desenvolver essa reflexão sobre as africanidades e a relação entre religião e música no Brasil. Falamos brevemente sobre o Maracatu o apresentando como uma manifestação popular ligada à uma tradição popular Pernambucana, que possui sim raízes dentro da herança africana trazida pelos escravizados e que isso não deve ser vinculado a uma ideia negativa.

Em relação a atividade proposta na aula, a Partitura corporal concebida no 5º ano B contava com três gestos principais, que previam pouca movimentação dos membros inferiores e se focava, nos membros superiores. No 5º ano C, apesar de uma grande agitação que interferiu na realização e conclusão das atividades, houve uma maior facilidade em assimilar o conceito do gesto vinculado a palavra/ som com intencionalidade. E por sugestão dos alunos, houve a incorporação de um movimento da capoeira, a ginga, um passo básico do esporte/dança onde há um movimento contínuo do corpo todo.

Conclusão

O desenvolvimento dessas propostas e reflexões é somente uma pincelada em um extenso mural de tamanho não definido. Assumimos a delimitação de tempo e espaço para dizer que esse trabalho é somente uma gota perante um mar de possibilidades ainda não discutidas, pelo menos não dentro dos parâmetros que estamos propondo inicialmente.

Como resultados finais obtidos, salientamos que a canção pode ser concebida como um lugar de confluência das artes em propostas didáticas quando os elementos poéticos, estéticos e estética sonora são evidenciados, podendo criar novos produtos artísticos dessa experiência. Observamos que nas novas obras concebidas dentro das linguagens de artes visuais e cênicas empregadas nesta pesquisa, se pode salientar um conjunto de semelhanças em que gesto, movimento, cor, traço e palavra conduziram uma (re)criação do objeto canção.

Ressaltamos que a experiência em campo vivenciada neste estudo foi vista como uma pesquisa de amostragem, que descreve como a aplicação das propostas didáticas formuladas ocorreu em um recorte de alunos do ensino regular. Deste modo, salientamos que atividade sugerida aqui pode ser expandida, modificada e questionada em um trabalho pedagógico posterior.



FIGURA 4. Registros da quarta intervenção. 2022 (Fonte: Arquivo pessoal)

Por fim, este é estudo de uma professora para outros professores. E, por meio dele, buscamos apresentar como a canção, no campo das interartes, pode produzir experiências ricas, lúdicas, cheias de cores, reflexões e potenciais.

Referências

- BRASIL. *Base Nacional Comum Curricular (BNCC)*. Educação é a Base. Brasília, MEC, 2018.
- FREITAS, Alexandre Siqueira. *Ressonâncias, reflexos e confluências: Três maneiras de conceber as semelhanças entre o sonoro e o visual em obras do século XX*. 2012. Tese (Doutorado em Música) – Universidade de São Paulo. São Paulo: 2012. 341 f.
- JUNIOR, Neurivaldo Campos Pedrosa. Estudos interartes: uma introdução. *Revista Raído, Dourados*, v. 3, n. 5m jan./jun.2009, p.103-111.
- TATIT, Luiz. *O cancionista*. 2 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.
- _____, Luiz. *Musicando a semiótica: ensaios*. São Paulo: AnnaBlume, 1997.

A estética nos estudos de John Dewey como possibilidade para uma educação humanizadora para o ensino de arte no século XXI

Aesthetics in John Dewey's studies as possibilities for a humanizing education for art teaching in the 21st century

Jaci Aico Kussalawa¹

Jociele Lampert²

O resumo apresenta o ensino na contemporaneidade que traz a tecnologia e, com ela, novas formas de comunicação. Tais fenômenos têm contribuído nas relações humanas, e suscitaram a relativização do tempo e do espaço, e, além de popularizar o conhecimento tecnológico, ampliaram os mecanismos de participação no processo educativo, e defendem a urgência de reformular procedimentos e instrumentos didáticos dentro das instituições educativas, com uso de tecnologias em sala de aula. Este projeto de pesquisa, fundamentado no teórico John Dewey (1859-1952), a partir do conceito de “estética” e com experimentações na linguagem pictórica realizadas no Estúdio de Pintura Apotheke³ objetiva que o professor de arte, possa organizar-se em possibilidades transformadoras.

Palavras-chave: Ensino. Estética. Cultura. Linguagem Pictórica.

The abstract presents teaching in contemporary times that brings technology and, with it, new forms of communication. Such phenomena have contributed in human relations, and raised the relativization of time and space, and, besides popularizing technological knowledge, have widened the mechanisms of participation in the educational process, and advocate the urgency of reformulating procedures and didactic instruments within educational institutions, with the use of technologies in the classroom. This research project, based on the theoretician John Dewey (1859-1952), from the concept of “aesthetics” and with experimentations in the pictorial language carried out in the Apotheke Painting Studio, aims to enable the art teacher to organize himself into transforming possibilities.

Keywords: Teaching. Aesthetics. Culture. Pictorial Language

.....
1 Doutoranda em Artes Visuais-UDESC/SC / Bolsa Capes

2 Atua no Mestrado e Doutorado em Artes Visuais PPGAV/UDESC

3 O Estúdio de Pintura Apotheke é um ateliê de pintura e um laboratório de ensino e aprendizagem, informações em <https://www.apothekeestudiodepintura.com> / <https://www.instagram.com/revistaapotheke/?hl=pt-br> / <https://www.udesc.br/ceart/ppgav>

Introdução

A crise estrutural na saúde, causada pelo coronavírus, estendeu-se aos bancos da escola, e os desafios ainda batem na porta dos professores, que se veem obrigados, hoje mais que ontem, a reformulações constantes em sua metodologia. A pesquisa de Vasconcelos e Araújo (2020) evidencia o que comumente se ouve de professores nos corredores das instituições de ensino: que a sala de aula não dá conta das situações e necessidades que nela surgem. Nesse sentido, há a necessidade de pensar sobre o que está acontecendo com o professor, com a sua formação; a pensar na sua formação, uma vez que evidencia questões cruciais.

A estética em John Dewey

Em Dewey (2010), a experiência, como *locus* objetivo, é evocada pela, e perpassa a transação entre o organismo e o meio, como uma obra de arte, que necessita de interação com o meio para que sua existência seja validada, a experiência tem necessidade de uma pessoa para reagir em um contexto.

Dewey entende que a estética não é uma contemplação passiva, ela está circunscrita em um fluxo de energia ativa e dinâmica, isto é, um fluxo que tem um padrão de energia – energia que foi “matéria” no século XVIII, categoria básica da ciência no fim do século XIX e no início do XX, e se tornou informação em nossa época. Na estética, o predomínio da energia, da matéria e da informação é ilustrado por Aristóteles, Lucrécio (94-50 a.C.) e Platão, e, entre os modernos, por Dewey, George Santayana (1863-1952) e Benedetto Croce (1866-1952), respectivamente. Segundo Kaplan (2010, p. 23), Dewey, em sua teoria estética, declara que “só pode basear-se em uma compreensão do papel central da energia”. Nas filosofias da arte de Dewey e Aristóteles a energia é um termo de ordem biológica. A biologia deweyana é naturalista, ao lidar com a arte, a moral ou a educação. Com Aristóteles (que também era naturalista no sentido biológico), Dewey partilha a “consciência da primazia das respostas adaptativas ao meio nesses campos da psicologia do desenvolvimento” (KAPLAN, 2010, p. 23). Com base em princípios darwinianos, Dewey estava

convicto de que a mente não está em posição de espectadora desinteressada nos acontecimentos, e, sim, ativamente envolvida (KAPLAN, 2010).

A experiência, em sua singularidade, possui unidade, e a existência desta tem uma qualidade ímpar, que perpassa aquela como um todo, apesar das variações das partes que a compõem. Essa unidade não é afetiva, prática ou intelectual. Tais adjetivos são distinções que podem ser feitas acerca de uma experiência e sua utilização pode levar à interpretação de sua qualidade. Após o repasse mental de uma experiência, *depois* da sua ocorrência, é possível constatar a propriedade dominante que a caracterizou (DEWEY 2010).

Segundo Dewey (2010), especulações interessantes acerca das recordações, que o cientista e o filósofo consideram como “experiências”, em sua significação final são consideradas intelectuais, mas, em sua ocorrência, são emocionais e volitivas. Isto é, foram experiências integrais, sem elas o cientista ou o filósofo não saberiam discernir as experiências que lhes valeriam, aquelas que os habilitassem a fazer a distinção entre um pensamento real e um ilegítimo.

Em uma experiência de pensamento, tiramos uma conclusão, ou chegamos a uma, através de uma formulação teórica do processo. É comum acontecer de se esconder por completo, na conclusão, a fase consumida em cada parte de um processo de evolução. Assim, o que há são duas vias, dois campos manipulados para gerar uma terceira via. Na verdade, em uma experiência de pensamento as premissas só têm possibilidade de emergência quando uma conclusão se torna manifesta – como na experiência de observar uma tempestade, em que os trovões e, depois, a intensidade da chuva diminuem gradativamente em uma tarde e, passados alguns minutos, os pingos desaparecem nas ruas e calçadas. A conclusão a que chegamos também é resultado de “um movimento de antecipação e acumulação, um movimento que finalmente se conclui. A ‘conclusão’ não é uma coisa distinta e independente; é a consumação de um movimento” (DEWEY, 2010, p. 113, grifo do original).

O material das belas artes tem qualidades parecidas com as de uma experiência de conclusão intelectual; ele consiste em sinais ou símbolos que são representação de coisas que podem ser vivenciadas de forma qualitativa. Entretanto, a diferença fundamental da arte é que está ligada a um caráter emocional, possui integração interna:

Em uma obra de arte, os diferentes atos, episódios ou ocorrências se desmancham e se fundem na unidade, mas não desaparecem nem perdem seu caráter próprio ao fazê-lo – tal como, em uma conversa amistosa, há um intercâmbio e uma mescla de contínuos, mas cada interlocutor não apenas preserva seu caráter pessoal, como também o manifesta com mais clareza do que é seu costume (DEWEY, 2010, p. 111-112).

Nesse caminho há a identificação de uma boa conduta, ou de uma conduta de boa proporção, graça e harmonia, considerada como *kalon-agathon* por Dewey, que cita isso como um bom exemplo de qualidade estética. Nesse conceito é possível estabelecer distinção sobre o que seja uma ação moral através do seu oposto, ou seja, aquilo que seria o oposto de uma ação moral: um defeito moral – o inestético.

O inestético tem origem em uma ação que, em vez de ser boa e levar a uma boa condução, assume formas paradoxais, com paradas parciais e ressentidas, com falta de vontade de se envolver com determinada questão, e a conduta passa a ser assumida somente para o cumprimento de um dever. Assim, o inestético situa-se entre dois limites: de um lado, em uma sucessão solta, que não começa em um lugar específico e termina em um lugar inespecífico; do outro, em uma suspensão e uma constrição que avançam em direção a partes que possuem ligação mecânica entre si. O número de ocorrência desses dois tipos de experiência é enorme, e elas, inconscientemente, acabam sendo consideradas como norma para toda a experiência. De acordo com Dewey (2010, p. 117), “quando aparece o estético, ele contrasta tão nitidamente com a imagem formada sobre a experiência que é impossível combinar suas qualidades especiais com as características da imagem, e o estético recebe um lugar e um status externos”. Toda experiência integral caminha para um desfecho, já que só cessa

quando as energias que nela atuam fazem seu trabalho adequado, diferentemente de um circuito no qual a energia é de paralisação:

A própria luta e o conflito podem ser desfrutados, apesar de serem dolorosos, quando vivenciados como um meio para desenvolver uma experiência; fazem parte dela por levarem-na adiante, e não apenas por estarem presentes. Há [...] um componente de sujeição, de sofrimento no sentido lato, em toda experiência. Caso contrário, não haveria uma incorporação do que veio antes. É que ‘incorporar’, em qualquer experiência vital, é mais do que pôr algo no alto da consciência, acima do que era sabido antes. Envolve uma reconstrução que pode ser dolorosa. Se a fase necessária do se submeter a alguma coisa é prazerosa ou dolorosa em si mesma, depende de condições específicas (DEWEY, 2010, p. 118, grifo do original).

O estético não é alguma coisa que se intromete de fora para dentro na experiência, mas o desenvolvimento esclarecido e intensificado de traços que pertencem a toda experiência normalmente completa. De acordo com Dewey, essa é a única realidade que pode ser considerada como alicerce seguro para fundamentar a teoria estética. Ele chama a atenção para o fato de que não existe, na língua inglesa, uma palavra que inclua em si o que é expresso pelas palavras “artístico” e “estético”⁴. Assim, o “artístico” se refere, de forma principal, ao ato de produção, e o “estético”, à percepção e ao prazer. De maneira geral, costuma-se separá-los. A arte como um fazer ou criar, desde as belas artes até as artes tecnológicas, envolve moldar a argila, entalhar o mármore, fundir o bronze, aplicar pigmentos, construir edifícios, cantar canções, tocar instrumentos, desempenhar papéis no palco, fazer movimentos rítmicos na dança. Enfim,

Toda arte faz algo com algum material físico, o corpo ou alguma coisa externa a ele, com ou sem o uso de instrumentos intervenientes, e com vistas à produção de algo visível, audível ou tangível. Tão acentuada é a fase ativa ou do ‘agir’ na arte que os dicionários

.....
4 Também não existe em português (CARNEIRO, 2013, p. 60).

costumam defini-la em termos da ação habilidosa, da habilidade na execução (DEWEY, 2010, p. 126, grifo do original).

A estética se refere à experiência como apreciação, percepção e deleite. Comumente, estão separadas arte e estética. A primeira se refere àquele que produz, molda, esculpe; a segunda, àquele que consome, denota mais o ponto de vista do consumidor do que o do produtor:

É o *gusto*, o gosto; e, tal como na culinária, a clara ação habilidosa fica do lado do cozinheiro que prepara os alimentos, enquanto o gosto fica do lado do consumidor, assim como, na jardinagem, há uma distinção entre o jardineiro que planta e cuida e o morador que desfruta do produto acabado (DEWEY, 2010, p. 127, grifo do original).

Esses exemplos mostram a relação que existe entre a arte e a estética. Elas estão juntas, como estão juntos o cozinheiro e sua “clara ação habilidosa” quando ele prepara algo para ser consumido. A perfeita combinação na execução dos pratos possui perfeição técnica, uma vez que existe uma habilidade que é exercida. O executor teve uma experiência pessoal e estabeleceu com ela uma relação amorosa, isto é, interessou-se em fazer com que o seu fazer fosse compartilhado. Nesse sentido, existe um critério, e esse critério é o aspecto estético (DEWEY, 2010)

O ato de produzir, quando é nortado pela intenção de criar algo para ser desfrutado em uma experiência imediata da percepção, nunca está deslocado da satisfação sensorial dos olhos e dos ouvidos. Como as aulas do artista professor José Carlos da Rocha no Estúdio de pintura Apotheke em uma articulação do agir/fazer/sentir deweyano, e como caminho investigativo da docência como prática social.

Conclusões

Os encontros realizados no Estúdio de Pintura Apotheke, da Universidade Estadual de Santa Catarina do Estado de Santa Catarina/UDESC, a partir do ateliê de pintura, como espaço e tempo para a pesquisa na perspectiva de Daniel Buren (*apud* LAMPERT, 2017),



FIGURA 1, 2. Aula ateliê da disciplina Processo Pictórico (out/2022) no Estúdio de Pintura Apotheke com suas proposições cromáticas. (Fonte: Acervo do Apotheke)



FIGURA 3, 4. Aula ateliê em que existe o tempo de observação do modelo, ao desafio da tradução e a clínica da obra. (Fonte: Acervo do Apotheke)

é estabelecido a partir das micropráticas, como possibilidades para levar a formação docente enquanto descoberta para um caminho indutivo e/ou métodos performáticos, de maneira que encontrem a resolução de problemas, com o estabelecimento de avaliações, possibilidades de aprofundamentos, reflexões, posicionamentos críticos a fim de levá-los à criação de novas práticas (LAMPERT, 2017). A *poiésis* e a *práxis* na forma de experiências em singularidades/estética como uma espiral, e em seu fluxo leva a percepção entre aquilo que foi realizado com a criação de conexões às experiências anteriores em um processo de vivência consciente. Nesse conjunto consciente e unificado se localiza a experiência singular no sentido singular/estética (WOSNIAK, LAMPERT, 2016). É o caminho em que o estético enquanto a experiência caminha como percepção, a partir de uma ideia percebida se constitui em um elemento integrador, cultural-transformador-humanizador.

É nesta percepção que as lacunas pré-existentes em sua formação, como desafios e conquistas pessoais e profissionais têm lugar no mundo atual, constantemente em mudança, que as percepções podem ser preenchidas, e para tanto a compreensão do ambiente em uma perspectiva intelectual e matéria (sentimentos, sensações, etc.) implícita em uma experiência estética são elementos integradores. A introdução do conceito de estética visa propiciar mudanças na criatura viva (DEWEY, 2010), que precisa constantemente entrar em contato com o mundo prático para transformar o elemento intelectual e, assim, tornar possível a constituição de uma matéria nova.

Entre a natureza e a experiência, os dois elementos envolvidos, situação e agente são modificados (DEWEY, 1959). Coisas interagindo de determinadas maneiras são as experiências, elas são o que é “experienciado”. E assim, a experiência avança para dentro da natureza, em profundidade e, se constitui no único método para atingir a natureza e seus segredos (DEWEY, 1979). Esta natureza humana que se constitui no ambiente social. Assim, a prática metodológica do professor de arte faz-se renovada a partir de novas compreensões culturais realizadas neste confronto entre os elementos materiais e as necessidades evidenciadas pelos participantes.



FIGURA 5, 6. Experimentações sobre arte e vida no processo pictórico em um ateliê vivo. (Fonte: Acervo do Apotheke).

Referências

- DEWEY, John. *Vida e educação*. Tradução e estudo preliminar por Anísio S. Teixeira. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1959b.
- _____. *Democracia e educação*. Tradução de Godofredo Rangel e Anísio Teixeira. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1979.
- _____. *Arte como experiência*. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- FACCO, Marta; GOULART, Tharciana; LAMPERT, Jocielle. A pesquisa em arte na arte educação: reflexões sobre ‘invenções’ no ateliê de pintura, In: Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 26o, 2017, Campinas. *Anais do 26o Encontro da Anpap*. Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2017. p.4161-4174. Acesso em mar/2022.
- Disponível em: http://anpap.org.br/anais/2017/PDF/EAV/26encontro_____FACCO_Marta__GOULART_Tharciana__LAMPERT_Jocielle.pdf
- LAMPERT, Jocielle. (Org.). *Sobre ser artista professor*. Florianópolis: UDESC, 2016. Acesso em: mar/2022. Disponível em: https://www.academia.edu/41889086/Sobre_ser_artista_professor_ebook
- LAMPERT, Jocielle; SILVA, Tharciana Goulart da; WOSNIAK, Fábio. Experiência estética na formação de estudantes e professores, In. Anais do 27o ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 27o, 2018, São Paulo. *Anais do 27o Encontro da Anpap*. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p.2296-2309.
- VASCONCELOS, Cristiane R. D.; ARAÚJO, Jomária A. Q. C. Educação em tempos de pandemia: a prática do ensino remoto na percepção de professores. In: ENCONTRO DE PESQUISA NACIONAL DO NORDESTE, 25. *Anais...*, Salvador, 4 a 7 de novembro, 2020. 8 p. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/regae/article/view/63188>. Acesso em: 16 fev. 2020.
- WOSNIAK, F.; LAMPERT, Jocielle. Sobre o ensino/aprendizagem em Artes Visuais ou arte como experiência. In: Seminário comemorativo do centenário do livro *democracia e educação*, 2016, São Paulo. *Seminário comemorativo do centenário do livro Democracia e Educação: a Filosofia da Educação de John Dewey em debate*. Paraná: Londrina, 2016, vol. 1. pp. 39-54. Acesso em mar/2022. Disponível em: https://www.academia.edu/41889138/O_est%C3%BAdio_de_pintura_como_laborat%C3%B3rio_de_ensino_e_aprendizagem_em_Artes_Visuais_The_painting_studio_as_a_teaching_and_learning_laboratory_in_Visual_Arts

Cantos Vivenciados¹

The Corner Experienced

Joedy Luciana Barros Marins Bamonte (Joedy Marins)¹

O presente trabalho traz resultados de produções realizadas durante o período de pandemia 2020-2022, em momentos sensíveis que trouxeram a vivência de alunos do Curso de Artes Visuais. Estas representaram o despertar para obras artísticas, instalações, intervenções, assemblagens. Tomando como elemento disparador e emergencial a reflexão sobre um momento tão delicado e introspectivo, a elaboração acompanhada do processo de elaboração dessas obras a partir do texto de Gaston Bachelard (Poética do Espaço), possibilitou a eclosão de processos potentes e sinceros que permitiram extrapolar delimitações físicas momentâneas, em uma troca de experiências maduras, sobrepondo os dias complexos e estáticos do tempo de isolamento social. Além de Bachelard (1884-1962), tem como aportes teóricos Fayga Ostrower (1920-2001) e Yi-Fu Tuan (1930 -).

Palavras-chave: processo criativo; imaginação; espaços da intimidade; instalação; artes visuais.²

.....
¹ UNESP (Darg-FAAC)

² *In Memoriam* de Brígida Baltar, falecida durante a escrita do presente trabalho.

This paper presents results of productions carried out during the pandemic period of 2020-2022, in sensitive moments that brought the experience of the Bachelor of Visual Arts Degree students. Those experiences represented the awakening to artistic works, installation arts, interventions, assemblages. By having as an emergent trigger element the reflection about such a significant and introspective moment, the supported elaboration of the creation process of these works from Gaston Bachelard (The poetics of space), made possible the emergence of a sensitive and potent production from which the student (as an artist), extrapolate momentary physical boundaries, in an exchange of mature experiences, overcoming the complex and static days of the time of social isolation. In addition to Bachelard (1884-1962), theoretical contributions include Fayga Ostrower (1920-2001) and Yi-Fu Tuan (1930 -).

Keywords: creative process; imagination; intimate spaces; installation; visual arts.

Introdução

Diante de adaptações aos métodos de ensino durante o período de isolamento social decorrente da pandemia de COVID-19, venho trazer os resultados obtidos junto aos alunos do Curso de Artes Visuais da Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design, da Universidade Estadual Paulista, campus de Bauru. De maneira mais específica, cito as experiências relacionadas à disciplina Arte Ambiente, na qual aplico minha pesquisa de mestrado, trabalhando abordagens a respeito do contexto em que surgem as instalações na história da arte e de reflexões pertinentes para a criação das mesmas. No caso do momento a ser descrito, encontrávamo-nos em meados de 2021, em videoconferências que, apesar de estarem longe do contato presencial em nossa querida sala de desenho e processos criativos, permitia-nos o contato tão necessário para deixarmos a imaginação fluir acima de nossas limitações. Compartilho a seguir como isso ocorreu.

A casa como espaço vivido

A partir dos conteúdos propostos no plano de ensino da disciplina Arte Ambiente, as atividades foram desenvolvidas durante o primeiro semestre letivo de 2021, quando cada um de nós, docente e discentes, encontrávamo-nos do outro lado da tela, em aulas remotas. O desafio para ambos envolvidos nesse cenário, estava em tornar profícua uma situação inédita que carecia, igualmente, de criatividade e sensibilidade ao outro, nas possíveis relações entre conteúdos teórico-práticos e a vida real.

A referida disciplina tem em seu escopo a abordagem da inserção dos ambientes, instalações e intervenções nas artes visuais, como afirmo em minha dissertação, a expansão da obra de arte no espaço ao incorporar o espectador a ela, enfatizando-se as alterações que ocorreram frente a essas mudanças de olhar sobre a obra de arte, principalmente a partir do início do século XX, seja na galeria, no ambiente natural ou construído. (BAMONTE, 1998)

Ao investigar as linguagens artísticas derivadas dos procedimentos e projeções no século XXI, destaco a validação da obra de arte e a abordagem de Brian O´Doherty (1928 -) da galeria de arte enquanto cubo branco:

O novo espaço, não mais confinado a uma zona ao redor da obra e agora imbuído da memória da arte, pressionou suavemente a caixa que o enclausurava. Gradativamente, a galeria impregnou-se de consciência. As paredes tornaram-se chão; o chão, um pedestal; os cantos, vórtices; o teto, um céu estático. (O´DOHERTY, 2002, p. 101-2)

Tendo como referência a concepção expansiva da obra de arte, o estudo dos segmentos da arte ambiente como meios criativos, proponho aos alunos que façam leituras durante a disciplina, que possibilitem trabalhar o sensível diante de obras, compreensão das transformações históricas refletidas na arte. As primeiras instalações a serem lidas são de artistas como Brígida Baltar (1959-2022), Sheila Hicks (1934-), Henrique Oliveira (1973-), Isaac Cordal (1974-) e Liz West (-), os quais trazem interpretações pertinentes aos raciocínios despertos para a produção discente.

Logo a seguir, o texto de Gaston Bachelard, “A poética do espaço” passa a ser o responsável pelo intenso mergulho nas elocubrações sobre a casa e os espaços de intimidade ocupados na e pela memória. Nesses instantes, o repertório presente nessas memórias é evocado, projetando-se sobre as escolhas que os alunos farão ao reconhecerem emoções, pontos que receberão intervenções. Os locais? O interior da casa, o espaço configurado em lugar íntimo, conforme concepção de topofilia de Yi-Fu Tuan (1930-2022). Nesse lugar, cada um necessitaria escolher o canto sobre o qual sua mensagem viria ser passada, materiais, composição, questões orientadas gradativamente por mim a cada encontro virtual. O tema a ser digerido foi “A casa como espaço vivido hoje”.

Cantos

Dando continuidade à produção, os alunos voltaram-se para seu lar, em busca de um recorte específico a ser interpretado em suas intervenções artísticas. Dentre eles, menciono quatro obras, encaminhadas por cada uma das discentes para integrar o texto transcrito nas presentes linhas. As autoras são: Júlia Lasry, Júlia Nogueira, Manoela Georgetti e Thaís Antonio, as quais criaram respectivamente “|O corpo que me (co) move”, “Olhe para mim”, “Gnomos” e “Sinestesia”.

Em “O corpo que me (co) move”, Júlia Lasry trouxe a costura e o bordado como formas constitutivas das criações. Com base em “O ninho”, capítulo quatro da obra de Bachelard, a introspecção no lar foi interpretada em dois corpos não estereotipados, esculturas conectadas de maneira singela, por uma linha tênue, dispostas sobre a mesa de um recanto de trabalho, na pequenez aparentemente frágeis. Em seu aconchego, não estão sozinhas. Nas palavras da própria aluna:

Em sua produção fiz uso da costura, do crochê e da técnica de *needle sculpting*, para criar dois pequenos corpos de tecido, unidos por uma trama na qual pedaços de hibisco foram costurados. A obra, que conversa diretamente com o espaço estudado -no caso a mesa em “L” do quartinho dos fundos – retoma a materialidade do tecido como ponte simbólica entre espaço e poética. Assim, as diferentes propriedades dos tecidos – cor, textura e elasticidade – aliada à posição com que cada um dos corpos se apresenta, contribui para a individualidade da forma, ao mesmo tempo que denuncia a dualidade de sentimentos decorrente das vivências no espaço habitado.(LASRY, 2021)³

Júlia Nogueira, ao compor “Olhe para mim” (2021) opta pelo que é de difícil acesso. Dialoga com a materialidade desse contexto, trazendo o descartável, o rústico, em sobreposições que podem denotar camadas, repetições, talvez a sequência dos dias. Ali, ela desperta para a rotina com a qual convivemos e na qual o interior eclode sem



FIGURA 1. “O corpo que me (co)move”, Júlia Lasry, 2020/2021. Escultura Têxtil. Tecido, barbante, hibisco. 25 x 30 x 13 cm. (Fonte: Júlia Lasry)

.....
3 Depoimento da aluna para a elaboração do presente artigo.

preocupação de nos agradar. Ele nos confronta e nos convida ao confronto. Uso as palavras da própria autora para falar de sua experiência:

“Olhe para mim” surgiu no contexto do isolamento social decorrente da Pandemia de Covid-19, e ocupou o espaço embaixo do gabinete da pia do banheiro da minha casa. Os retalhos de papelão se expandiram para várias direções, dificultando a circulação entre o box e o restante do banheiro, e alcançando os pés de quem usava o vaso sanitário. O trabalho ocupou assim o espaço físico e o espaço criado pela luz vermelha, que saturou o canto em cor, ressaltando a textura do material utilizado. O verbo imperativo indicado no título somou-se à composição, demandando a atenção de quem frequentava o espaço, um convite para um olhar mais atento. A obra propunha diálogo com a decadência, a ressignificação de lugares e materiais comuns, e também com a noção dos “Cantos” de Gaston Bachelard em “A Poética do Espaço” (1957) – espaços ambíguos de solidão e refúgio que são habitados, muitas vezes em silêncio, a despeito da imobilização e devaneios negativos que podem proporcionar. (NOGUEIRA, 2021) ⁴

Manoela Georgetti criou pequenos personagens para intervirem nos cantos de sua casa, como testemunhos do dia a dia, de todos que por ali vivem. Ao utilizar a modelagem, dá corpo a seres que quase passam despercebidos, como ocorre nas obras de Isaac Cordal, por exemplo. A partir de seu imaginário, brinca com as proporções e interpreta as miniaturas abordadas por Bachelard, do qual cito as seguintes palavras, retiradas do capítulo lido pela aluna:

Assim, o minúsculo, porta estreita por excelência, abre um mundo. O pormenor de uma coisa pode ser o signo de um mundo novo, de um mundão que, como todos os mundos, contém os atributos da grandeza. A miniatura é uma das moradas da grandeza. (BACHELARD, 1996, p. 164)

.....
⁴ Depoimento da aluna para a elaboração do presente artigo.



FIGURA 2. “Olhe para mim”, Júlia Nogueira, intervenção (*site specific*), fio paralelo, fita isolante, lâmpada vermelha, papelão, plugue e soquete, 100 x 50 x 40 cm, 2021. (Fonte: Júlia Nogueira)



FIGURA 3. Detalhe de “Olhe para mim”, Júlia Nogueira, intervenção (*site specific*), fio paralelo, fita isolante, lâmpada vermelha, papelão, plugue e soquete, 100 x 50 x 40 cm, 2021. (Fonte: Júlia Nogueira)

Em “Sinestesia, Thaís Antonio perscrutou cada um dos cômodos da casa, buscando

o ponto no qual fizesse sentido a montagem de seu *site specific*. Seu trabalho apresenta uma aparente “extravagância” que nos constrange ao pensar nas linhas que interceptam nossos interiores/exteriores. Nesse contexto, trago uma citação extraída do capítulo lido pela aluna como aporte para a produção:

(...) O interior e o exterior não são abandonados à sua oposição geométrica. De que vertedouro de um interior ramificado escoo a substância de ser? O exterior chama? O exterior não será uma intimidade antiga perdida na sombra da memória? (BACHELARD, 1996, P. 232)

Nas questões que eclodem sobre pensar o que determinam exterior/interior, percebe-se que a opção de Thaís contempla o fora e o dentro simultaneamente, convidando à abertura das portas para a interação e para o brincar. O ser escoo como o material escolhido para a montagem do trabalho, como diz a própria autora, ao referir-se ao canto que escolheu:

O corredor: Por ser um lugar vazio e com muitas portas e ser apenas um lugar de passagem e hoje possamos fincar os pés nele e brincaremos como na infância . Pois quando eu era criança minha casa também havia um corredor, e nele tínhamos- meus primos e eubrincadeiras com as portas. Trazer à tona uma ancestralidade e memória com a perspectiva do ambiente como a da infância. (THAÍS, 2022)⁵

Considerações finais

Enquanto propositora dos trabalhos apresentados, sinto-me como responsável pelo projeto curatorial “Cantos vivenciados”. Nele, pude testemunhar o “desabafo” e simultaneamente ser a instigadora de um transbordar que envolveu vinte alunos, dentre os quais enfatizo quatro alunas que, em intensidades e poéticas muito

.....

5 Depoimento da aluna para a elaboração do presente artigo.



FIGURA 4. “Gnomo”, Manoela Georgetti, intervenção com assemblagem, arame, massa de *biscuit* e tecido, 11,5 x 3 x 6 cm, 2021. (Fonte: Manoela Georgetti)

distintas, trouxeram respostas a um dos momentos mais complexos que já viveram. Nelas, ferramentas à disposição no lugar de refúgio permitiram o compartilhar de conflitos interiores, familiares e pessoais, assim como a esperança e o anseio pela leveza, sentimentos e percepções encerrados dentro quatro paredes. Do período em questão, saímos todos transformados, assim como a poética de cada uma dessas discentes. A arte pode nos alcançar, onde quer que estejamos.

Referências

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BAMONTE, Joedy L. B. M. *A Instalação e a XXI Bienal internacional de São Paulo*.

Orientadora: Cleide Biancardi. 1998. 175 p. Dissertação (mestrado) – Curso de Comunicação e Poéticas Visuais, Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Universidade Estadual Paulista, 1998.

O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco*. São Paulo: Martins Fontes, 2002. p. 101-2.

Yi-Fu Tuan, *Topofilia*. Londrina: EDUEL, 2012.



FIGURA 5. “Sinestesia”, Thaís Antonio, *site specific*, areia, 250 x 150 cm, 2021. (Fonte: Thaís Antonio)



FIGURA 6. Detalhe durante interação com “Sinestesia”, Thaís Antonio, *site specific*, areia, 250 x 150 cm, 2021. (Fonte: Thaís Antonio)

Elementos da cor como reflexão e experiência: uma abordagem cromática entre Johannes Itten e Josef Albers

Color elements as reflection and experience: a chromatic approach between Johannes Itten and Josef Albers

*José Carlos da Rocha*¹

Neste artigo, busca-se nos estudos e práticas do Apotheke, refletir sobre o conceito de experiência estética de Dewey (2010), os contrastes cromáticos claro-escuro de Itten (2020), e as aproximações dos estudos sobre a introdução do Triângulo de Goethe, de Albers (2016). Propõem-se ações práticas em dois movimentos: um virtual, e outro presencial, sobre os elementos, composição e decomposição da cor. Tendo como finalidade a concepção, a montagem, a percepção, a reflexão e observação de material pedagógico e didático como alternativas e possibilidades impensadas para o Ensino cromático das Artes Visuais.

Palavras-Chave: Experiência estética; Ensino das Artes Visuais; Pintura; Elementos da cor; Material Pedagógico Cromático.

This article seeks to study and practice Apotheke, reflect on Dewey's concept of aesthetic experience (2010), the light-dark chromatic contrasts of Itten (2020), and the approximations of studies on the introduction of Albers' Goethe Triangle (2016). Practical actions are proposed in two movements: one virtual, and the other face-to-face, on the elements, composition and decomposition of color. With the purpose of the conception, assembly, perception, reflection and observation of pedagogical and didactic material as alternatives and thoughtless possibilities for the chromatic Teaching of Visual Arts.

Keywords: Aesthetic experience; Teaching the Visual Arts; Painting; Color elements; Chromatic Pedagogical Material.

1 Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC. Acadêmico do doutorado do curso de pós-graduação em Artes Visuais – Linha de Ensino – Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC.

Introdução

No contexto pandêmico que vivenciamos ultimamente, causado pelo vírus da Covid 19, ainda não estamos seguros. Seus efeitos e destruições ainda estão em movimento no Brasil e em grande parte do mundo. Diante da tempestade de transformação da mudança relativamente rápida e intensa de forma, estrutura e hábitos causados por um avatar invisível denominado vírus Covid-19, o mundo vivencia um rastro de vidas ceifadas e com múltiplos efeitos colaterais e uma procura de defesa e alternativas de sobrevivência perante esta pandemia. Uma cicatrização que não quer fechar, mesmo com todos os cuidados e recomendações das instituições e órgãos sanitárias. Diante das impossibilidades e da impotência em erradicar sua ação, ainda permanecemos reféns de sua força e efeitos. Uma situação impensada diante dos avanços científicos, pela sua magnetude e resistência.

Nesse sentido, constata-se que estão sendo retomadas as ações presenciais nas universidades, propiciando a interação presencial do desenvolvimento de processos artísticos, desde que sejam considerados o distanciamento e os cuidados exigidos pelas instituições acadêmicas e culturais. Isso permite retomar as possibilidades de exercer uma ação mútua presencial e influenciar o desenvolvimento ou a condição do pesquisador e participante, bem como compartilhar trabalhos, conforme apresentado neste estudo. Ficam as perguntas: O que mudou no aprendizado do processo artístico entre o presencial e o não presencial? O que aprendemos para nossa existência como artista-professor-pesquisador sobre as diferenças entre as ações virtuais *versus* presenciais no Ensino das Artes Visuais? O que podemos apreender e aprender diante dessa situação imprevista e inimaginável? Nessa direção, a pesquisa investiga encontrar respostas e perguntas nos dois movimentos cromáticos apontados: no primeiro movimento, foram os exercícios e observações cromáticas propostas aos acadêmicos dos Cursos de Bacharelado e Licenciatura em Artes Visuais, na disciplina Introdução à Linguagem Pictórica – UDESC, com base nos exercícios e estudos cromáticos de Albers e de J. Itten, realizados em 2021 (virtualmente), e (presencialmente), em 2022. No segundo movimento, a primeira

ação foi realizada a *micro prática*² sobre a Introdução do Triângulo de Goethe, com base nos estudos sobre a interação da cor, de Josef Albert, no Museu de Arte de Santa Catarina, configurando espaço de extensão universitária. E na segunda ação do segundo movimento em 2022, foi o desenvolvimento, apresentação e montagem de materiais cromáticos pedagógicos e didáticos para percepção sobre as cores do círculo cromático de Itten e do Triângulo de cores de Goethe na disciplina Introdução a Linguagem Pictórica da UDESC.

Base teórica e conceitual

Como premissa e fundamentação teórica e conceitual, inicia-se por John Dewey (1859-1952) em seus pensamentos e filosofia sobre o conceito de experiência, em *Arte como experiência* (2010). Em seus textos, contextualiza três tipos de experiência: o primeiro, uma experiência incompleta, segmentada e superficial, o segundo, outra experiência, considerada “singular”, e o terceiro, “estética”.

Para Dewey, uma experiência estética só pode compactar-se em um momento no sentido de um clímax de processos anteriores de longa duração, chegando em um movimento excepcional que abarque em si todas as outras coisas e o faça a ponto de todo o resto ser esquecido. E exemplifica:

O que distingue uma experiência como estética é a conversão da resistência e das tensões, de excitações que em si são tensões para a digressão, em um movimento em direção a um desfecho inclusivo e gratificante. (DEWEY, 2010, p.139).

Com base nesses conceitos, observa-se que a experiência apresenta-se de diversas formas, e que a mais intensa e profunda, envolvendo emoção, paixão, afeição, dor,

² *Micro prática* – O termo *micro prática*, escrito separadamente, desenvolvido por Lampert e adotado no uso de ações do Grupo de Estudos Estúdio de Pintura Apotheke, refere-se ao estúdio como prática de pesquisa de Graeme Sullivan (2005) e a teoria clínica de Zeichner (2013). – ANPAP,26, Campinas, SP, p.4.171, 2017.

mágoa, pesar, desgosto, afeição, caracteriza uma experiência estética, afirma Dewey (2010).

Em confluência à filosofia de Dewey, Jocielle Lampert (UDESC) e Fábio Wosniak (UFAP) apresentam:

[...] Estúdio de Pintura Apotheke, que representa a busca por pesquisas ancoradas na paisagem da experiência artística, que pode gerar outras instâncias de produção e reflexão, frente à Educação [...] como lugar de laboratório de um labor /experimental. [...] tendo a pintura como eixo norteador para o processo artístico e prática pedagógica, considerando o campo ampliado e os possíveis desdobramentos para o pensamento visual. (LAMPERT; WOSNIAK, 2017, p. 107).

Quanto aos conceitos sobre cor, fundamenta-se nos estudos de Albers e J. Itten. Josef Albers (2016), no seu livro *A interação da cor*, ressalta que, na percepção visual, quase nunca se vê uma cor como ela realmente é – como ela é fisicamente, e que, para utilizar a cor de maneira eficaz, é preciso reconhecer que a cor sempre engana. E que precisamos aprender que a mesma cor evoca inúmeras leituras. Segundo enfatiza Albers:

Que as harmonias cromáticas, que geralmente constituem o interesse ou o objetivo especial dos sistemas de cores, não são a única relação desejável. Com a cor acontece o mesmo fenômeno observado nos tons musicais – a dissonância é tão desejável quanto seu contrário, a consonância. (ALBERS, 2016, p. 89).

Schopenhauer destaca que Goethe abriu seu caminho sobre a essência da cor, primeiro rompendo a doutrina de Newton, e “o segundo mérito de Goethe é sua excelente obra ter fornecido em larga medida aquilo que o título promete: *dados para a Doutrina das cores*” (SCHOPENHAUER, 2003, p. 20). Outro conceito sobre cor é quanto aos estudos cromáticos de Johannes Itten (2020), no seu livro *El Arte del Color*. Recomenda J.Itten:

Para o artista são decisivos os efeitos das cores e não sua realidade, que tem sido investigada por físicos e químicos. Os efeitos da cor se controlam com a observação. Se bem que o segredo mais profundo e essencial dos efeitos da cor permanece invisível até mesmo aos olhos e somente pode se observar com o coração. (ITTEN, 2020, p. 9, tradução nossa).

Christoph Wagner, um estudioso de J. Itten, em sua obra, *Johannes Itten*, de 2019, em comemoração ao centenário da Bauhaus³, comenta que J. Itten tentou estimular esse potencial artístico para o desenvolvimento em jovens estudantes e artistas, e também em pessoas comuns, em geral, e crianças. Cita o autor:

Dois problemas estéticos fundamentais foram de preocupação primária para Johannes Itten: a análise das relações contrastantes das cores e sua síntese composicional para resultar em uma harmonia abrangente. (WAGNER, 2019, p. 50, tradução nossa).

Outras referências sobre estudos de cores encontra-se no livro *A cor no processo criativo*, um estudo sobre a Bauhaus e a teoria de Goethe, da autora Lilian Ried Miller Barros, de 2006. Para Lilian Barros:

A teoria das cores de Goethe, publicada em 1810, representa um ponto de partida para todo o aprofundamento o estudos das cores. Ele procura democratizar esse conhecimento, mostrando seus desdobramentos em diversas área do conhecimento, abordando o fenômeno fisiológico da visão das cores, as associações psicológicas da percepção visual e as qualidades estéticas das cores. (BARROS, 2006, p. 21).

Em outra perspectiva, comenta Marco Giannotti:

³ BAUHAUS –A Staatliches Bauhaus (Casa da Construção Estatal), ou simplesmente Bauhaus, foi a escola de *design*, arte e arquitetura fundada em 25 de abril de 1919 pelo arquiteto alemão Walter Gropius, em Weimar (Alemanha).


A cor é parte indissociável do mundo, da natureza que nos rodeia,[...]. Assim, os processos de uso e percepção da cor não ocorrem de modo fixo, inalterável, mas trazem consigo marcas próprias de cada época e dos diferentes meios socioculturais: a presença da cor é constante nas obras que compõem a história da arte; fato que sugere que o estudo da cor como tema pode tanto responder a indagações sobre uma tradição cultural quanto fundamentar novas experimentações, inclusive aquelas que fazem uso de novas tecnologias. (GIANNOTTI, 2021, p. 9).


Quanto ao conceito de Colagem, buscam-se os estudos de Robert Motherwell (1912-1991), apontados no livro *Reflexões sobre a cor*, organizado por Marco Giannotti, no texto *Cor e Colagem*, de Raquel Magalhães, citado por Motherwell, “A colagem é a maior invenção do século XX” (MOTHERWELL *apud* MAGALHÃES, 2021, p.115). E relata a autora que as ações de colagens somente passam a ser consideradas parte da colagem à qual Robert Motherwell refere-se no século XX. Esclarece a autora que, a partir do Cubismo, a superfície pictórica coloca-se como um campo de ação, um espaço com uma realidade e materialidade próprias, que permite “a incorporação de pedaços do mundo na própria obra”, segundo o texto Marco Giannotti, *Colagem e fragmentação*, (MAGALHÃES, 2021, p.116). A colagem é uma técnica comum que inovou o mundo da bela arte com os cubistas Georges Braque, que criou a técnica *papiers collés*⁴, utilizando-se de diferentes tipos de papéis, em que alguns textos eram claramente legíveis, e Pablo Picasso.


Percepção, interpretação e compreensão cromática

Partindo da cor como elemento de percepção, interpretação e compreensão, apresentam-se dois movimentos cromáticos como possibilidades de contribuição para o entendimento sobre a importância da cor nos trabalhos desenvolvidos e um olhar sensível. No primeiro movimento, desenvolveu-se a dinâmica sobre o estudo de cor em J. Itten e Josef Albers, apresentado na disciplina Introdução à Linguagem

.....
⁴ *Papiers collés*: é um tipo de técnica de colagem na qual o papel é aderido a uma montagem plana. A diferença entre colagem e *papier collé* é que o último refere-se puramente ao uso de papel, e o primeiro pode incorporar outros componentes de duas dimensões (sem papel).


Pictórica – UDESC, sendo abordados seus estudos e práticas cromáticas, via *on-line*, aos acadêmicos da Graduação em Artes Visuais do segundo semestre de 2021, e presencialmente, em 2022. A primeira ação proposta *on-line* foi sobre os estudos de J. Itten, com relação aos setes contrastes cromáticos: contraste da própria cor; contraste claro-escuro; contraste quente-frio; contraste complementar; contraste simultâneo, contraste de qualidade e contraste de quantidade. Foi solicitado escolher um dos sete contrastes para desenvolver um estudo que fosse de interesse de cada um dos acadêmicos, por meio de um retrato de um dos acadêmicos ou um autorretrato. Como exemplo, apresento o estudo realizado segundo contraste cromático, claro-escuro, com base nos estudos dos setes contrastes cromáticos de J. Itten, considerando a luz e escuridão, a clareza e a obscuridade como contraste, apresentado no díptico da  **FIGURA 1**, o retrato cromático e um retrato monocromático de um acadêmico participante.

A segunda ação do primeiro movimento presencial foi propiciado com a apresentação do livro *A Interação da Cor*, de Josef Albers, e seus diversos exemplos sobre cores, dentre os exercícios apresentados, o Triângulo de Goethe e sua subdivisão com base nas cores primárias, secundárias e terciárias, conforme material pedagógico disponibilizado para observação dos acadêmicos  **FIGURA 2**.


Simultaneamente, foram concebidos, construídos e apresentados dois modelos pedagógicos de triângulo cromático com base nos estudos de Albers sobre o círculo cromático de Goethe, tridimensionalmente, em acrílico, com colagem adesiva, um com nove cores, sob a forma de pirâmide, e outro outro modelo, sob a forma de um triângulo isósceles, com doze cores, conforme demonstrado abaixo na  **FIGURA 3**.

Apresentam-se, passo a passo, a montagem e construção do Triângulo de Goethe com o material pedagógico de polietileno, formado por 24 triângulos, com oito amarelos, oito magentas e oito cianos. Material didático apresentado no Seminário Ibero-Americano, UFES, Vitória, ES (ROCHA, 2020, p. 741). A ordem de sobreposição para montagem, a partir das cores primárias, para obter as cores secundárias e terciárias,




 **FIGURA 1.** Retrato *on-line*. Autor. Pintura a Óleo s/ tela, 30 x 40 cm, 2021. Fonte: Acervo do autor.



 **FIGURA 2.** Subdivisão do Triângulo de Goethe. Material pedagógico. Dim. 40 x 60 cm, 2022 Fonte: Acervo do Apotheke.



 **FIGURA 3.** Triângulos de cores didáticas pedagógicas. Autor. Pirâmide e Triângulo Isósceles de acrílico com adesivo, base 20 x 20 x 20 cm e 20 x 20 x 20 cm. Fonte: Acervo do autor.

foi demonstrada aos alunos e participantes, e as letras que formam as cores do triângulo indicadas no exemplo da **FIGURA 4** correspondem às sobreposições de triângulos de polietileno com suas cores e quantidades, sobre a mesa de luz, e da construção do Triângulo de Goethe pelo processo de colagem com papel cromático nas mesmas dimensões.

A primeira ação do segundo movimento refere-se às ações de extensão universitária propostas e realizadas no Museu de Arte de Santa Catarina (MASC) para a comunidade. Demonstra-se, na **FIGURA 5** o tríptico: montagem do Triângulo de Goethe com material didático e pedagógico de polietileno sobre a mesa de luz, para percepção da composição e superposição das cores primárias para encontrar as secundárias e terciárias e suas decomposições; montagem do Triângulo de cores de Goethe com papel cromático; e a elaboração dos trabalhos poéticos apresentadas pelos participantes, utilizando o processo de colagem.



FIGURA 5. Micro prática sobre introdução do triângulo de cores de Goethe. Foto do autor. 2022. Fonte: Acervo do autor.

Na **FIGURA 6**, visualiza-se várias formas de materiais pedagógicos didáticos cromáticos, elaborados pelos acadêmicos, a partir dos estudos teórico-prático em relação ao Triângulo de Cores de Goethe e do círculo cromático de Itten, sendo proposto e desenvolvidos pelo autor no Grupo de Estudo Estudio Apotheke e na disciplina Introdução à linguagem Pictórica – UDESC. Trabalhos que foram desenvolvidos por meio de análise, percepção e reflexão de composição e decomposição das cores, e montagem a partir de recortes de polietileno e colagem de papéis cromáticos.



FIGURA 4. Triângulos de Goethe. Autor. Modelo por superposição dos triângulos de polietileno cromáticos e por recortes e colagens de papéis cromáticos. Dim. 7 x 7 x 7 cm, 2022. Fonte: Acervo do autor.



FIGURA 6. Micro prática sobre introdução do triângulo de cores de Goethe. Foto do autor. 2022. Fonte: Acervo do autor

Conclusão

Como artista-professor-pesquisador, percebe-se a necessidade de reconfigurar e ressignificar os caminhos do Ensino das Artes Visuais diante do contexto pandêmico causado pelo vírus Covid 19 que estamos enfrentando. Nesse sentido, constata-se que os conhecimentos, ensinamentos e compartilhamentos sobre processos didáticos e pedagógicos sobre o Ensino da Arte têm apresentado pontos positivos e negativos simultaneamente por via virtual e presencial. A presente pesquisa apresenta os dois movimentos propostos com base nos estudos cromáticos de Itten e Albers, desvelando as ações desenvolvidas no contexto do ensino e extensão. As dificuldades estão presentes em ambas as possibilidades de encontros, tanto presencial como virtual, pois esses encontros são regidos por normas e orientações das instituições de saúde e educação.

Nessa direção, a investigação leva em consideração os pontos positivos dos dois movimentos relatados com relação à cor e à colagem como experiência estética cromática e poética no universo dos estudos de policromia de Itten e Albers. Percebe-se que os exercícios desenvolvidos com a montagem e a colagem dos materiais bidimensional e tridimensionais sobre as cores contribuíram para a educação do olhar e da mente, tornando-os preparados e mais receptivos, conforme os depoimentos e apresentações dos trabalhos elaborados. Com essa perspectiva, constata-se que a colagem é um material valioso como processo artístico com inúmeras possibilidades de trabalhos e desenvolvimento de habilidades que não se limitam apenas ao aspecto emocional, mas também aos aspectos mental e de transformação. Demonstra-se que os dois movimentos de estudos e práticas desenvolvidos sobre os estudos cromáticos de Itten e sobre o Triângulo de Goethe de Josef Albers tiveram como fio condutor a cor como elementos de reflexão poética e como experiência estética cromática. Nesse sentido, decorre a insistência e resistência da necessidade de seguir movimentando o Ensino e o Aprendizado das Artes Visuais, mesmo diante das adversidades e das restrições de inexequibilidade. Conclui-se que as fases da percepção, da interpretação e da compreensão dos materiais propostos com objetivo pedagógico didático sobre os estudos cromáticos de

Itten e Albers, criaram possibilidades para reflexão, oportunizando uma experiência estética cromática aos participantes e do artista-professor-pesquisador.

Referências

- ALBERS, Josef. *A interação da cor*. São Paulo: Martins Fontes, 2016.
- BARROS, Lilian Ried Miller. *A cor no processo criativo: um estudo sobre a Bauhaus e a teoria de Goethe*. São Paulo: Editora Senac, 2006.
- DEWEY, John. *Arte como experiência*. São Paulo: Ed. Martins Livraria Ltda., 2010.
- GIANNOTTI, Marco. (org.). *Reflexões sobre a cor*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes Ltda., 2021.
- GIANNOTTI, M. Colagem e fragmentação, 2010. In: GIANNOTTI, M. *Pintura Contemporânea: uma breve história*. São Paulo: Nova Alexandria, 2021.
- ITTEN, Johannes. *El Arte del Color: la experiencia subjetiva y el conocimiento objetivo como caminos para el arte*. Traducción de Isabel Hernández. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2020.
- LAMPERT, Jociele; WOSNIAK, Fábio. Sobre o ensino das artes visuais: o estúdio de pintura como laboratório. *Revista Apotheke. Pesquisa: ensino e poéticas visuais*. Florianópolis, v. 5, n. 7, p.106-116. 2017.
- MAGALHÃES, Raquel. Cor e colagem. In: GIANNOTTI, Marcos. (org.). *Reflexões sobre a cor*. Grupo de Pesquisa cromática eca/usp. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2021.
- ROCHA, José Carlos da. *A cor como reflexão poética: experiências estéticas no ensino das artes visuais*. In: SEMINÁRIO IBERO-AMERICANO SOBRE PROCESSO DE CRIAÇÃO. Arte em tempo de pandemia. 2020, Vitória. *Anais*.[...]; LEENA – Laboratório de extensão e pesquisa em Arte. UFES – Poéticas. p. 738-745. ISBN 978-65-89300-00-7.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *Sobre a Visão e as Cores*. Tradução Erlon J. Pachcoal e Apresentação Marco Giannotti. São Paulo: Editora Nova Alexandria, 2003.
- WAGNER, Christoph. *Johannes Itten*. Hirmer. Bonn: VG Bild-Kunst, 2019.

Ensino da arte para todos os sentidos: reflexões sobre formação e inclusão

Teaching art for all the senses: reflections on education and inclusion

Kênia Gonçalves Pio do Carmo¹

Daniele de Sá Alves²

Com o foco na percepção e no desenvolvimento dos sentidos, este trabalho se propõe a pensar sobre o ensino de artes também para pessoas que não possuem o pleno funcionamento do sentido da visão. Percebemos a urgência de processos artísticos e pedagógicos inclusivos capazes de problematizar a arte e a educação como experiências imersivas e integrais do tocar, sentir, cheirar, ouvir, a fim de desconstruir a primazia da visualidade e estimular percepções de mundos por todos os sentidos.

Palavras-chave: Ensino de Artes Visuais; Processos de criação; Inclusão; Sensibilização.

Focusing on perception and the development of the senses, this work proposes to think about the teaching of arts also for people who do not have a fully functioning sense of sight. We realize the urgency of inclusive artistic and pedagogical processes capable of problematizing art and education as immersive and integral experiences of touching, feeling, smelling, listening, in order to deconstruct the primacy of visuality and stimulate perceptions of worlds through all the senses.

Keywords: Visual Arts Teaching; Creation Processes; Inclusion; Sensitization.

¹ Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

² Universidade Federal de Minas Gerais

Provocadas pela pergunta “o que se constrói nesse saber viver juntos?” refletimos sobre o mundo e percebemos que o mesmo é constituído para além das imagens. Entre o viver e o conviver, afetamos e somos afetados por toda uma diversidade de sons, cheiros, sabores, texturas e toques. O conceito sobre cegueira e baixa visão, trata de condições físicas que não ditam, necessariamente, a forma de estar no mundo e percebê-lo. A deficiência visual, intrinsecamente, não provoca dificuldades emocionais, cognitivas ou de adaptação social. No entanto, a forma de interação com o meio e com outros indivíduos são fatores determinantes para o processo de desenvolvimento, aprendizagem e adaptação social dos deficientes visuais permitindo a construção de vínculos entre videntes e não videntes em movimentos de aproximação, comunicação, compreensão, expressão e criação.

Experiências artísticas são potenciais vias para aguçar o sensível a partir de relações, atravessamentos possíveis e inventados entre, e com, o corpo; entre, e com, a casa; entre, e com, a cidade; entre, e com, o outro e outros e outras. No campo do ensino da arte, este percurso pode ser apropriado acolhendo todas as deficiências, em especial a deficiência visual.

Perceber o mundo a partir do que não se vê

De acordo com a publicação intitulada *Acessibilidade para os Estudantes com Deficiência Visual: Orientações para o Ensino Superior* (Lourenço; Fidalgo; Malheiro; Campos; 2020), da Universidade Federal de São Paulo, o que caracteriza a deficiência visual é a perda parcial ou total da capacidade visual de um ou de dois olhos. Refere-se a uma condição que não pode ser melhorada ou corrigida com uso de lentes ou tratamento cirúrgico. Este mesmo estudo mostra que a cegueira afeta de maneira incorrigível a capacidade de perceber cor, tamanho, distância, forma, posição ou movimento (Lourenço; Fidalgo; Malheiro; Campos; 2020; p.02). No caso da Baixa Visão ocorre a perda da acuidade visual, ou seja, a capacidade de identificar detalhes como o contorno de um objeto, por exemplo; a redução significativa do campo visual; alterações na dinâmica dos contrastes que interferem no desempenho visual; dificuldade na adaptação da luminosidade e percepção das cores. Há circunstâncias

em que a Baixa Visão ou Cegueira afeta apenas um olho, é a chamada Visão Monocular, neste caso apenas um dos olhos assumirá as funções visuais, podendo até mesmo apresentar um uso satisfatório e eficiente da visão de forma geral.

Importante reiterar que os conceitos sobre as Deficiências Visuais, tratam de condições físicas especificamente, essa condição, seja temporária ou permanente, não determina ou padroniza, definitivamente, a forma do indivíduo ser, estar ou perceber o tempo, as coisas e os espaços. Podemos dizer que esta percepção não é inferior, menos natural ou incorreta, é apenas diferente e, sobretudo, singular para cada indivíduo. No entanto, em um grupo de deficientes visuais no qual todos apresentam um diagnóstico médico correlato, a percepção do mundo, a forma de estar nele, bem como o processo de aprendizagem deste grupo, será distinta do modo em que ocorreria em uma turma de pessoas videntes. Em se tratando de uma turma inclusiva, em que videntes e não videntes coabitam, a perspectiva a ser fortalecida é que cada indivíduo terá seus desafios e potencialidades. Não é necessária uma separação entre alunos com e sem deficiência, até mesmo por que a definição de deficiência também se refere a perda ou carência de recursos para a execução de determinada ação e esta condição é vivida por todos, em diferentes dimensões e em determinados momentos da vida.

Segundo os estudos de Sarah Marques, as pessoas com deficiência visual percebem o ambiente e reúnem informações através de uma alta integração sensorial, em sua pesquisa de mestrado³ (MARQUES, 2016, p.07), a autora procura analisar como a sinestesia influencia o processo pelo qual as pessoas cegas obtêm informações do ambiente e os efeitos que esta percepção pode exercer na realização de tarefas cotidianas e no aprendizado. Marques (2016) constatou ainda que pessoas cegas têm

.....
³ “Realizou-se uma pesquisa de campo qualitativa com uma amostra de 14 pessoas cegas e um grupo de controle formado por 14 pessoas videntes. Verificou-se que as pessoas cegas têm mais tendência a apresentar manifestações sinestésicas que as pessoas videntes, e que utilizam esta condição para obter e manipular informações internamente, em tarefas como aprendizado e composição musical, cálculos mentais e redação; além disso, as sensações sinestésicas podem enriquecer a percepção do mundo, tornando-a ainda mais prazerosa.” (MARQUES, 2016, p.07)

mais tendência a apresentar manifestações sinestésicas que as pessoas videntes. De um modo geral, ao colocar a visão como sentido principal os demais sentidos são anestesiados, e assim a informação recebida de um único estímulo passa a ser tomada como confiável e verdadeira. Tal hábito pode empobrecer a percepção dos indivíduos em relação ao mundo, já que o mesmo não é constituído apenas por imagens. Acerca da sinestesia, existe a figura de linguagem na qual duas sensações diferentes podem ser combinadas para descrever certas características como “*o doce som da sua voz*”, neste exemplo, as dimensões da audição e do olfato são destacadas para atribuir o sentido desejado. Também há um fenômeno neurológico em que o estímulo de um sentido causa reações em outro, resultando em duas sensações diferentes a partir de uma única provocação como sentir um aroma ao ouvir determinado som.

“[...]Um exemplo deste fenômeno é a curiosa afirmação de pessoas idosas de que quando estão sem óculos não conseguem falar ao telefone, pois não ouvem direito. Como se o fato de não enxergar bem lhes retirasse também a nitidez de outros sentidos, como a audição.” (KASTRUP; CARIJÓ; ALMEIDA, 2009, p.116).

Recebemos infinitos estímulos a todo momento, através de sons, cheiros, sabores, formas e texturas, um bombardeio de provocações sensoriais. Sendo assim, podemos dizer que perceber algo com vários sentidos não é uma adaptação da percepção na falta da visão, e sim um processo genuinamente sensível de assimilação e desenvolvimento. Sendo o corpo constituído por vários sentidos, podemos combiná-los para perceber e melhor explorar o mundo à nossa volta.

No trato com uma pessoa com deficiência visual, é fundamental entender como sua percepção se dá, ou seja, como assimila e interpreta os estímulos recebidos e como processa seus sentidos a atuarem coordenadamente, em busca da construção de uma imagem mental e, assim, compreender tudo que acontece à sua volta. O estímulo e o exercício dos sentidos é fundamental para uma compreensão integral de si mesmo e do mundo.

Perceber e criar para e com todos os sentidos

Com o desafio de pensar o ensino da arte inclusivo e acessível, tomamos de empréstimo a fotoperformance da artista e educadora Kenia Carmo onde experimenta fazer arte com “o coração na mão”, o sentido figurado revela a experiência do ver com, explorando o tato, “ver com a mão”, “ver com o corpo inteiro”, “ver sentindo” são registros problematizados e presentificados em sua obra.

As obras da artista mineira Lygia Clark são, também, um potente convite para experimentações sensoriais a partir da interação do corpo com os objetos, nesse caso, a fruição acontece por sensações disparadas por esta interação. Em seu trabalho a experiência sensorial substitui a experiência estética. Lygia é uma referência fértil para o trabalho em sala de aula não somente em se tratando de práticas inclusivas, mas, principalmente, por ser uma artista que experimentou e vivenciou suas próprias proposições. Para além das pesquisas sobre arte, no processo de elaboração de propostas pedagógicas, também é importante a pesquisa em arte, na qual o professor experimenta o que está propondo para os alunos, até mesmo no momento em que a prática for aplicada em sala de aula.

Na pesquisa intitulada *Ensino das Artes Visuais para pessoas cegas ou com baixa visão a partir das obras de Lygia Clark*, as autoras Rosimeri da Rocha e Lucília Bonfim sugerem possibilidades para adaptação das obras *Casulos*, *Bichos*, *Superfícies Moduladas* e *Obras Moles* da artista, utilizando recursos comuns nos espaços escolares como papel, papelão e E.V.A.

“[...] Através de seus trabalhos multissensoriais, oferece essa relação, que é justamente o que a pessoa com deficiência visual busca para conhecer o mundo, se situar nele e sentir-se como sujeito ativo e participativo.” (BONFIM; ROCHA, p.31, 2021)

Pensando na formação docente e discente em artes, se artistas e professores não estimulam a percepção de mundo através dos demais sentidos, as produções continuarão a apontar, repetidamente, seu foco para o campo das *Artes Visuais*,



FIGURA 1, 2. Coração do elemento Terra; foto performance; Kênia Gonçalves Pio do Carmo; 2020. (Fonte: acervo da autora)

favorecendo a fruição e a criação artística a partir do estímulo de um único sentido, fortalecendo a primazia da visualidade em detrimento dos demais sentidos com sua ampla gama de possibilidades e potencialidades sensoriais.

“Ao aproximar o processo de criação artística do caminho de construção de uma metodologia de ensino então é possível perceber/reconhecer o investimento na potência da experiência em arte para o ato criador na educação e na formação docente.” (ALVES, 2021,p.173)

Nesse sentido, Alves (2021) reitera a potência da experiência em arte para a criação de processos artísticos e pedagógicos desde a formação docente até o planejamento para as turmas discentes, onde a dimensão sensível pode ser presentificada já nas metodologias de ensino e pesquisa até os processos de criação partilhados entre professores e estudantes de todos os níveis de ensino.

No encontro da arte educação com a acessibilidade e inclusão, há práticas frequentes que focam nas técnicas de audiodescrição, nos trabalhos de modelagem, em especial com argila ou até mesmo na necessidade de réplicas táteis de pinturas mundialmente reconhecidas para o acervo das escolas. Mas como elaborar práticas inclusivas para mais turmas e por um ou mais anos letivos, essas mesmas práticas serão repetidas com os alunos? É preciso ampliar o repertório de práticas que utilizam os demais sentidos para além da visão. Além disso, outros atributos se mostram urgentes nos trabalhos inclusivos e acessíveis para o ensino de arte. Recursos assistivos são grandes aliados nesta seara, sem dúvida, mas, muitas vezes, uma prática docente inventiva é capaz de construir potentes repertórios artísticos pedagógicos para o desenvolvimento dos sentidos, principalmente pensando que, em muitos espaços escolares, os recursos são escassos.



FIGURA 3, 4. à esquerda: Lygia Clark “Desenhe com o dedo”, 1966 e à direita: “Máscara abismo com Tapa-olhos”, 1968. (Fonte: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo>)

Reflexões com todos os sentidos para caminhos possíveis na arte e na educação

A forma de interação e comunicação com o meio e com outros indivíduos são fatores determinantes para o processo de desenvolvimento, aprendizagem e adaptação social dos deficientes visuais. Sendo assim, a arte pode atuar como mediadora entre o mundo interno e o mundo exterior, bem como território de vivências a serem compartilhadas. Através dela é possível construir pontes entre pessoas com e sem deficiência para aproximar, compreender, comunicar e criar. Experiências artísticas possibilitam o despertar de uma percepção crítica em relação aos valores sociais, em relação ao corpo físico possibilitando, até mesmo, a reorganização deste corpo onde, por exemplo, podemos ver com as mãos, com os pés, com as costas e não apenas com os olhos. Por meio das práticas artísticas, é possível tirar a atenção do diagnóstico médico e da condição física para priorizar o corpo possível com potencial criativo e criador.

Perceber algo com o tato e com os demais sentidos não é uma adaptação da percepção na falta da visão, e sim uma maneira genuína de sensibilidade e assimilação. Se temos os cinco sentidos devemos usá-los de forma combinada para perceber, viver e (re)criar o mundo à nossa volta. Tornar-se sensível aos estímulos sensoriais é ter consciência, autonomia e protagonismo com o seu próprio corpo! É exercitar a percepção para saber que está chovendo pelo cheiro de chão ou mato molhado, pela temperatura que altera, pelo som das gotas caindo, pelo vento úmido que bate na pele e pelos pingos que caem na cabeça. Tornar-se sensível para questões que envolvem pessoas com deficiência, é se permitir conhecer o outro sem fazer pré-julgamentos a partir de suas limitações e estar disposto a contribuir sempre que necessário. Assim como mergulhar em práticas que te coloquem em um lugar próximo da experiência da privação de algum sentido, para assim compreender as diversas condições que existem no mundo e que todos nós estamos sujeitos a lidar. Tornar-se uma professora sensível, para além do que foi mencionado acima, é exercitar a presença efetiva, atenta e acolhedora e provocativa em sala de aula, prestar atenção nos alunos e alunas e perceber as facilidades e potencialidades

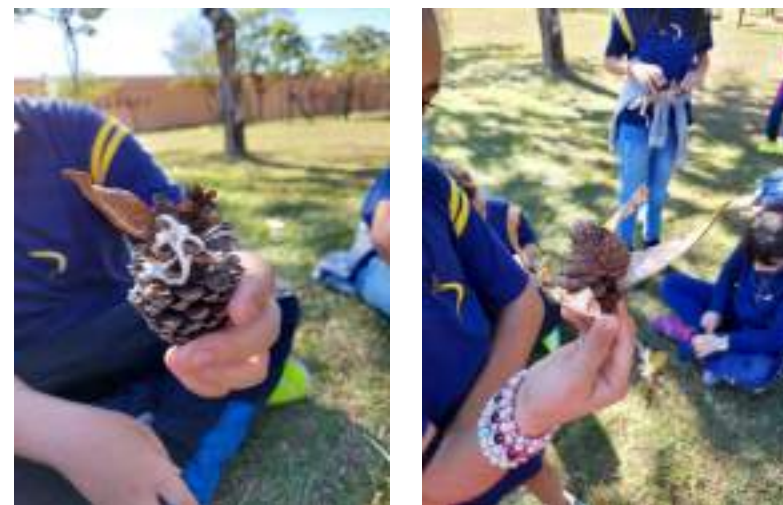


FIGURA 5, 6. Registros da prática de sensibilização tátil aplicada em Julho de 2022 com a turma do quarto ano do Ensino Fundamental do Centro Pedagógico/UFMG. Proposição de Kênia Gonçalves Pio do Carmo durante o estágio curricular supervisionado. Percurso integrante na formação docente da licenciatura em artes visuais. (Fonte: Acervo da autora)

tanto quanto as limitações e dificuldades. Para isso é necessário uma busca no processo de construção de aulas de artes inclusivas, pesquisando artistas, obras e movimentos artísticos que propõem experiências sensoriais, interativas e táteis. Bem como estimular a percepção e a invenção, tirando o foco da visão e dando atenção aos estímulos de todos os outros sentidos, entendendo que olhar não é suficiente, é preciso tocar, cheirar, ouvir para experimentar e perceber a si mesmo, o outro e o mundo por inteiro. Nestas relações, descobrir experiências, desafios disparadores de processos de criação que propiciem contatos, fricções e atravessamentos com a arte e que sejam capazes propiciar espaços de criação afetivos e inclusivos em todas as dimensões da educação.

Referências

- ALVES, Daniele de Sá. *Entre experiências e criações: Ensinar e aprender arte como processo de formação*. Pró-Discente: Caderno de Produção Acadêmico-Científica. Vitória-ES, v. 27, n. 2, p. 163-179, jul./dez. 2021.
- BARBIERI, Stela. *As escolas navegam pelo universo da arte*. Folha Educação, n. 24, mar./abr. 2004. Disponível em: http://www.stelabarbieri.com.br/edu/pub/txt_001.htm. Acesso em: 01/07/2022
- KASTRUP, Virgínia; CARIJÓ, Filipe Herkenhoff; ALMEIDA, Maria Clara de. *Abordagem da enação no campo da deficiência visual*. Informática na Educação: teoria & prática, Porto Alegre, v.12, n.2, 2009.
- MARQUES, Sarah Barreto. *Sinestesia das pessoas cegas: novas possibilidades de informação*. Dissertação – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia, Rio de Janeiro, 2016.
- ROCHA, Rosemari. BONFIM, Lucilia. *Ensino das Artes Visuais para pessoas cegas ou com baixa visão a partir das obras de Lygia Clark*. Práticas culturais e corporais em debate. v. 10 n. 24 – 2021. Disponível em: <https://www.cadernosuninter.com/index.php/intersaberes/article/view/1704> . Acesso em: 10/07/2022

Contação de Estória: Uma Ferramenta Dialógica Para o Ensino Da História Arte

Storytelling: A Dialogical Tool for Teaching Art History

Luana Cristina Gonçalves Simões¹

Regilene Sarzi- Ribeiro²

Este artigo busca maneiras de contextualizar a história da arte através da contação de estória. Como método foram selecionados os autores Ana Mae Barbosa (2008, 2010), Newton Duarte (2001), e Gilka Girardello (2016), François Dosse (2009) e Fayga Ostrower (2014). Durante o ano de 2022, em plataformas de vídeos e mídias virtuais, tais como YouTube, não foram encontradas biografias lúdicas. Como resultado propomos a adaptação de biografias, com a finalidade de proporcionar o contato lúdico da arte.

Palavras-chave: Contação de estória; História da Arte; Arte Educação; Abordagem Triangular; ; Educação Contemporânea

1 Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Mídia e Tecnologia, na Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação (FAAC/ UNESP).

2 Pós-doutorado em Artes, pelo Instituto de Artes da UNESP/SP. Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP. Docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Mídia e Tecnologia da Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design da UNESP/Bauru/SP.

This article seeks ways to contextualize art history through storytelling. As a method, the authors Ana Mae Barbosa (2008, 2010), Newton Duarte (2001), and Gilka Girardello (2016), François Dosse (2009) and Fayga Ostrower (2014) were selected. During the year 2022, on video platforms and virtual media, such as YouTube, no playful biographies were found. As a result, we propose the adaptation of biographies, in order to provide the playful contact of art.

Keywords: Storytelling; Art History; Art Education; Triangular Approach; contemporary education

Introdução

O ensino da Arte proposto por Ana Mae Barbosa entre os anos 1987 e 1993, é denominado Abordagem Triangular, a qual originou-se das mudanças ocorridas no cenário educacional nas décadas finais do século XX. Para a sistematização desta proposta, Ana Mae Barbosa obteve influências de Paulo Freire ao frequentar o curso preparatório para professores primários no Instituto Capibaribe em Recife, e posteriormente nas práticas da Escolinha de Arte de São Paulo. Baseando-se nestas experiências se propõe uma prática contextualizada e reflexiva das linguagens artísticas, com potencial de produzir sentido no estudante. A Proposta Triangular segundo Barbosa (2011) começou a ser sistematizada em 1983 no Festival de Inverno de Campos de Jordão, em São Paulo e foi intensamente pesquisada entre 1987 e 1993 no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo e na Secretaria Municipal de Educação sob comando de Paulo Freire e Mário Cortela. As propostas anteriores a Paulo Freire e Ana Mae Barbosa baseavam-se essencialmente apenas na expressão livre do aluno, as experiências acontecidas neste período foram evidentemente significativas, gerando visibilidade no contexto educacional artístico, nele os alunos foram estimulados a expressão dos sentimentos e emoções. No contexto atual ainda existe reminiscências enraizadas na visão arcaica comum para o campo da Arte Educação, esta prática, leva ao simples valor recreativo, o ensino da Arte Educação. Os desafios práticos enfrentados para que a Abordagem Triangular aconteça são diversos, entre eles, a necessidade de formação continuada para os educadores, a revisão de práticas educacionais, as dificuldades de acesso aos materiais de apoio disponíveis para discentes e docentes, são questões que contribuem para que ainda seja comum práticas descentralizadas dos valores reflexivos ou crítico-históricos. A Abordagem Triangular requer a constante atualização docente, aliando os conhecimentos às necessidades de cada prática, não é um modelo fechado, mas uma ferramenta dialógica e eclética. Para a completude dos eixos do triângulo: Contextualizar; Criar; Apreçar, é necessário a interconexão entre os três. E neste artigo buscamos explorar a possibilidade da contação de histórias como ferramenta para um dos pilares citados acima, a contextualização.

Na história da arte ocorre uma relação essencial entre conteúdo e linguagem, e estas se relacionam constantemente, a prática da criação tende a ser satisfatória para o estudante, mas a contextualização e fruição tem seu valor diminuído diante de uma discussão frágil. Estas últimas necessitam de abordagens lúdicas para as primeiras fases do ciclo básico, sendo necessário sensibilizar as crianças respeitando e adequando os conteúdos, para que possam desenvolver capacidades no estudante, com a finalidade de propiciar e dialogar entre diversos aspectos culturais e sociais da história humana. De acordo com o RCNEI (1998) durante a prática educativa diversos acontecimentos e questões se apresentam durante as aulas, cabe ao educador orientar as reflexões, ainda que estas transcendam o planejamento. As estórias lúdicas auxiliam esse cotidiano escolar, ao expor situações complexas dos acontecimentos da vida de maneira poética para a criança.

Para contextualizar a arte contemporânea o educador necessita do olhar atento e preparado para trabalhar elementos e conceitos abstratos, filosofia, contexto histórico, e temas tabus. Deste modo, a prática alfabetizadora para a linguagem da arte exige o contato da criança com o cenário atual, de modo que o estudante desenvolva suas hipóteses e capacidades críticas pelo mundo que o rodeia, este, permeado constantemente pelas mídias. Nesse universo saturado pela imagem, informações, vídeos e interações, é necessário pensar o uso das ferramentas tecnológicas e midiáticas para o contexto da educação, há muita possibilidade de recursos que potencializa a necessidade pedagógica, vídeos, podcasts, plataformas interativas, softwares, animações, produções audiovisuais e a gamificação, são ferramentas e possibilidades de introduzir o universo lúdico necessário e indispensável para sensibilizar a criança.

Há fragilidade no trabalhar com a história da arte em sala de aula, existe a tendência dos alunos a perceberem como um universo distante, dispensável e sem sentido, não gerando a mobilização esperada. É nesse momento que se entende o potencial da narrativa como ferramenta geradora de sensibilidades através da possibilidade de acessar o inconsciente criando conexões e reconhecimentos. A contação de estória



FIGURA 1. Eixos da Abordagem Triangular. **Fonte:** Produção do autor

pode abranger diversas linguagens, como exemplos: o teatro; o cinema; a literatura, e mesmo que estas não estejam sempre presentes na contação de estórias, estas sim estão atravessando os multimeios e levando seu encanto. Não é recente o uso da contação emparelhada às linguagens do audiovisual como forma de acrescentar no jogo com as emoções, as linguagens narrativas têm seu embrião conectado a esta prática ancestral. Novos tempos e novas tecnologias pedem novos meios de contar, de aproximar e de impactar os olhos saturados, sem, de nenhuma maneira, menosprezar as formas clássicas, sempre portadoras de beleza e importância. E por este motivo pretendemos aqui enaltecer a possibilidade do uso da contação de estória como metodologia para o conhecimento das biografias de artistas presentes no curso da história da arte, ao narrar a história de vida dessas personalidades sensibilizamos os discentes promovendo identificação e reflexão para um diálogo que levará a contextualização de obras e artistas nas aulas que envolvam a História da Arte.

Método

Para a produção deste artigo, realizamos revisão da literatura abordando propostas contemporâneas para o ensino da arte para alunos do primeiro ciclo do ensino fundamental. Foi investigado na plataforma YouTube, no dia 24 de Janeiro de 2022, produções sobre contações de estórias, produtos audiovisuais e materiais narrativos desenvolvidos para o ensino da história da arte.

No dia 22 de Janeiro de 2022, na base de dados da plataforma do Google Acadêmico, pesquisamos termos em português e inglês “Contação de Estória; Arte-Educação; História da Arte e Contação de Estória; Storytelling; Storytelling and Art Education; Art History; Art Education, foram encontrados dez trabalhos, dos quais selecionamos seis. As referências encontradas se mostraram essenciais para compor a discussão. Com o recorte definido, selecionamos os autores que se mostraram relevantes, dividindo-os em três assuntos para o artigo. Na primeira seção abordamos o ideal contemporâneo para a arte-educação, composto pela reflexão do pensamento de Ana Mae Barbosa. Na segunda seção abordamos a biografia como ferramenta capaz afetar o aluno, para o desenvolvimento foram utilizados os conceitos de François

Dosse, Fayga Ostrower e Gilka Girardello. Na terceira parte propomos refletir sobre as origens da contação de estórias e sua utilização na arte educação, abordamos os autores Walter Ong, Edil Silva Costa e Ana Mae Barbosa. Para as considerações finais pretendemos pensar a potência narrativa que a história da Arte carrega em suas personalidades e acontecimentos, e a possibilidade de transmissão através de contações de estórias lúdicas, capazes de afetar as crianças nesse universo. Refletimos os caminhos históricos da prática da contação oral e a relação com a literatura, reafirmamos seu caráter expressivo corporal e vocal ao propor diálogo entre biografia, processo de sensibilização e apreensão da arte a partir da interconexão com os multimeios.

Resultados e Discussão

Segundo Barbosa (2011) com a introdução da educação artística no currículo escolar em 1970, a aula de arte se tornou um espaço de vazão dos sentimentos, considerando o contexto brasileiro político da época. Com as mudanças ocorridas posteriormente a dicotomia entre razão-emoção continuou sendo reproduzida. A partir da concepção pós-moderna do ensino da arte, ela não é mais concebida nem como uma norma sistematizada e nem como unicamente expressão, mas sim um fato cultural. Sobre a necessidade do ensino atual da arte na escola, a pesquisadora Barbosa, diz:

A arte de hoje exige um leitor informado e um produtor consciente, a falta de uma preparação de pessoal para entender arte antes de ensiná-la é um problema crucial, nos levando muitas vezes a confundir improvisação com criatividade. (BARBOSA, 2008 p. 15)

Com esta exigência aumenta a necessidade de uma exploração do mundo das imagens provenientes da história da arte, estas muitas vezes geradoras de símbolos do mundo contemporâneo, no qual se revelam através de discursos e acontecimentos históricos, carregando narrativas através de códigos. Um fator de mudança das necessidades educacionais contemporâneas é a influência da cultura visual na sociedade, segundo Barbosa (2011) no caso dos estudantes, a presença do visual em suas vidas está gerando uma distância abismal entre a capacidade do estudante e a do próprio

educador, ainda pouco habituado ao mundo da imagem. A formação continuada para professores é um assunto recorrente e cada vez mais urgente no atual cenário da sociedade da informação, há a necessidade do professor ser um interlocutor encarregado da tradução, mantendo a sensibilidade poética da obra de arte.

Outro fator para a concepção contemporânea do ensino da arte é a Inter -atuação dela com questões sociais e políticas, não mais produzindo um sujeito passivo. Agora as linguagens híbridas se configuram em narrativas capazes de abordar temas controvertidos ou que chamam atenção para aspectos presentes na sociedade. Assim, a proposta de produções narrativas, acessíveis e que abordem questões da arte, contribuem para aluno e professor nesta tarefa de conduzir ambos à informação, sem cair no campo da prática sem reflexão. Durante as pesquisas foi observado relatos de experiências de profissionais compostas pelas práticas realizadas em escolas, dentre estas há relatos do uso do teatro de animação, máscaras e objetos, em oficinas e projetos escolares, com os mais diferentes objetivos: apreciação estética; expressão pessoal do estudante; e a dramatização para exemplificar conteúdos de diversas áreas do conhecimento. Sobre o interesse na construção de bonecos e experimentações lúdicas, algo significativo para o ensino, já que, segundo Amaral (2011), o uso do teatro de bonecos como ferramenta pedagógica tem sido utilizado por professores mesmo antes da pedagogia da Escola Nova no século XX, responsável pela defesa do ensino da arte como processo, e não mais pelo modelo tradicional. O uso do teatro explora possibilidades expressivas e narrativas para o aluno, podendo a contação de estória estar presente voltada para a explanação histórica da arte a partir de obras narrativas, em especial o utilizando o potencial das biografias. A contação de histórias pode ser uma catalisadora nesta tarefa, seu acesso é fácil, é lúdico, financeiramente acessível, podendo ser utilizado ao mesmo tempo como veículo para a prática artística. As explorações contemporâneas desta linguagem são muitas, a exemplo da intersecção com o vídeo e as tecnologias, a produção de caracterizações, cenários, figurinos e o jogo teatral são algumas áreas que contribuem para corporizar a estória. Sobre o poder gerador imagético da estória, o escritor Antonin Artaud (1974 *apud* AMARAL, 2011, p.192) defende a força que o teatro emprega ao despertar

imagens do inconsciente humano, e isso se deve principalmente as imagens visuais que são geradas através das sensações, assim, a imagem comunica, antes mesmo da palavra, que é antes de tudo, imagem. A palavra provém do pensamento e a imagem é parte do pensar, ao verbalizar palavras, imagens são geradas, sendo o constante jogo entre oralidade e imaginação.

Esse mútuo estímulo entre narrativa verbal e imagética pode ajudar-nos a refletir sobre os fenômenos contemporâneos ligados à criança e a cultura. Que formas de educar, por exemplo podem tirar o maior partido desse rico e múltiplo movimento da imaginação: da palavra à imagem e de volta à palavra? Do ponto de vista da leitura e da narração de histórias, como podemos aproveitar a onipresença da imagem midiática na vida das crianças e dos jovens para enriquecer suas experiências estéticas verbais? (GIRARDELLO, 2016 p. 536)

Tudo é estória, do nascimento à partida, é possível entender a trajetória através delas, o qual o ouvinte ou leitor se posiciona entre as personagens, realocando os acontecimentos à sua própria jornada, acompanhando as aventuras e as comparando, inspirando e aprendendo através da simbiose entre imagem, palavra e narrativa. O ser humano consome, deseja e reinventa narrativas, seja na oralidade das conversas cotidianas, ou na exploração de games e aparatos tecnológicos imersivos, nos quadrinhos ou no cinema, é sempre a estória refazendo a existência e vice-versa. Desta maneira cabe dizer que toda narrativa é em algum momento bibliográfica pois há sempre algo comumente compartilhado entre personagem e escritor-contador. DOSSE (2009) emprega a nomenclatura de gênero impuro e híbrido à biografia, definindo o desafio do biógrafo como um montador de universos perdidos. Para o autor, a expectativa do futuro é um dos fatores que determina o caráter romanesco da história biografada. Entre as considerações acerca da tarefa de recriar um universo, Dosse (2009) diz não ser prudente se abarrotar com o inútil, mas observar como um artista os acontecimentos significativos da vida a ser recriada, estas muitas vezes se encontram à margem. Numa sociedade na qual o tempo é comprimido, se faz necessário questionar qual é o espaço da contação de estórias na

contemporaneidade, e se ainda é possível afetar os ouvintes na escola, local dedicado à troca e a socialização, assim, é necessário chamar a atenção de olhos apressados, de envolver e conectar histórias com estórias, e aqui se encaixa a potência da biografia, já que o ato de contar histórias está no entrelaçada ao início do “*Homo Sapiens*”, e o constante desejo de compartilhar o que sabe e de aprender com o outro. Acerca deste exemplo, Girardello (2016), tem em uma de suas práticas para crianças a transformação de enredos de filmes em contações de histórias, a pesquisadora também relata a potencialidade de trazer para próximo dos jovens algum contexto que seja de difícil acesso para eles, os aproximando dos enredos escolhidos às sensibilidades contemporâneas:

O ato de contar histórias de filmes é uma forma de mídia-educação no sentido de evocar uma leitura de filmes tenta a pormenores e de apostar nos diálogos e trânsitos entre as linguagens contemporâneas, as artes, as mídias e as formas artísticas. É um exercício de mediação cultural no sentido que Jesús Martín-Barbero dá ao conceito, ou seja, o de apropriação e recriação dos conteúdos das mídias por meio da participação criadora no âmbito da recepção. (GIRARDELLO, 2016, p. 541)

Assim, é entendida a prática da contação de histórias como uma ferramenta potente, trazendo diversas linguagens à vida através da oralidade, podendo aproximar a história da arte do estudante, de sensibilizar e aproximar personagens e vidas que podem transformar, transmitir e produzir reflexões entre arte-sociedade-mídia. Segundo Ostrower (2014) a sensibilidade é inerente à constituição do homem, não é, ou não deveria ser, um privilégio dos artistas, há inúmeros graus de sensibilidades e áreas diferentes que podem ser ativadas em determinadas situações, todo ser humano é potencialmente sensível, segundo Ostrower (2014), a sensibilidade é um fenômeno social e quando há conexão com algum aspecto cultural, potencializa a ação criadora.

As dificuldades encontradas neste sistema de ensino vigente, apesar das mudanças ocorridas nas últimas décadas, mas ainda não satisfatoriamente alcançadas, fazem

com que o professor e gestores da educação sejam questionados ao proporem o ensino de conteúdos sensíveis ou outras formas expressivas, de forma irônica, o tempo é curto demais para ser “gasto” com a arte. E o lugar da vida social no qual atividades sensíveis deveriam acontecer é na escola, a qual o aluno passa grande parte de seu tempo trocando experiências. No contexto escolar, o ato de contar uma história, cultiva o aprendizado antes mesmo de se perceber, uma história bem contada pode valer mais que mil tentativas de explicar um assunto. O século XXI e o grande contato de crianças com uma variedade disponível de diversos filmes e animações, é um demonstrativo do poder desta prática imortal e ancestral. Refletir, propor ou debater após ter sido impactado com uma personagem que também sente, atravessa aventuras e chega a um objetivo, é o mesmo caminho esperado de uma boa aula. Um bom filme ou livro são aqueles que persistem mesmo depois do seu fim, indo e voltando enquanto os acontecimentos cotidianos se articulam a eles. É assim que se deseja que a aula aconteça. Um exemplo deste poder é o escritor, matemático e pedagogo, sob o pseudônimo de Malba Tahan, teve reconhecimento através do livro “*O Homem que calculava*”, o qual descobre na literatura maneiras de encantar através da sua paixão pela matemática. Segundo Tahan (1966), crianças, adultos, ricos e pobres sentem prazer ao escutar uma história interessante, é ela que existe em todos os cantos do mundo, em narrativas orais, escritas, filmadas ou dramatizadas. Ao propor um ensino através do contato narrativo e teatral das biografias presentes na história da arte, é possível observar o potencial deste gênero, Dosse (2009), explora e dialoga com a grandiosidade de se narrar uma história a qual, de fato, existiu, buscando nas entrelinhas de documentos e relatos os acontecimentos capazes de suscitar emoções, relevâncias, diferenças e semelhanças com o receptor de tal história. Por se tratar de um gênero que permeia os aspectos, características e acontecimentos de personagens reais, Dosse (2009) lhe emprega o adjetivo “gênero difícil”, o qual deve se balancear entre a veracidade, a criatividade e a busca pelo interessante, chegando ao reconhecimento de quem entra em contato, ele diz:

Por sua ambição de ficar o mais perto possível da vida verdadeira, a biografia é um gênero difícil: “Exigimos dela os escrúpulos da ciência e os encantos da arte, a verdade sensível do romance e as mentiras eruditas da história”. (DOSSE, 2009, p.60)

Lejeune (2012) reflete a questão de onde se situa o espaço biográfico e como ela se desenvolve na modernidade e, classifica essa esfera de produção como algo relevante e necessário na sociedade, assim como outros gêneros literários; diários, entrevistas e, ainda faz uma aproximação entre os autos-retratos nas artes visuais. As associações geradas, segundo Ostrower (2014), acontecem a todo o momento, a memória está sempre interligada ao passado, ao presente e a possibilidade do futuro, é algo em constante criação. Observar e trocar experiências geram lembranças que estarão presentes por muito tempo através da memória e da sensação. O mundo fantástico e imaginativo é criado graças a essas interações, o que geram sempre um novo mundo experimental, gerando situações hipotéticas para a vida. Na história da Arte existem períodos que exigem interpretações complexas, e ao que se refere a artistas, vidas pessoais e acontecimentos únicos, estes merecem a atenção de contadores e de professores ao investigar e retirar da palavra escrita dos livros a expressividade das miudezas capazes de sensibilizar. Ao focalizar a arte contemporânea, existem personalidades e linguagens passíveis de evocar reflexões sobre acontecimentos atuais, priorizando a interpretação e criticidade lúdica sobre as necessidades sociais. Assim como há nas entrelinhas de uma biografia lugares escondidos que merecem atenção, Girardello discorre a respeito:

Muito do que faz alguém narrar bem é a atenção às histórias potenciais que pipocam, flutuam e se espreguiçam ao redor, além da vontade de compartilhar os pequenos e grandes prazeres e as pequenas e grandes emoções que aquilo provoca. É o desejo de ser um elo na corrente do sentido e mistério que nos liga uns aos outros através da distância e do tempo. (GIRARDELLO, 2016, p. 533)

De acordo com o RCNEI (BRASIL, 1998), a linguagem oral e escrita são bases fundamentais para a educação infantil, e diz que estas linguagens devem promover

experiências significativas de aprendizagem, ampliando o modo de ver e construir o repertório no mundo. Ainda segundo o documento de 2009 (p.126), as crianças têm um grande potencial para as explicitações verbais, desenvolvimento da fala e da capacidade simbólica, o que contribui significativamente para seus recursos intelectuais.

Conta-se uma biografia a todo momento, em qualquer história há um sujeito, o qual pode de fato ter existido ou não, o professor Walter Ong chama a cultura escrita de “Oralidade Secundária” (ONG, ano), pois toda informação escrita, mesmo a eletrônica, provém de informações anteriormente faladas, a linguagem oral será sempre o berço de qualquer história. Mas o fato é que a aquisição de uma linguagem escrita culminou na imortalização da palavra, sendo esta potencializada e continuada através da televisão, do rádio, computadores e demais mídias que vieram a seguir. As narrativas tradicionais já não acontecem da mesma forma, como afirma Costa (2016), as abordagens e necessidades são distintas, mas se mantém presente ao se adequar aos novos multimeios e as problemáticas sociais atuais, segue:

As narrativas tradicionais chegam até nós, crianças e adultos do século XXI, não da mesma forma que chagaram aos antepassados. Mas, embora as instituições de transmissão tenham se modificado, assim como a sociedade e as relações pessoais, o papel social das narrativas se mantém, adequando-se ao novo contexto. (COSTA, 2016, p. 38)

Ao contar uma estória tal como ela foi no passado, sem retirar do seu núcleo fatos comuns a todas as épocas e sentimentos humanos, existe a tendência de causar certa incompreensão e afastamento por aquele que entra em contato, assim, a narrativa precisa do contexto para existir, do jogo simbólico, precisa demonstrar sua ideia. A arte faz o estudante entrar em contato com diversos símbolos construídos ao longo dos séculos, mas estes precisam dialogar com o repertório de vida do aluno, e assim é entendida a necessidade do contextualizar, inserir o aluno ao acontecimento. A imagem, quando observada nas aulas de História da Arte tem poder em si mesma, mas relacionada às estórias e à acontecimentos dramatizados e expressivos, ela

envolve e surte efeito, a imagem-movimento aliada à narrativa tem potencial, como diz Ong:

Os códigos, em última análise, precisam ser explicados por algo mais do que desenhos, isto é, ou em palavras ou em um contexto inteiramente humano, humanamente compreensível.) Um registro escrito, no sentido de uma escrita genuína, tal como entendido aqui, não consiste em meros desenhos, em representações de coisas, é a representação de uma elocução, de palavras que alguém diz ou se imagina que diz. (ONG, 1998, p.99)

De fato, o ensino da arte necessita incluir uma gama extensa de linguagens, acompanhando as necessidades dos estudantes, como diz Lanier (1963 *apud* BARBOSA, 2011, p.84): “As artes devem incluir muito mais que o óleo da moldura dourada e o mármore sobre o pedestal dos museus”. A partir das diversas mudanças ocorridas a partir da década de 1960 nos estados unidos sobre o ensino da arte, caminhavam para a defesa da prática educacional baseada na concepção adequada da experiência, assim é necessário fornecer experiências que ajudem a criança a refletir sobre arte. Ao lugar de importância ocupado pela história da arte no ensino, Barbosa ressalta:

A história da arte ajuda a criança a entender alguma coisa de tempo e lugar, pelo quais todos os trabalhos artísticos se situam: nenhuma forma de arte existe em um vácuo descontextualizado. (EISNER, 1988 *apud* BARBOSA, 2011, p.85)

Segundo Duarte (2001) existe a ilusão de que o conhecimento teórico não é essencial dentro da complexa rede dos acontecimentos pós-modernos. No entanto, há de se atentar ao cuidado de não matar a importância da história, apesar da complexidade de suas redes, enquanto houver sociedade, existirá história. Barbosa (2010) ressalta que muitas pessoas acreditam que o universo da arte abrange apenas a auto-expressão, entretanto a autora ressalta que toda expressão é produtora de conteúdo, para se expressar, primeiramente é necessário expressar alguma coisa. Apesar da

narrativa escrita estimular as imagens mentais e permanecer guardada no tempo, enquanto a oralidade é fugaz, mesmo numa peça teatral com o mesmo roteiro, o espetáculo nunca acontecerá da mesma maneira, há na contação de estória a potencialidade expressiva da voz, do gesto, da expressão corporal ou da ludicidade da imagem. Sem nenhuma dúvida a linguagem escrita e a aquisição dos seus diversos códigos é absolutamente essencial, é nela que reside a possibilidade de conhecer milhares de personagens na história da arte, e retirar dos enredos de aquilo que se reconhece em qualquer ser. Existe muito desse universo a ser biografado, dramatizado e explorado a partir das diversas mídias e tecnologias disponíveis. Como diz a pesquisadora Eliana Yunes ao parafrasear Paulo Freire:

Os poderes da linguagem falada deveriam lembrar-nos de algumas fraquezas da linguagem escrita. A esta falta expressividade primordial da palavra falada. Sabemos todos que a passagem do oral ao escrito o fixa e o conserva, dando-lhe certa estabilidade preciosa à história e à própria literatura. No entanto, enfraquece a comunicação com uma demanda de interpretação, que o texto tem para com a vida, com o modo que nos toca. De algum modo era o que estava na Célebre visão de Paulo Freire, pois o mundo do texto só faz sentido se lhe aportamos algo do texto do mundo¹³. (YUNES, Eliana, 2016, p. 296)

Não há novidade na apropriação por parte do cinema ou do teatro nas diversas biografias de artistas, músicos e poetas, a biografia seduz o público, mas se defende aqui a exploração aguçada desse universo da história da arte, a investigação da personagem por detrás da obra, a obra e o contexto, aliando estória, artefato e biografia. Considerando a vasta produção artística contemporânea é raro o olhar de biógrafos e cineastas para esta área, há sim produções notáveis, mas em geral desbravam nomes clássicos da Arte, sendo raro algumas destas pensadas ao público infantil. O ensino da arte crítico-histórico tem muito a ganhar quando o olhar se voltar a estas possibilidades narrativas do cenário artístico contemporâneo, aqui foi escolhida a técnica da contação de histórias como ferramenta para compor a discussão, espera-se com isso levantar uma novos caminhos expressivos e até tecnológicos para que o aluno seja imerso nesse universo.

Considerações Finais

A proposta deste trabalho foi analisar a importância da contação de estória no contexto da arte educação, ressaltando esta ferramenta como prática capaz de explorar e contextualizar a história da arte nos aspectos: social, filosófico, estético e artístico. A Abordagem Triangular como proposto por Ana Mae Barbosa, uma das mais importantes bases da arte educação contemporânea, norteou a necessidade desta discussão, levantando uma maneira de conduzir estudantes às possibilidades da arte. Portanto, o pensamento de Ana Mae Barbosa (2011 e 2008), Ostrower (2014) e Dosse (2009) se relacionam ao propor, em suas respectivas áreas de estudo, maneiras de afetar através da contextualização necessária para a arte e sua prática, observando a potência da biografia como veículo para o objetivo desta discussão. O exemplo da pesquisadora Gilka Girardello, e o longa de animação “Com amor Van Gogh” de 2017 são exemplos de experiências relacionadas a proposta deste artigo. No primeiro caso, a pesquisadora defende a exploração de recontar filmes oralmente, levando em consideração a fusão entre o que a criança assiste e como ela reconta o que foi apreendido, trazendo cenas e fatos inéditos junto da sua narrativa, recebendo o significado especial de suas próprias expressões. A animação de 2017 inspirada na vida do pintor Van Gogh provoca êxtase aos olhos, convertendo o espectador ao labirinto pessoal do artista e do cenário político da época.

O caminho traçado sugere novos experimentos para a explanação dos diversos contextos artísticos contemporâneos e foi explorado a união de linguagens que possivelmente no futuro serão analisados de modo empírico por educadores. Em suma é concebível traçar uma proposta em direção a união entre a História da Arte e a contação de estórias, sobretudo se tomarmos como apoio a Abordagem Triangular, conforme defendemos neste artigo.

Referências

- BARBOSA, Ana Mae. *Mudanças e Inquietações no Ensino da Arte*. São Paulo: Cortez, 2008.
- BARBOSA, Ana Mae. (org.) *Arte/educação contemporânea: consonâncias internacionais*. São Paulo: Cortez, 2010.

- COSTA, Edil. *O Contador de Histórias Tradicionais: Velhas e Novas Formas de Narrar*. In: MEDEIROS, Fabio; MORAES, Taiza (org.). *Contaçãõ de Histórias: Tradiçãõ, Poéticas e Interfaces*. Ed. Sesc SP, 2016.
- DOSSE, François. *O Desafio Bibliográfico: Escrever Uma Vida*. Editora da Universidade de São Paulo: SP, 2009.
- GIRARDELLO, Gilka. *Recontar Filmes (e outros cenários do Encontro Narrativo)*. In: MEDEIROS, Fabio; MORAES, Taiza (org.). *Contaçãõ de Histórias: Tradiçãõ, Poéticas e Interfaces*. Ed. Sesc SP, 2016.
- LEJEUNE, Philippe. *O Pacto Autobiográfico*. Paris: Seuil, 1975.
- ONG, Walter. *Oralidade e cultura escrita*. Campinas, SP: Papyrus, 1998.
- OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. 30ª ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2014.
- TAHAN, Malba. *A arte de ler e contar histórias*. 2. ed. Rio de Janeiro: Conquista, 1961.
- YUNES, Eliana. *Contaçãõ de estória, oralidade, escrita e pensamento*. In: MEDEIROS, Fabio; MORAES, Taiza (org.). *Contaçãõ de Histórias: Tradiçãõ, Poéticas e Interfaces*. Ed. Sesc SP, 2016.

EXPOSIÇÃO TRANSPOSIÇÃO: O exercício coletivo e a Arte/Educação

EXHIBITION TRANSPOSITION: Collective exercise and Art/Education

Maria Cristina Mendes¹

Alexandra Aguirre²

Transposição (Artsteps, 2021) é o objeto do artigo, que destaca mudanças na Arte/Educação em 2021, quando “o saber viver juntos” transpõe limitações. Questões relativas à exposição virtual eram decididas coletivamente até que uma curadora potencializou o diálogo sobre os trabalhos. A mostra se divide em: Habitar/Compartir, Seguir/Retomar e Desfazimento/Existência. A explicitação de afinidades ampliou a experiência poética, fortalecendo a percepção artística.

Palavras-chave: Transposição; Poéticas; Arte/Educação.

Transposition (Artsteps, 2021) is the object of the article, which highlights changes in Art/Education in 2021, when “knowing how to live together” transposes limitations. Issues related to the virtual exhibition were collectively decided until a curator potentiated the dialogue about the works. The exhibition is divided into: Inhabit/Share, Follow/Resume and Undo/Existence. The explanation of affinities expanded the poetic experience, strengthening the artistic perception.

Keywords: Transposition, Poetics, Art/Education.

.....
1 Unespar

2 Viva Rio

Introdução

É uma tradição no curso de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Estadual de Ponta Grossa que a turma do quarto ano realize uma exposição coletiva com trabalhos dos estudantes que estão em vias de concluir a graduação. Inicialmente vinculada à disciplina de Poéticas Artísticas Contemporâneas, no ano letivo 2021, a organização da mostra passou a abranger também a disciplina de Crítica e Curadoria em Artes Visuais, ambas sob a responsabilidade da professora Maria Cristina Mendes.

Cumprir destacar, de saída, que as dificuldades enfrentadas no combate à pandemia da Covid-19 complexificam o exercício docente e discente, exigindo procedimentos alternativos à quase tudo que se havia experimentado anteriormente, no que concerne tanto ao ensino aprendizagem quanto aos modelos de organização expositivos. O evidente desinteresse pelas aulas remotas, detectado diante da pouca participação discente nas janelas do *GoogleMeet* foi mitigado graças ao apoio de Alexandra Aguirre e Thaiane de Toledo, fundamentais para a concretização da exposição, no acompanhamento e contribuição dos processos de transmutação de consistentes bases teóricas em prática pedagógica.

Alexandra Aguirre, morando no Rio de Janeiro, se inscreveu para a monitoria de Aperfeiçoamento Didático na UEPG, fato que evidencia o desejo de participar de atividades acadêmicas durante o isolamento social. Em muitas das aulas, diante da tímida participação dos estudantes, estabelecemos uma importante parceria, trocando ideias e conversando sobre artistas, críticos e curadores importantes para a Arte brasileira e internacional.

Thaiane de Toledo, egressa do Curso de Artes Visuais da UEPG e mestranda no Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do vídeo da FAP/UNESPAR, realizou estágio na mesma disciplina e, muito embora no final de 2021 já tivesse retomado as atividades presenciais nas escolas em que leciona, no dia dos nossos encontros procurava um lugar silencioso para participar da organização da mostra. O

conhecimento acerca das tecnologias que assolam os tempos pandêmicos fomentou as discussões com os estudantes, tornando o grupo mais coeso e viabilizando a realização de uma mostra virtual.

Os trabalhos desenvolvidos na disciplina de Poéticas Artísticas Contemporâneas, o que justificaria de antemão a junção das duas disciplinas na organização do evento, seriam escolhidos em conjunto para a realização da mostra. No transcorrer dos trabalhos, contudo, alguns alunos e alunas optaram por mostrar obras realizadas anteriormente, pois perceberam que suas produções artísticas ficaram comprometidas com as substanciais alterações nos modos de vida em tempos pandêmicos. Houve destaque para pintura, desenho, fotografia e gravura. Esculturas e objetos não foram contemplados em função da dificuldade em concretizar uma mostra virtual com obras tridimensionais.

Por iniciativa dos estudantes, os professores do curso foram convidados a participar, pois segundo eles, esta seria uma maneira de estabelecer vínculos mais estreitos, compartilhando eventos no Currículo Lattes e tendo o registro do evento “para sempre”. A exposição coletiva Transposição conta com dezessete participantes: oito estudantes de Artes Visuais, três mestrados em Cinema e Artes do Vídeo e seis professores. Dentre os professores, Nelson Silva Júnior, coordenador do curso, participou ativamente da organização, incentivando a publicação deste livro, cujos artigos buscam dar conta de questões poéticas que norteiam a produção.

Por intermédio de Alexandra, contamos com a generosa atuação da curadora Ana Lobo, cuja atenção aos trabalhos proporcionou um novo olhar sobre o próprio fazer artístico. A gentileza de suas observações transparece nos critérios com os quais reúne/ divide a mostra, identificando afinidades e assinalando conexões. A controversa tradução de imagem para palavra, com toda a gama de subjetivações que deste processo deriva, revela diversos níveis de fruição estética. Ao proporcionar para a turma a experiência da prática profissional e explicitar o necessário caráter coletivo da organização de uma exposição, Ana Lobo, como se nota na Conversa

com Artistas e Curadora³, contribui para a formação dos discentes, ampliando o conhecimento da prática curatorial no exercício da docência e destacando um campo de trabalho cuja atuação pode fomentar a cultura em Ponta Grossa e na região dos Campos Gerais.

Produção

A produção da exposição Transposição se deu a partir da premissa de que as hierarquias acadêmicas oriundas da sala de aula deveriam ser substituídas pela ordem das competências e habilidades, no evidente esforço de preparar a turma de formandos para o mercado de trabalho. Ao adotar este tipo de metodologia, apostamos na participação integral de alunas e alunos, visto que a exposição não seria tratada no âmbito da disciplina, mas como um adendo, um extra e uma oportunidade de inserção na profissão escolhida. Reproduzir a ordem acadêmica seria privar os alunos de último ano de explorarem seus conhecimentos sobre a montagem de exposições, no âmbito do virtual. A proposição de uma nova ordem estimulou as alunas e alunos a participarem, dando à montagem da exposição ideias e iniciativas de pesquisa sobre programas, produções semelhantes, montagens presenciais. De modo que é possível afirmar que os discentes se apropriaram da produção e não atuaram como meros executores sob o comando docente.

As orientações, modelo de exposição, atuações foram discutidas em algumas das diversas vídeos-chamada, bem como o material a ser apresentado. Cada participante discente apresentou três trabalhos, os quais foram objeto de análise dos discentes, tendo estes a experiência, anterior à curadoria, da prática de uma escuta/fala crítica coletiva. Os trabalhos dos professores foram observados em comunicação privada com o objetivo de estabelecer uma troca crítica entre os participantes, e, assim, enriquecer o processo de produção artística.

³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kjiY13p50Ys&t=3144s>

Organizar a exposição num ambiente criado tecnologicamente é uma ação que, apoiada no pensamento de Muniz Sodré acerca da crescente imposição das tecnologias na informação, na comunicação e na imagem, conduz a um cogitar acerca de outras modalidades de inteligibilidade dos processos sociais. De acordo com o sociólogo:

[...] a afetação radical da experiência pela tecnologia faz-nos viver plenamente além da era em que prevalecia o pensamento conceitual, dedutivo e sequencial, sem que ainda tenhamos conseguido elaborar uma práxis (conceito e prática) coerente com esse espírito marcado pela imagem e pelo sensível, em que emergem novas configurações humanas da foga produtiva e novas possibilidades de organização dos meios de produção (SODRÉ, 2006, p. 12)

As orientações nas aulas *online* tratam de modelos de exposições virtuais e de possíveis atuações no campo da produção de exposições de arte. Nas vídeos-chamada, contudo, a preocupação maior estava em quais trabalhos cada um apresentaria na exposição. Atentos aos processos de Arte/Educação, antes de receber a leitura do trabalho realizada pela curadora, cada participante do *GoogleMeet* ouviu seus pares, aprofundou questões sobre seu trabalho em um processo coletivo cujo interesse residiu em criar pontes, revelar afinidades e tecer parentescos. Discussões em grupos menores e trocas de informações por e-mail sanaram dúvidas daqueles que não conseguiam participar dos encontros virtuais.

Após a leitura das imagens realizada conforme acima mencionado, cada trabalho recebeu uma atenta e generosa análise por parte da curadora, também em vídeo-chamada, justificando a inclusão de cada trabalho em um dos três respectivos eixos. Na abertura da mostra, Ana Lobo fez novamente uma análise individual dos trabalhos, que está disponível na plataforma de exposição, com acesso aberto pelo *You Tube*, destacando novos elementos acerca dos trabalhos apresentados, numa revisão das questões que foram levantadas pelas obras durante a conversa com cada

um dos expositores. A midiaticização deste material contribui para os estudos sobre as Poéticas Artísticas no âmbito da Arte/Educação.

Ao organizar uma exposição virtual com formandos de um curso de Licenciatura em Artes Visuais, procuramos indicar aspectos de profissão que gostaríamos que fossem rememorados ao longo dos futuros anos de profissão: pesquisa, produção e docência compõem, não necessariamente nesta ordem, o escopo da constante atualização profissional que se exige continuamente. Acredito, em consonância com o pensamento de Elida Tessler (2001), que a pesquisa universitária pode ser um lugar de acolhimento para o artista contemporâneo.

A exposição contou com duas plataformas digitais, a plataforma de exposição *Artsteps* e o site-convide, onde se reuniram as biografias, datas e imagens dos participantes. As duas plataformas ficaram a cargo de duas estudantes, que contaram com a rica troca de informações com os docentes, a curadora e os colegas, acumulando para sua experiência profissional, não apenas a participação na montagem de exposições, mas a condição de material virtual que opera para além da situação pandêmica, cada vez mais nas diversas instâncias da vida de modo geral.

A produção expôs “o saber viver juntos” situacional das disciplinas, com seus participantes, suas ordens e funcionamento, e demandou para sua operação a reorganização desse viver. Tornou-se crasso que o funcionamento da exposição virtual, por meio de uma produção também virtual, dependia de vinculações fortes e desejantes, caso contrário, o tecido social já tão fragilizado pelo isolamento social iria se esgarçar. A participação dos estudantes deveria estar além da execução de ordens, para ingressar no campo da proposição, tendo eles a iniciativa de fazer funcionar as vinculações e fortalecer “o saber viver juntos” que se instaurava para materializar em discussões, pesquisas, produções digitais e trabalhos artísticos.

A passagem da condição do aluno submetido à ordem acadêmica, ainda em formação, dependente do saber referencial do professor, para se tornar detentor de

conhecimento fundante de relevâncias quer para academia, quer para a sociedade, se mostrou clara para além da plataforma e do site-convite pelas estudantes. A gestão ao vivo da visita-guiada pela curadora, no dia da abertura, dependeu da atuação de Thaiane de Toledo que, como aluna freireana – que reconhece na prática diária o aprendizado vivo da escola -, tomou a iniciativa de conhecer e aprender o funcionamento da exibição ao vivo. As *lives*, e a gestão do som e da imagem, se tornaram objeto de interesse da aluna de mestrado em Cinema e Artes do vídeo, à medida que ela o percebeu como contexto de atuação situacional e quiçá contemporâneo para as novas gerações.

A gestão de material digital para exposição de artes passou a ser observado, nesta situação pandêmica, como recurso necessário para a existência de exposições e convivência social, visto que a exibição, como qualquer produto, é o resultado de trocas, bastidores, debates que nesta situação apenas poderia ser feita online. De outra maneira, a pandemia ampliou a disseminação das novas tecnologias, introduzindo-as em nosso cotidiano, de modo irrefutável. São os trabalhos remotos, os *deliveries*, as reuniões online que já fazem parte do nosso cotidiano. Portanto, como não compreender os recursos digitais no interior das condições de produção de novas exposições, mesmo que presenciais? A educação voltada para a prática cotidiana de transformação da vida se mostrou quando os discentes do 4º ano do curso de Artes Visuais se colocam para o mundo, por meio de seu fazer e aprendizado desejante.

A Exposição

A escolha pela plataforma *Artsteps*⁴ foi realizada pelo grupo, sendo que Letícia Lupepsa e Brenda Ressetti se encarregaram de explorar os recursos do aplicativo num exercício expográfico pautado nos critérios estabelecidos pela curadora. Os núcleos Habitar/Compartir, Seguir/Retomar e Desfazimento/Existência remetem à infinitude proposta pela fita de Moebius, num convite a novas incursões acerca

.....
4 Disponível em: <https://artesvisuais18.wixsite.com/expotransposicao/visita-virtual>

do valor das Artes Visuais para a qualidade da educação. A potencialização de vizinhanças e parentescos em contraposição ao necessário isolamento gerado pela Covid-19 (e destacado na mitologia da vida de artista) conduz a possíveis tramas, dialógicamente ativadas, marcadas no sensível a partir de muito trabalho concreto.

Os três eixos que organizam a exposição – Habitar/Compartir, Seguir/Retomar e Desfazimento/Existência – pactuam palavras que se opõem e se transpõem permitindo um diálogo entre as obras, destas com os artistas e com a palavra Transposição. Transposição possui também o sentido de atravessamento, caminho, transmissão e caráter transitório, e de fato “inúmeras transposições” (LOBO, 2021) ocorreram ao longo do processo de curadoria permitindo arranjos e composições que melhor expressassem os diversos sentidos encontrados e produzidos nas obras. É no intervalo entre os pares de palavras que as obras se situam, assumindo por vez um sentido, por vez outro, produzindo movimento entre os termos até que os mais variados significados de Transposição pudessem ser tocados e expressos pelos eixos.

O eixo *Habitar/Compartir* constitui o primeiro espaço expositivo e teve como mote a “experiência como uma forma de compartilhar sentidos” (LOBO, 2021). A casa, a habitação, o espaço e o corpo são lugares de experiência e é a partir deles que se expressam os sentimentos e a sensorialidade das cores, formas e texturas. As subjetividades vivenciam e transpõem limites garantidores, para se mostrarem disponíveis para o mundo. São ações de saída de si que produzem sentido, imagens que evidenciam as percepções sobre corpo e espaço durante a pandemia, quando o isolamento social altera os modos de habitar e compartilhar espaços e vivências.

O eixo *Seguir/Retomar* parte do princípio de “tornar possível a transposição, a partir do método, do gesto, da elaboração, de uma ação” (LOBO, 2021). O que está em jogo nesse eixo são a feitura e o gesto que manipulam, transformam e compõem as obras. São trabalhos que remetem às técnicas, às máquinas, ao movimento gestual, à tradução ao uso de materiais artesanais e à performatividade do gesto. Bem como, a representação de si e o esvanecimento da representação mimética, e

o enfrentamento pessoal da pandemia como investigação acerca de experiências passadas, que visam à compreensão do presente a viabilizar futuros trabalhos.

O terceiro eixo é *Desfazimento/Existência*, onde se vislumbram as “relações entre a matéria orgânica e inorgânica e como a imagem se comporta nesta contraposição” (LOBO, 2021). Há aqui relações entre vida e morte, o tempo e sua duração. O corpo humano, animal, da fruta e sua relação com a superfície da imagem, sua força e degradação, sua matéria e a composição dão o tom dos trabalhos compreendidos sob a transposição desse eixo. Ele reúne imagens que evidenciam o confinamento doméstico durante a pandemia, o atributo temporal, a memória afetiva.

Poéticas Artísticas e Arte/ Educação

A importância de que um estudante conheça os processos que envolvem a organização de uma exposição é evidente. Quem for trabalhar em escola, certamente será chamado para ajudar em diversos eventos, em boa parte das vezes, como um mero executor das mais variadas ideias. A organização de Transposição, acreditamos, fará com que tais profissionais possam contribuir mais efetivamente na realização de tais eventos. Este é o primeiro ponto destacado na apresentação da proposta à turma do quarto ano. Depois de realizado o evento, é necessário ainda, deslindar outros valores, pois o trabalho remoto implica consideráveis alterações no ensino/aprendizagem.

Cientes da impossibilidade da simples transposição do ensino presencial para o modelo remoto, ao longo da produção da mostra, indagávamo-nos acerca de quais tipos de informação e experiência poderiam enriquecer o repertório discente. É relevante pontuar, contudo, que significativa parte da turma não participava dos encontros *online*. Alguns estudantes se sentiram desanimados diante das reformas no Ensino Básico, fato que, certamente, prejudica um curso de Licenciatura. Com a Pandemia, estes foram os primeiros a desistir, outros alegaram preferir trancar o curso e retornar no modo presencial, outros ainda, tiveram graves problemas familiares, entraram em processo de depressão ou simplesmente sumiram. Para

a realização de *Transposição*, alguns ressurgiram: enviaram trabalhos, mas não participaram da realização de convites, montagem do site e da plataforma *Artsteps*. Como afirma Sidarta Ribeiro, “Mas é preciso não perder de vista que, se a pandemia agudizou as contradições perversas do sistema, também criou novas chances de reavaliação, de redenção e cura psíquica” (RIBEIRO, 2020, p. 22). Uma das questões marcantes foi a forte retomada do livro *A poética do Espaço*, de Gaston Bachelard, adotado por muitos daqueles que deram conta de redigir um artigo sobre seus trabalhos. As reflexões sobre a casa realizadas pelo filósofo contribuíram para o apaziguamento da ansiedade do confinamento residencial vivida pelo grupo durante a pandemia da Covid-19. A metáfora do térreo, sótão e porão como instâncias da psique, o carinho para com gavetas, armários e portas, ou ainda, a luz que habita a casa e o calor que nela se encontra, foram destaques nas reflexões teóricas realizadas após a abertura da mostra.

A Pedagogia do Oprimido, de Paulo Freire, entrou nas discussões, quando enfatizávamos a criteriosa organização de uma mostra e como este conhecimento poderia ser adotado nas escolas. A arte, uma das responsáveis por desvelar o mundo, pautada por uma análise crítica do real problema em questão, precisa ser acolhedora, considerar as singularidades de cada ser e lidar com um mundo, cuja marca parece ser a da opressão. Depoimentos de situações vividas em estágios e na docência efetiva eram compartilhados no grupo, sempre com o intuito de atualizar a situação do ensino de arte nas escolas e enfatizando a necessidade de ampliar o valor do ensino de arte para a educação do sensível. As colocações do educador foram adotadas também na promoção do diálogo entre o grupo e nas leituras críticas dos trabalhos. Para Freire (2014, p. 108): “Existir, humanamente, é *pronunciar* o mundo, é modificá-lo. O mundo pronunciado, por sua vez, se volta problematizado aos sujeitos *pronunciantes*, a exigir deles um novo *pronunciar*”⁵. Colocando em pauta a importância do diálogo entre os participantes e organizadores da mostra, fomos

5 Grifos do autor.

capazes de construir novos modos de vivermos juntos, em um momento pandêmico, no qual, entre as demais atribuições docentes, era necessário promover a esperança.

Considerações finais

Esperamos que este artigo, além de representar um momento importante na formação dos estudantes do curso de Licenciatura em Artes Visuais da UEPG, potencialize as discussões sobre Poéticas Artísticas, bem como evidencie os esforços de estudantes e professores na valorização da produção e consumo de bens culturais. Uma ética e uma estética na educação (FREIRE, 2004).

Quando o ensino de Arte é excluído pelas políticas públicas federais por meio da diminuição (ou exclusão) do número de aulas de arte em âmbito nacional, redobramos nossas forças, imbuídas da certeza que a formação de cidadãos e cidadãs, quando pautada na educação pelo sensível, garante o estabelecimento de uma coletividade mais equilibrada, cujo intuito é revelar aspectos positivos da vida humana na Terra. Desejamos que a cumplicidade e o companheirismo vivenciado nas aulas e reiterado na realização da exposição e na publicação deste livro continuem gerando bons frutos.

Referências

- BACHELARD, GASTON. *A Poética do Espaço*. Trad. Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. Rio de Janeiro: Eldorado tijuca Ltda. s/d.
- BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (org). *O Meio como Ponto Zero: metodologia de pesquisa em artes plásticas*. Porto alegre: UFRGS, 2002.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia do Oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Autonomia*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004.
- LOBO, Ana. *Visita Guiada*, 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=kjiY13p50Ys&t=3144s> (Acesso em 03/10/2022)
- RIBEIRO, Sidarta. O vírus Sars-Cov-2. In DUARTE, Luísa; GORGULHO, Victor. *No tremor do mundo*. Ensaios e entrevistas à luz da pandemia. Rio de Janeiro, Cobogó, 2020
- SODRÉ, Muniz. *As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes. 2006.

Eu sei desenhar? A voz e o olhar do alunos da licenciatura em Artes Visuais sobre seus percursos de aprendizado

Do I know how to draw? The voice and look of visual arts undergraduate students about their learning paths

Natalia Cristina Torres Gassner¹

Rozana Vanessa Fagundes Valentim de Godoi²

Esse artigo tem como objetivo analisar o processo de construção do conceito de desenho a partir do ingresso na graduação em Artes Visuais (licenciatura), da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Caracteriza-se pela abordagem qualitativa, utilizando-se do questionário para coleta de dados. Como aporte teórico, embasou-se em Derdyk, Moreira e Iavelberg. Concluiu-se que, tendo contato com uma prática mais constante, com diálogos e mediações sobre a temática, os participantes puderam rever suas concepções, compreendendo o desenho como potência formativa e expressiva.

Palavras-chave: Artes Visuais; Desenho; Ensino de arte; Formação docente.

This article aims to analyze the process of construction of the concept of drawing from the entry into the graduation in Visual Arts (bachelor's degree) of the Federal University of Mato Grosso do Sul. It is based on the qualitative approach, using the questionnaire for data collection. As a theoretical contribution, it was based on Derdyk, Moreira and Iavelberg. It was concluded that, having contact with a more constant practice, with dialogues and mediations on the theme, the participants were able to review their conceptions, understanding the design as a formative power and expressive.

Keywords: Visual arts; Drawing; Art teaching; Teacher training.

1 SEMED

2 UFMS/FAALC

Introdução

Esse artigo é resultado de uma pesquisa iniciada no Trabalho de Conclusão de curso, que tratou de refletir, a partir de vivências no Estágio Obrigatório em Artes Visuais – Licenciatura, o porquê dos alunos do ensino fundamental e ensino médio da escola pública queixarem-se dizendo “eu não sei desenhar”, quando solicitados para a realização de alguma atividade com esta linguagem. Esta afirmação, ecoou junto aos acadêmicos ingressantes do curso de Artes Visuais, da UFMS, provocando interesse por aprofundar a temática sobre o desenho e sua construção na formação inicial de professores de arte.

Refletiu-se, portanto, sobre as dificuldades em esclarecer algo aparentemente simples, como o ato de desenhar e como ensinar essa linguagem na escola e fora dela. Para buscar entendimentos, consultou-se os escritos de Derdyk, Iavelberg e Moreira, a partir da ideia de que desenho é desenho. Então, a questão que se discorre aqui, não é apenas sobre ensinar algo, e sim desconstruir uma ideia que há anos foi construída no imaginário popular e simultaneamente reproduzida, de que desenho é apenas para alguns e uma habilidade daqueles que são capazes de produzir imagens figurativas, por exemplo.

Assim, entende-se que a problemática não mais está nas pessoas que reproduzem a afirmação “eu não sei desenhar”, mas, talvez, no ensino de arte que elas vivenciaram na educação básica. Desse modo, os questionamentos recebem desdobramentos, como: por que as pessoas afirmam que não sabem desenhar? Como essa ideia se desenvolve e qual o significado para quem ensina? Como ensina? Qual o papel da formação inicial no diálogo sobre desenho?

Como percurso metodológico, realizou-se a análise de respostas dadas no questionário realizado durante a pesquisa de TCC, que contemplou perguntas objetivas e outras discursivas, e foi distribuída por meio de formulário do Google e por meio do whatsapp, para 8 estudantes concluintes do curso de Artes Visuais no ano de 2020. A escolha por esse grupo de estudantes se deu pela proximidade

e experiência nas discussões e atividades propostas nas aulas desenvolvidas nas disciplinas de Desenho I, II, III e IV.

Ressalta-se que a coleta de dados foi realizada durante a pandemia do Coronavírus, momento em que a UFMS, atendendo os protocolos sanitários, implementou o Ensino Remoto Emergencial (ERE), por conta da necessidade do distanciamento social.

Para discorrer sobre a temática do desenho no percurso de alguns estudantes de Artes Visuais da UFMS, o texto se apresenta em dois momentos, sendo que o primeiro trata de contextualizar sobre essa linguagem e sua presença na vida das pessoas e nos distintos processos formativos e o segundo momento corresponde à construção do conceito e das experiências vividas com a linguagem do Desenho durante o processo de formação inicial no período da graduação e finaliza-se com uma breve consideração final, apontando a necessidade de novos recortes na pesquisa para aprofundar o entendimento sobre a percepção dos estudantes em relação a construção de seu percurso artístico a partir do desenho e da construção de práticas pedagógicas que possam ampliar o desenvolvimento de crianças e jovens por meio do ensino de arte.

A construção do desenho: espaços por ocupar

A partir dos estudos de Derdyk (2003), pensa-se no desenho como linhas constituídas a partir de cada ponto deixado pelo lápis no papel, a união desses pontos constituirá uma mancha, sejam pelas hachuras, linhas paralelas, espessuras e densidade. O desenho, neste caso, se apresenta na construção da imagem, pois enquanto estamos pensando, ele se manifesta como linha.

A borda do papel é uma linha reta que delimita o desenho no espaço, delimita o ponto, o traço, a forma. O espaço deste desenho que se manifesta enquanto pontos e linhas é o lugar planejado, o espaço mais simples e comum, a folha de papel, que possui características próprias que nos levam a pensar como o desenho se

manifestará sobre a mesma. E se pensarmos o desenho além da folha de papel? O desenho se manifesta no mundo da mesma forma que se apresenta na folha?

Certamente, o desenho presente no mundo não se manifesta da mesma forma. O desenho precisa de um plano para existir e quando está no mundo não necessariamente ele estará em espaços físicos e palpáveis. O mover involuntário dos braços pode ser desenho, constituído e depositado no ar, ele apenas aconteceu, não no campo físico, mas no campo das ideias. O desenho não necessariamente precisa se materializar, ele pode e começa no nosso pensamento ou quando realizado de forma involuntária surge então no imaginário do mundo.

Assim, Derdyk (1990) assegura que “O desenho nasce no momento em que a mão, apossada de seu instrumento e imbuída de uma intenção, toca o oceano do papel” (DERDYK, 1990, p. 65). Desse modo, torna-se necessário compreender de que desenho estamos falando; como o conceituamos e abordamos enquanto expressão e linguagem artística e/ou presença no mundo.

O espaço do desenho no curso de Artes Visuais – licenciatura – da UFMS

A partir dos estudos realizados na Proposta Pedagógica do Curso de Artes Visuais, especificamente nas ementas das disciplinas de Desenho, observou-se que as mesmas informam o que se propõe em estudar ao longo de cada semestre letivo. Interessante, que por meio desse documento podemos observar como cada disciplina é pensada e pode ser proposta pelo corpo docente.

Pensou-se ser pertinente, para atender o objetivo deste texto, apresentar como cada disciplina relacionada ao Desenho foi construída no PPC, então, discorre-se a seguir o ementário de Desenho I, II, III e Desenho IV.

Na disciplina de Desenho I, consta a seguinte redação:

Introdução aos elementos visuais do desenho através do estímulo intensivo da percepção visual para construção de um repertório sensível e uso desses elementos no espaço da representação gráfica. Aproximação teórico-prática destinada à construção de um pensamento plural em torno ao conceito de Desenho Artístico [...] (UFMS/PPC, 2018, p. 3)

A disciplina de Desenho I é ofertada na licenciatura com carga horária de 51 horas, sendo alocada no primeiro semestre. No plano de ensino a disciplina propõe, inicialmente, exercícios que ampliem o repertório imagético, auxiliando a uma descoberta de traços e poéticas.

Em relação à ementa da disciplina de Desenho II, temos:

Aprofundamento da prática do desenho na observação e representação dos elementos constituintes das paisagens (natureza naturada e naturante, figura humana, objetos, edificações etc.) em suas inter-relações espaciais e gráficas, visando ao desenvolvimento de um pensamento visual no campo do Desenho Artístico [...] (UFMS/ PPC, 2018, p. 33)

Nesse sentido, o Desenho II busca trabalhar o desenvolvimento de um olhar sensível, auxiliando o aluno a uma visão mais rebuscada de mundos internos e externos. Para Moreira (2009) a busca do desenho perdido consiste em “[...] reaprender a ver, e se espantar com o que vê” (MOREIRA, 2009, p. 95). Neste contexto, o espanto pode ser compreendido, de acordo com Freire (1980), sendo “uma curiosidade vivíssima [...] que não deixa cochilar sequer, mesmo cansado, o espanto que não deixa estar de braços cruzados por uma coisa que provoca, por uma coisa que desperta, que desafia”. (FREIRE, 1980, *apud* MOREIRA, 2009)

No ementário correspondente a disciplina de Desenho III, que é ofertado no terceiro semestre do curso, com carga horária de 51 horas, notamos a presença da palavra experimentação, que permite pensar o trabalho artístico para além do suporte lápis e papel, viabilizando explorar as inúmeras possibilidades de representação do desenho. Vejamos o texto expresso no Projeto Pedagógico do Curso, que trata como,

“Expansão das possibilidades de representação gráfica rumo à experimentação plástica do desenho enquanto linguagem autônoma, visando ao estímulo da expressão individual no espaço bidimensional”. (UFMS/PPC, 2018, p. 34)

Por fim, a disciplina de Desenho IV, aborda o “Desenvolvimento de propostas artísticas através da linguagem do desenho, considerando sua inserção na produção contemporânea e (des)materialização em diferentes meios e/ou suportes”. (UFMS/PPC, 2018, p. 34)

Esta última traz como objetivo no seu plano de ensino, desenvolver a criação e reflexão sobre conceitos poéticos, dessa maneira, preparando o aluno, enquanto artista e futuro educador, aguçando a percepção crítica de assuntos sociais, políticos e econômicos do mundo em que está inserido.

Ao todo tem-se presente no curso um total de 204 horas para o aprendizado do desenho, além das oficinas de Desenho I e II, que resulta em mais 102 horas, trabalhando mais profundamente os conceitos estudados durante as disciplinas. Existe também a interação com grupos de pesquisa, em que os alunos exercitam a prática do desenho a partir de proposições de temas, nesse sentido, o desenho é trabalho como pensamento, reflexão, ação, pensamento coletivo.

Desse modo, as aulas de Desenho objetiva explorar as várias possibilidades criativas de diversos materiais, bem como estimular a produção de trabalhos fora do ambiente acadêmico, logo, os estudantes são provocados a refletir sobre múltiplas poéticas.

Pode-se considerar que a graduação tem a proposição de desenvolver propostas de desenho a partir de um Projeto Pedagógico que suscita o aprendizado em Desenho a partir do diálogo com termos como: estímulo intensivo da percepção visual para construção de um repertório sensível; desenvolvimento de um pensamento visual; experimentação plástica do desenho enquanto linguagem autônoma e também a (des)materialização em diferentes meios e/ou suportes.

Sendo assim, considera-se que o atual ensino de Desenho, do curso de Artes Visuais – Licenciatura, cumpre com o objetivo de desconstruir a ideia sobre o desenho “certo” e “bom”, ampliando, assim, o repertório imagético e conceitual sobre arte, desenho e o fazer artístico de futuros professores. A construção do desenho de cada um é um processo contínuo, assim como todo processo de construção de um determinado conhecimento.

O que dizem os estudantes do curso de Artes Visuais (licenciatura) sobre seus processos de desenho – Construção e desconstrução

Ao elaborar esse texto, optou-se por analisar cinco questões, das oito que foram realizadas na pesquisa inicial, portanto, as questões tratadas aqui, referem-se aos conceitos de desenho, indagando sobre as experiências realizadas antes e durante a graduação em Artes Visuais – Licenciatura.

As questões foram pensadas e estruturadas de modo que se pudesse compreender a relação e entendimento que esses estudantes tinham com o desenho antes do ingresso à licenciatura e depois, no ano de finalização da graduação. Em relação a organização do questionário: as três primeiras perguntas são referentes ao período que antecede o curso superior, mais especificamente a infância e a adolescência; e as seguintes, realizadas a partir da conclusão das disciplinas de desenho, alocadas no 1º e 4º semestre do referido curso. Salienta-se que para preservar os nomes dos participantes, adotou-se a nomenclatura Sujeito (de I a VIII), referindo aqueles respondentes que autorizaram a utilização das suas respostas por meio do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE).

Ao analisar a primeira pergunta: O desenho esteve presente na sua infância? Se sim, como era a sua relação com ele? Observou-se que todos os oito participantes afirmaram ter tido contato com o desenho durante a infância e uma relação positiva com ele. Considera-se, portanto, que o desenho se apresenta na vida das crianças,

conforme aponta Moreira (2009), como primeira escrita, não havendo preocupações de representar algo figurativo, sendo produzida pelo prazer do gesto e diversão.

Destaca-se na questão 1 as seguintes respostas: “[...] minha mãe e a escola em que estudei levavam muito em consideração a importância da expressão criativa” (SUJEITO II), e “[...] sempre tive muito contato com o desenho, tanto nas aulas de arte quanto em casa por conta própria. Também sempre fui incentivada pelos meus pais em relação aos materiais de desenho [...]” (SUJEITO III). Compreendeu-se que ambos os sujeitos afirmaram que o contato com o desenho foi uma experiência que se deu tanto na escola quanto em casa.

Em seguida, tratou-se de questionar se durante a infância e adolescência, o respondente havia recebido algum incentivo para desenhar e quais lembranças tinham sobre os momentos de incentivo. Para tais questionamentos, a maioria dos participantes relataram que o estímulo esteve presente por meio do apoio material, como kits de pintura, lápis de cor e grafite. Destaca-se aqui, um trecho da resposta do Sujeito V, onde menciona: “[...] sempre tive apoio por parte da família e isso faz toda a diferença, lembro-me de certa vez em que minha madrinha me deu de presente um kit de pintura da fabber castell e desde então não parei mais.” (SUJEITO V). Portanto, pode-se considerar que, ainda que não houvesse um conhecimento aprofundado sobre o desenho para a maioria desses pais e mães, o incentivo manifestava-se na oferta dos materiais para que os filhos pudessem desenvolver uma habilidade, que em geral é bem-vinda nas famílias.

Para Derdyk (2020), além do incentivo, é importante destacar os benefícios de se proporcionar um ambiente favorável em que a criança possa explorar física e gestualmente suas ideias, tendo a oportunidade de experimentar outras ferramentas e posturas. Dessa forma, ao promover um ambiente, um espaço de interação, colabora-se para o processo de formação humana, pois o desenho também tem um papel fundamental no desenvolvimento dos mecanismos visuais e intelectuais (DERDYK, 2020). Assim, é recorrendo ao desenho que a criança irá perceber o

mundo que a circunda, pois “o desenho é o palco para onde convergem os elementos formais e semânticos originados pela observação, pela memória e pela imaginação” (DERDYK, 2020, p. 74).

É importante considerar que, dentre as respostas, apenas um sujeito afirmou não ter tido incentivo nem na infância e nem na adolescência, o que leva à provocação: como uma pessoa, mesmo sem incentivos, procura como profissão uma área que vai exigir o desenvolvimento e conhecimento desta linguagem?

Na terceira pergunta, questionou-se o seguinte: No período que antecedeu seu ingresso no curso de Artes Visuais – Licenciatura, que conceitos/entendimentos você tinha sobre desenho? Dentre as respostas, foi observado que a maioria dos sujeitos compreendiam a existência de um modelo a seguir, um jeito “certo” de desenhar. A seguir, dispôs-se alguns excertos das respostas para reflexão, observe: “Achava que desenho bonito era desenho realista, suprimia toda e qualquer vontade de criar por me permitir apenas aprender o realismo” (SUJEITO II, 2020). Outro respondente, acrescenta: “Achava que saber desenhar era fazer realismo. Algo muito relacionado a técnica” (SUJEITO IV, 2020). Um outro participante menciona que,

Mesmo se frustrando com o desenho realista eu achava que ele fosse o melhor jeito de representação no desenho. Quando passei no curso de Artes Visuais pensava que nas aulas de desenho eu iria aprender várias técnicas para melhorar o desenho realista (SUJEITO VII, 2020).

A partir das respostas dos participantes, indagou-se sobre o que acontece no meio do processo de desenvolvimento que leva a essa concepção de desenho? Será que é uma lacuna na forma como se ensina?

Considera-se que, talvez, exista uma superficialidade em relação à maneira como o ensino do desenho é ministrado em algumas instituições de ensino de educação básica, tanto no desenvolvimento das práticas quanto no ensino de arte. Esta

hipótese pode estar ligada ao tipo de formação de alguns arte educadores, e/ou a falta de recursos e tempo, que dificulta a elaboração de um planejamento capaz de produzir para além de conhecimentos, sentidos. Um planejamento que fuja da ideia de que ensino de arte é mera atividade recreativa e deve seguir modelos previamente estabelecidos.

Nesse sentido, Derdyk (2003) sugere que um conhecimento especializado requer uma formação especializada. O (a) professor (a) de arte, ao incentivar uma criança a fazer desenhos estereotipados está colaborando para que a mesma cresça insegura no momento de se expressar. O mesmo acontece com a cópia descontextualizada quando se propõe a ser o resultado final, não como parte do processo, em que a criança fica presa em uma forma vazia, sem significado algum para ela, sente-se segura em expressar somente desta forma, porque sabe que irá agradar o gosto do adulto e acaba se fechando para vivenciar novas experiências com outros materiais, novas percepções e perspectivas (LOWENFELD, 1947, p. 38)

Então, como fugir de um ensino que incentiva a cópia, a mesmice, e como ensinar algo que vive a experiência, que gera sentidos? Para Iavelberg (2013)

Os equívocos didáticos como os supracitados geram a arte que não se desenvolve, visualmente tímida, oprimida pela falta de diálogo com o mundo da arte e com um ambiente que forme a criança na e para a arte. O direito a essa riqueza não é garantido pela própria criança por si. Ela precisa da educação; pelo menos a maioria das crianças não é autodidata em desenho e precisa da educação – no Brasil, necessariamente da educação escolar – para ter acesso e entrar no mundo da arte como criador e fruidor. Se os professores cometem equívocos e não propõem boas aulas de desenho, a ação da criança será de submissão aos enunciados. (IAVELBERG, 2013. p. 31)

Depois de conhecer os conceitos de desenho que os sujeitos possuíam antes do curso de Artes Visuais – Licenciatura, a quarta questão foi direcionada às idéias atuais, como os participantes pensam o desenho hoje, depois de ingressarem na graduação.

A pergunta teve como objetivo compreender os conceitos atribuídos pelos sujeitos após terem passado por todos os processos da graduação. A partir da questão, pode-se observar que a ideia de desenho para esses futuros professores foi modificada, e que, atualmente, eles compreendem que o desenho tem muitas possibilidades e não se resume apenas ao emprego de uma técnica e ao realismo. Nesse sentido, destaca-se as respostas dos sujeitos III e IV, que dizem:

Hoje entendo mais sobre as questões técnicas do desenho, quais papéis são mais adequados para cada material, como aproveitar o espaço da folha, a importância do exercício visual e da cópia, assim como o desenho gestual. Também a questão das cores, manchas, linhas e texturas dentro de uma composição e uma incessante busca pela poética que ainda me encontro, levando em consideração muito mais o processo do que a arte final. Esse reconhecimento da trajetória que foi o que mais expandi conceitos na minha experiência no curso de Artes Visuais – Licenciatura. (SUJEITO III, 2020)

[...] o desenho vai além da linha e do papel, então tecnicamente falando, o desenho está em tudo. Pode ser feito apenas com linhas, com manchas; misturar linhas com mancha, colorido e preto e branco etc. (SUJEITO IV, 2020)

Assim sendo, pode-se relacionar a ampliação do conceito de desenho à prática pedagógica desenvolvida pelos professores nas disciplinas, aos objetivos propostos no Projeto Pedagógico do Curso, e às mudanças na estrutura curricular do curso de Artes Visuais da UFMS. Consolida-se tal hipótese a partir das respostas unânimes obtidas na quinta pergunta, em que indaga: acredita que o curso de Artes Visuais influenciou a ideia que você tem sobre o desenho hoje? Se sim, como foi essa influência? Destaca-se algumas respostas dos participantes.

Com toda certeza, o curso expandiu conceitos que eu nem sabia que existiam. Senti também um amadurecimento crítico em relação à construção de poética e as questões técnicas envolvendo o desenho. Essa influência se deu nas disciplinas de desenho, onde tive a oportunidade de estudar de forma não só prática, mas teórica sobre o processo

criativo. Os trabalhos e olhares estéticos aconteceram com a base teórica e as atividades e trabalhos que envolviam o desenho no meu cotidiano [...] (SUJEITO III, 2020)

Sim. Principalmente nas aulas de desenho 1 e 2 [...], o desenho se tornou algo muito gestual para mim, nos desenhos do primeiro semestre, por exemplo, são muito “duros” porque tinha o medo do erro, eram desenhos muito “limpos” já os recentes são mais soltos. (SUJEITO IV, 2020)

Sim, ampliou muito mais minhas ideias a respeito do desenho. Através das aulas de desenho pude experimentar outras possibilidades dessa prática e até perder (e refletir sobre) certos medos e preconceitos que tinha a respeito da minha própria prática. (SUJEITO VI, 2020)

Portanto, observou-se que os sujeitos consideram que essa ampliação no conceito acerca do desenho foi desenvolvida mediante ensinamentos aprendidos nas disciplinas e oficinas de Desenho. Vale ressaltar que todas as disciplinas que envolvem o curso de Artes Visuais, também favorecem a formação de um arcabouço teórico e prático para o conhecimento acadêmico de futuros professores.

Se anteriormente os sujeitos não tinham uma construção mais ampliada sobre as possibilidades do desenho, depois de ingressarem no Curso essa perspectiva foi mudando, uma vez que dentro da graduação há uma multiplicidade de práticas que proporcionam oportunidades de discussões e experimentações de diversos materiais, sendo um deles o caderno de ideias, que é uma ferramenta metodológica construída individualmente na disciplina de Desenho I e utilizado ao longo das disciplinas de desenho a partir das necessidades e interesses de cada aluno.

Entende-se que, talvez, a desconstrução do consenso social sobre o Desenho esteja, também, na maneira como os professores avaliam as produções dos alunos, sendo a avaliação feita de maneira individual, como um convite a olhar o processo no

decorrer de toda a disciplina, sem julgamentos, tanto por meio do caderno de ideia como por produções avulsas.

Conclusão

Compreendeu-se a partir das análises realizadas nas respostas dos participantes, que o desenho é uma linguagem em permanente construção, sendo imprescindível que cada pessoa o experimente dentro do contexto de curiosidade, de pesquisa de materiais, na produção de imagens e formas advindas de um percurso de criação. Com isto, foi possível identificar que o curso de Artes Visuais – Licenciatura, da UFMS, permitiu a esses participantes, oportunidades de pensar e repensar seus jeitos de creditar seu desenho e também o do outro.

Ficou evidenciada nas respostas dos sujeitos, as palavras: expressão, construção e criatividade, além de demonstrarem a importância da participação da escola e da família, enquanto espaços para vivenciar a linguagem do desenho.

Considera-se por fim, a ampliação do repertório imagético para explorar as diferentes possibilidades do desenho, e também, no papel do(a) professor(a) na proposição de aulas de arte que permitam um maior espaço para dialogar com a linguagem do desenho, desprendendo-se da ideia equivocada de que existe um desenho “certo e bonito”.

Referências

- DERDYK, Edith. *Formas de pensar o desenho*. 3o ed., São Paulo: Editora Scipione, 2003, 239 p.
- DERDYK, Edith. *Formas de pensar o desenho: desenvolvimento do grafismo infantil*. 3. ed. – São Paulo: Panda Educação, 2020. 160 p.
- DERDYK, Edith. *O desenho da figura humana: desenvolvimento do grafismo infantil*. 1ed. São Paulo: Editora Scipione, 1990.
- FERRAZ, Maria H. de T.; FUSARI, Maria F. de R. e. *Metodologia do Ensino de arte: fundamentos e proposições*. 3o ed. rev. e ampl. – São Paulo: Cortez, 2018
- IABELBERG, Rosa. *Desenho na educação infantil* / Rosa Iavelberg. São Paulo: Editora

Melhoramentos, 2013. (Como eu ensino)

LOWENFELD, Viktor. *Desenvolvimento da capacidade criadora*. Ed. Brasileira. São Paulo: Mestre Jou. São Paulo-SP, 1947

MOREIRA, Ana Angélica Albano. *O espaço do desenho: a educação do educador*. 13o ed. São Paulo: Edições Loyola, 2009.

UFMS, Projeto Pedagógico do Curso de Artes Visuais, 2018, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, RESOLUÇÃO No 571, DE 30 DE NOVEMBRO DE 2018.

Criatividade e processos criativos nas aulas de Artes Visuais do “Movimento Pró Criança”

Creativity and creative processes in the visual arts classes of the “Movimento Pró Criança”

Niara Mackert Pascoal¹

Maria das Vitórias Negreiros Amaral²

A pesquisa teve como objetivo compreender os processos criativos e a criatividade de crianças da Ong Movimento Pró Criança, localizada em Recife – PE. Após a coleta de dados online nas aulas de artes visuais, as produções das crianças foram interpretadas à luz da Fenomenologia da Imaginação e da Mitocrítica de Durand (2012). Notamos que a uma aproximação e um olhar mais sensíveis para o processo criativo das crianças contribuíram com sua aprendizagem das artes visuais, autonomia e segurança.

Palavras-chave: Arte/educação; Criatividade; Processos Criativos; Criatividade; Espaço não-formal.

The research aimed to understand the creative processes and creativity of children from the NGO Movimento Pró Criança, located in Recife – PE. After online data collection in visual arts classes, the children’s productions were interpreted in the light of Durand’s Phenomenology of Imagination and Mythocriticism (2012). We noticed that a more sensitive approach and look at the children’s creative process contributed to their learning of visual arts, autonomy, and security.

Keywords: Art/education; Creativity; Creative Processes; Creativity; Non-formal space.

.....
1 Universidade Federal de Pernambuco

2 Universidade Federal de Pernambuco

Traçando caminhos

Esse artigo é uma versão resumida da dissertação de mestrado de mesmo título apresentada ao Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pernambuco e da Universidade Federal da Paraíba e teve como objetivo compreender os processos de criativos das crianças da Ong Movimento Pró-Criança, onde trabalho como arte/educadora desde 2019.

A pesquisa ocorreu de maio de 2020 a agosto de 2022 e a coleta de dados ocorreu, em sua maioria, de forma híbrida, por conta da pandemia de covid-19 que começou em 2020. Nossas fontes de dados para a pesquisa foram as aulas de artes visuais do Movimento Pró Criança, uma Ong da Arquidiocese de Olinda e Recife, em Pernambuco. No seu início, tinha como missão tirar as crianças e adolescentes das ruas. Com o passar do tempo, o objetivo da instituição foi se adaptando aos novos contextos e, atualmente, sua missão é a de lidar com as vulnerabilidades enfrentadas pelas famílias das comunidades do seu entorno, tendo estabelecido um outro perfil de atendimento, que vem para preencher as lacunas que as políticas públicas não atendem.

A Ong se mantém a partir de patrocinadores, programas de doação pela conta de água e energia e alguns projetos pontuais com financiamento público, como a Lei Rouanet, e programas estaduais de incentivo. A instituição possui três unidades, duas no Recife e uma na região metropolitana, na cidade de Jaboatão dos Guararapes, onde estou locada. Com 29 anos de existência, tem como plano de ação principal oferecer atividades no contraturno para crianças e adolescentes das comunidades do entorno, a partir de cursos como artes visuais, informática, robótica, dança, judô, música, entre outros. Além de cursos e oficinas para as mães, com objetivo de desenvolver potencial

A coleta de dados da pesquisa ocorreu durante as aulas de artes visuais da instituição, que aconteceram em formato remoto, com a utilização da plataforma Google Meet, uma plataforma de reuniões online em vídeo, com a possibilidade de

compartilhamento de diversos materiais, vídeos e imagens. Toda a interação durante as aulas foi gravada e depois assistida novamente no estudo dos dados coletados. Além da gravação das aulas, recolhemos as produções de 13 crianças, com idades entre 5 e 10 anos, que eram enviadas pelo aplicativo WhatsApp no fim das aulas.

Após a reunião dos dados da pesquisa, a Fenomenologia da Imaginação nos conduziu pelos caminhos para estudar as produções das crianças, pensando no contexto cultural das imagens e seus significados. Dividimos as produções a partir das imagens recorrentes, como o sol, o coração, a árvore, imagens que elencamos para trazer nesse texto simplificado e trouxemos algumas interpretações e simbologias sobre essas imagens que mais apareceram nos desenhos, buscando estabelecer uma relação com o contexto das aulas e, assim, ter alguma indicação sobre o processo criativo das crianças. A pesquisa foi aprovada no parecer 4.270.600 do Comitê de Ética em Pesquisa da UFPE em 11 de setembro de 2020, autorizando o andamento da investigação.

Como se caminha ou como podemos caminhar

A palavra Imaginário, no dicionário, significa: “que só existe na imaginação, que não é real; fictício, ilusório”. (MICHAELIS, 2001). Antes de ter contato com os estudos acerca do Imaginário na perspectiva de Gilbert Durand (2012) e Gaston Bachelard, eu usava frequentemente essa palavra como indicador de algo criado pela mente (como amigo imaginário, por exemplo). Algo que não é concreto, que não existe de verdade. O imaginário, em outras perspectivas, como na teoria de Bachelard e Durand e apoiada nos referenciais de Danielle Perin Rocha Pitta (2005) (estudiosa da teoria de Durand), indica algo totalmente oposto do que eu pensava anteriormente, bem próxima ao significado do dicionário mencionado acima.

É comum que os seres humanos atribuam significados às coisas, não somente a palavras e termos, mas a atitudes, gestos e elementos. Por isso, é importante estudarmos simbologia, para que saibamos identificar símbolos referentes às imagens. Os estudos do Imaginário partem das imagens e de sua simbologia na

cultura estudada para compreender as imagens que estão ao nosso redor e os símbolos que nessas são identificados, e estabelecer uma compreensão do mundo que nos cerca.

Os primeiros estudos de forma mais aprofundada sobre essa teoria começaram com o filósofo francês Gaston Bachelard (1884-1962). Ele une, em suas produções, ciência e poesia, considerando esta última como forma de conhecimento. Para o autor, as imagens vêm antes do pensamento. Elas são anteriores às ideias e o imaginário constitui-se como um museu de imagens, que possuem significados e simbologias (que são muitas, dado que cada cultura enxerga o mundo e, conseqüentemente, os símbolos e imagens de maneira particular).

Segundo Rocha Pitta (2005, p. 19) “Bachelard vai demonstrar que o imaginário [...] se desenvolve em torno de alguns grandes temas, algumas grandes imagens que constituem para o ser humano os núcleos em torno dos quais as outras imagens convergem e se organizam”. É importante ressaltar, também, que quando se diz imagem não queremos dizer somente fotografias ou suportes visuais, mas também sons, cheiros, o toque, a audição, são os sentidos. As imagens são “como o conjunto das atitudes imaginativas que resultam na produção e reprodução de símbolos, imagens, mitos e arquétipos pelo ser humano”. (ANAZ, et. al., p.1).

Essas imagens estariam ligadas aos símbolos, que fazem uma ponte entre o eu e o mundo. Segundo Rocha Pitta (2005, p. 21), para Bachelard os quatro elementos são os “hormônios da imaginação”. O correspondente à imaginação não seria a imagem e, sim, o imaginário. Bachelard define um caminho antropológico onde a imagem nos remete a símbolos que, por sua vez, nos remetem aos mitos. Disso temos a mitocrítica, metodologia utilizada nesse trabalho, tendo como referencial principal Gilbert Durand.

Durand (1921 – 2012), filósofo francês, lecionava filosofia, sociologia e antropologia na Universidade de Grenoble. Sua produção ganhou notoriedade por discutir as

questões sobre o imaginário. Segundo Durand, o imaginário é a essência do espírito, “na medida em que o ato de criação [...] é o impulso oriundo do ser [...] completo (corpo, alma, sentimentos, sensibilidades, emoções...) é a raiz de tudo aquilo que, para o ser humano, existe”. (ROCHA PITTA, 2005, p. 20).

Segundo Durand (BORBA; JARDIM, 2012, p.131) a mitocrítica nos indica que toda imagem (que pode ser uma figura, literatura, entre outros já citados anteriormente) “mantém um parentesco estreito com o termo *mythicus*, o mito. O mito seria, de alguma maneira, o “modelo” matricial de todo discurso, estruturado por padrões e arquétipos fundamentais da psique do sapiens, a nossa”. Ela é a ação de identificar, pesquisar, refletir sobre qual é (ou são) os mitos que existem por trás das imagens. E qual seria, então, a finalidade de chegarmos até esses mitos? A partir deles podemos perceber qual o contexto, quais os desejos e medos do autor da obra, pois o mito levamos a compreender melhor a cultura, onde a imagem se insere.

A mitocrítica surgiu, então, como um caminho metodológico e de pensamento ligado especificamente às ciências humanas, para suprir essas lacunas, pois a ideia de epistemologia que existia até então “privilegiou a percepção, com Aristóteles, e o encadeamento dos raciocínios em detrimento do sonho, em detrimento da imagem, em detrimento da poética”. (DURAND, 1982, p. 63). Foi sistematizada por Durand em 1970 e o termo advindo da psicocrítica de Charles Mauron, de 1949. O objetivo principal desse tipo de crítica é ler um texto ou obra (literária ou não) a partir dos mitos.

Nesse novo espírito científico, um outro olhar para a ciência admite, inclusive, que o objeto não se desvincula do observador. A partir disso, foram se desenvolvendo estudos e pesquisas que versavam sobre a relação do imaginário com a ciência, até chegarmos em Bachelard, citado no início deste tópico. Durand diz que ele “foi o primeiro reconciliador, o primeiro cientista que se apercebeu de que não há uma ordem metodológica, epistemológica da ciência, mas que havia também uma ordem da não ciência, isto é, do imaginário, quer dizer, da poética”. (DURAND, 1982, p. 44).

Dizer que o observado não se desvincula do observador é dizer que a análise é passível da interpretação, ou seja, que as visões sobre determinado observado serão diferentes tal qual se mudem os sujeitos que o observam. Segundo Durand, “não há texto objectivo, [...] um texto é sempre um texto de leitura e uma leitura é sempre uma criação subjectiva de sentido”. (DURAND, 1982, p. 77). Considero este o primeiro ponto.

Na mitocrítica um ponto importante é a repetição. Nela observamos elementos que se repetem, “temos conjuntos [...], pacotes de imagens ou constelações que têm traços comuns e que reenviam para o mesmo significado, mas que são diversos”. (DURAND, 1982, p.75). O mito se repete para se firmar, convencer. Isso quer dizer que, diante das imagens colocamo-nos na posição de encontrar elementos que se repetem e ligá-los aos seus mitos, aos seus significados. Para Durand, a mitocrítica “é o pôr em relevo na obra [...] um mito em liberdade, um mito que atua por detrás da narrativa”. (DURAND, 1982, p.73).

A mitocrítica surge para mim como uma necessidade para refletir sobre as produções infantis e a possível relação dos mitos com a criatividade, com o contexto em que estão inseridas, com as ideias que elas possuem e com os mitos e símbolos que carregam na fala e nas produções visuais durante as aulas de artes visuais. Mostra-se uma potente forma de refletir sobre as produções e desenhos infantis, por permitir que façamos uma leitura ampla sobre o que elas retratam e trazem nessas imagens. Para além disso, ela nos oferece subsídios para compreender a relação dessas produções com a cultura e o contexto social em que as crianças estão inseridas.

Os desenhos infantis e as infâncias, de maneira mais geral, são momentos muito importantes para a constituição dos sujeitos. Nos primeiros anos de vida temos contato com um mundo ainda desconhecido, repleto de particularidades, que possui uma estrutura já estabelecida, que tem culturas, leis, regras e modos de comportamento. Desde cedo essas questões vão sendo absorvidas pelas crianças e posteriormente também serão repassadas. Esse aprendizado, suas inquietações e

sua forma de ver o mundo estão presentes em suas produções artísticas. Além de contextos imaginados, realidades oníricas, figuras criadas, que são a materialização da nossa necessidade de sermos criativos e de criar.

Relaciono o Imaginário com a criatividade partindo do pressuposto de que nossas bagagens influenciam em nossa visão de mundo e no que exteriorizamos de volta. Ouso incluir nessas bases todos os símbolos, os mitos, os comportamentos e hábitos da cultura onde estamos inseridos. Penso que o ser criativo, dentro desse contexto é o desvincular-se de modelos estereotipados, o questionar e refletir sobre o que nos cerca de maneira particular, a partir de sua visão de mundo, considerando todas as bagagens que carregamos. A mitocrítica e o imaginário nos dão sustentação para que essas reflexões sejam aprofundadas e mostram-nos de onde partimos, como começar.

O que encontramos em nossos trajetos

Reflico sobre os processos de criação a partir de situações com falas e ações das crianças nas aulas, como dizer “não sei”, rabiscar o desenho, buscar um ideal de perfeição e representação que os adultos impõem... Ainda que nas aulas eu não incentivasse esse tipo de ação, as crianças já tinham noções sobre certo e errado consigo e, por conta disso, estavam a todo tempo se cobrando para alcançá-las. Em algum momento da vida delas alguém lhes mostrou qual era o “certo” a se fazer, possivelmente utilizando exemplos de pessoas “com talento” para desenhar. No entanto, concordo com Ferraz e Fusari que, assim como Ostrower, nos dizem que

Todo ser humano é artista, está sempre a criar novas formas para expressar o mundo e abrindo novos caminhos. Para ele a solução única, óbvia, não satisfaz. Ele vai usar sua possibilidade natural de explorar o mundo, o pensamento divergente. Ele necessita marcar como sua cada ação e está sempre pronto e atento às possibilidades de renovação, renovando-se a cada instante. É sua forma de participar do movimento do universo, movendo-se ele próprio e, muitas vezes, contribuindo para orientar o movimento.
(FERRAZ; FUSARI, 1993, p. 89)

O pensamento de que a capacidade da criatividade e do ato de criar são coisas que todos possuem descarta a ideia de que seja necessário algo extraordinário para que essas ações aconteçam e nos mostram posicionamentos que podem, inclusive, evitar que a situação descrita acima esteja presente no cotidiano da educação.

Ostrower (2014) nos diz que criar é dar forma a algo. Esse processo de dar forma nos permite exercitar outras potencialidades, como a compreensão, a relação, ordenação, configuração e significação. Segundo a autora, é uma característica do ser humano “estabelecer relacionamentos entre os múltiplos eventos que ocorrem ao redor e dentro dele. Relacionando os eventos, ele os configura em sua experiência do viver e lhes dá um significado”. (OSTROWER, 2014, p. 9). Read (2001, p.17) endossa as ideias de Fayga Ostrower ao nos dizer que “[...] existem todos os tipos e graus de artista, mas sempre se trata de pessoas dão forma a algo”. Ser artista, portanto, é formar, construir, transformar algo.

A essa capacidade criativa e criadora, Ostrower delega algumas características humanas. A primeira delas é ser consciente-sensível-cultural. Para ela, nossos comportamentos criativos são baseados na interação entre o consciente, o sensível e o cultural.

O ser sensível se relaciona com nossa intuição. Para Ostrower (2014, p.12), os processos criativos ocorrem a partir da nossa sensibilidade, o que a autora define como a “porta de entrada das sensações”, algo que não é exclusivo de artistas ou privilégio de alguns, mas que todos os seres humanos possuem. Uma parte dessa sensibilidade, a autora vincula ao nosso inconsciente (são as nossas reações involuntárias, o próprio funcionamento do organismo). A outra parte chega ao nosso consciente e transforma-se em percepção, que ela define como “a elaboração mental das sensações”. (OSTROWER, 2014, p. 12).

Abertura para essa sensibilidade, para a introspecção, para a reflexão sobre si, eram coisas que antes não estavam presentes dentro do meu planejamento de aulas e que,

depois que comecei a praticar, me trouxeram produções muito mais autênticas e relacionadas ao que as crianças são e a como se enxergam no mundo.

Essa sensibilidade liga-se com a nossa existência no mundo dentro de um contexto, que é o ser cultural. Tudo que fazemos e criamos tem relação com a cultura em que estamos inseridos, com as nossas necessidades e aspirações enquanto seres sociais, que se relacionam e vivem inseridos dentro de um contexto. Outros autores concordam com essa afirmação. Barbosa aponta que

A arte não está isolada de nosso cotidiano, de nossa história pessoal. Construimos a história a partir de cada obra de arte examinada pelas crianças, estabelecendo conexões e relações entre outras obras de arte e outras manifestações culturais. (BARBOSA, 1991, p.19).

Read vai mais além e relaciona não só a arte ao contexto, mas a todas as esferas da nossa vida. Segundo o autor,

A arte é uma dessas coisas que, como o ar ou o solo, estão por toda a nossa volta, mas que raramente nos detemos para considerar. Pois a arte não é apenas algo que encontramos nos museus e nas galerias de arte, ou em antigas cidades como Florença e Roma. A arte, seja lá como definimos, está presente em tudo que fazemos para satisfazer nossos sentidos. (READ, 2001 p. 16).

Essa interação com o meio é fundamental para que a criança construa sua própria visão de mundo. Segundo Ferraz e Fusari,

É na cotidianidade que os conceitos sociais e culturais são construídos pela criança, por exemplo, os de gostar, desgostar, de beleza, feiúra, entre outros. Esta elaboração se faz de maneira ativa, a criança interagindo vivamente com pessoas e sua ambiência. (FERRAZ; FUSARI, 1993, p. 42).

Ostrower ainda acrescenta o ser cultural que, segundo a autora, liga-se diretamente ao ser consciente. A cultura também influencia nos nossos processos de conscientização. Por essa estreita ligação entre as três características, a autora utiliza o termo ser consciente-sensível-cultural. Nesse sentido,

Orientando seus interesses e suas íntimas aspirações, suas necessidades de afirmação, propondo possíveis ou desejáveis formas de participação social, objetivos e ideais, a cultura orienta o ser sensível ao mesmo tempo em que orienta o ser consciente. (OSTROWER, 2014, p. 17).

Em congruência com o que discute Read, o pensamento das crianças, portanto, é influenciado por diversos elementos ao longo de sua vida. Segundo o autor,

O mundo influencia a criança da mesma forma que a natureza e a sociedade a influenciam. Os elementos a educam – o ar, a luz, vida das plantas e dos animais -, e as relações a educam. O verdadeiro educador compreende os dois; mas ele deve ser como um dos elementos para a criança. (READ, 2001, p. 321).

Se o contexto em que estamos inseridos e nossas bagagens influenciam em nossa forma de comunicação e expressão, logo nosso processo criativo está relacionado com o que trazemos de imagens e em como essas imagens aparecem em nossa cultura. Por isso, para esse artigo, fizemos um recorte na simbologia trazida na dissertação, focalizando duas imagens, o sol e a árvore, que foram as imagens que mais se repetiram nos desenhos das crianças. Com isso, podemos compreender sobre o processo criativo delas e a relação entre o contexto, as aulas e suas produções.

Reunimos 61 produções do total de 13 crianças participantes da pesquisa. Essas produções foram revistas de forma mais geral, buscando a identificação das imagens que mais se repetem nos desenhos. 24 imagens apareceram e 8 dessas com mais

frequência: Sol; Figurativo Humano (pessoas), Coração, Árvore, Nuvens, Pássaro, Flor e Casa.

O sol, imagem que mais se repetiu nos desenhos das crianças, segundo o dicionário de Chevalier (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p.949), pode ser relacionado à divindade, à vida, à luz, à imortalidade, ao centro. Em algumas culturas é considerado o centro do universo, um dos elementos fundamentais, que dá vida e calor, ao redor do que todas as coisas giram. De acordo com o dicionário, “Se não é o próprio deus, o sol é para muitos povos uma manifestação da divindade (epifania urânica). Ele pode ser concebido como filho do deus supremo e irmão do arco-íris” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p. 949).

Relaciona-se à imortalidade devido ao seu ciclo e existência eterna, nascendo toda manhã e se pondo toda noite, podendo ser considerado a origem de tudo o que existe, o início e o fim. Fertiliza e atua diretamente no bem-estar dos seres humanos e da natureza e com a fotossíntese, torna-se combustível, elemento motor e promotor de vida.

Representa também uma dualidade: ao mesmo tempo que é símbolo de vida e de luz, também queima, cega. Chevalier e Gheerbrant abordam que “em outro aspecto é também, claro, o destruidor, o início da seca, ao qual se contrapõe a chuva fértil” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p.949). Indica, então, a ideia de vida, morte e renascimento (ciclos).

Outra simbologia relacionada ao sol é a de rei e a de pai. “Entre os povos da mitologia astral o sol é o símbolo do pai, como também nos desenhos das crianças e nos sonhos dos adultos” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p.953). À ideia de luz também se relaciona à inteligência. De acordo com o dicionário, “se a luz irradiada pelo sol é conhecimento intelectual, o próprio sol é inteligência cósmica. Assim como o coração é a sede da faculdade cognitiva (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p. 950).

Outra imagem que se repetiu bastante nas produções das crianças nas aulas foi a árvore. No dicionário de símbolos de Chevalier, a árvore ocupa bastante espaço, por conta das diversas interpretações que têm nas culturas diferentes. A simbologia da árvore é tratada de forma seccionada, em subtemas, símbolos mais gerais. Segundo o dicionário, a árvore é “símbolo da vida em perpétua evolução, em ascensão ao céu, evoca todo o simbolismo da verticalidade: assim a árvore de Leonardo da Vinci” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p. 118). Segundo Chevalier, a árvore une os três níveis cósmicos: o subterrâneo (raízes), a superfície (tronco) e as alturas (galhos e folhas) e, também, os quatro elementos: “a água circula com sua seiva, a terra se integra em seu corpo por meio de suas raízes, o ar alimenta suas folhas, o fogo surge de sua fricção” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p.118).

Encontramos a árvore que ascende, que leva às alturas, na história infantil João e o Pé de Feijão, em que feijões mágicos tornam-se uma gigantesca árvore, que leva João do chão, da terra, até as alturas, acima das nuvens. Interessante que, nessa história, a planta em questão, o feijão adquire sentido totalmente oposto ao que existe na natureza: uma planta mais rasteira, que não se torna uma árvore.

Temos também um ditado popular que podemos relacionar à árvore e que se relaciona também com a história de João e o Pé de Feijão: cortar o mal pela raiz, que significa “acabar com algo de uma vez por todas, destruir a origem de algum mal ou problema”. (DICIONÁRIO INFORMAL). Na história, João e sua mãe, para se livrarem do gigante que o perseguem, cortam a árvore.

Chevalier apresenta, então, doze “tipos de árvores” simbólicas. A primeira, a árvore, o eixo do mundo, nos remete à relação entre terra, simbolizada por suas raízes, e céu, com suas folhas e galhos, tomando um caráter central. Céu-árvore-terra.

A segunda, a árvore da vida, ou árvore cósmica, simboliza o central. Segundo o dicionário, “sua seiva é o orvalho celestial, seus frutos dão a imortalidade (retorno ao centro do ser, estado edênico)” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p.118). O ciclo de

vida das árvores, seu brotar, sua verticalidade, o momento em que perde as folhas e depois crescem novamente, nos remetem à regeneração e ao renascimento.

A árvore ancestral, terceiro tipo simbólico de árvore, nos remete ao sagrado, ao culto lunar, presente em diversas tribos, evocando um matrimônio místico, que podemos observar nas tribos da Índia.

Temos, então, a árvore e os deuses. Segundo o dicionário, “a árvore como ser sagrado tem sido objeto de um culto generalizado, ou pelo menos esteve intimamente ligado ao culto de deuses e deusas, aos quais foram consagradas certas espécies de árvores” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p. 121). Evocando, assim, certo antropomorfismo, do qual o dicionário nos traz como exemplos os povos Altaicos e turco-mongóis da Sibéria.

Já a árvore política e social, se relaciona à sociedade, ao crescimento de uma família, de um povo, de uma nação. Representa tanto o crescimento, como a morte e o descontrole, como podemos observar “na tradição bíblica e cristã, partindo da história da tentação em Gênesis, a árvore da vida pode se tornar uma árvore da morte, seguindo o comportamento do homem” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p.122).

A sétima árvore simbólica vista no dicionário, é a árvore invertida. Segundo o dicionário, “a árvore invertida é um ideograma que simboliza o cosmos” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p. 123).

Isso parece vir de uma certa concepção do papel do sol e da luz no crescimento dos seres vivos: do alto é de onde eles tiram a vida, para baixo é para onde eles se esforçam para penetrar. A partir de aí essa inversão das imagens: os galhos desempenham o papel das raízes, as raízes o dos ramos. A vida vem do céu e entra na terra[...]. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p.123).

De acordo com Chevalier e Gheerbrant, Durand enxerga um aspecto cíclico nessa relação entre o aspecto ascendente e descendente das árvores. “Esta árvore invertida incomum, que choca o nosso sentido de verticalidade ascendente, é sem dúvida um sinal da coexistência, no arquétipo da árvore, do esquema de reciprocidade cíclica”. (NOSSO, p. 371, *apud* CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p. 124).

O dicionário ainda cita mais cinco árvores simbólicas, que são: a árvore mazdeo; tradições judias e cristãs; a árvore de Jessé, a árvore mística e a árvore na análise moderna. Não falarei de todas aqui. Finalizo a simbologia da árvore com a interpretação que Chevalier expõe sobre a árvore num ponto de vista mais contemporâneo (tendo em vista que o livro foi publicado em 1969):

É inútil multiplicar os exemplos para mostrar o lugar que a árvore ocupa no simbolismo analítico contemporâneo: simboliza a evolução vital, da matéria ao espírito, da razão à alma santificada; todo crescimento físico, cíclico ou contínuo, e os próprios órgãos de geração; todo amadurecimento psicológico; sacrifício e morte, mas também renascimento e imortalidade. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p.128).

As imagens aqui apresentadas apareceram durante as aulas de forma criativa, alternando-se seu diálogo com os outros elementos. As repetições que tivemos estiveram relacionadas a um contexto de encantamento, de apreço pela imagem apresentada nas aulas, as referências visuais. As imagens nas produções das crianças nos comunicam sensibilidade e reflexão em sua relação à temática da aula e à proposição da atividade.

Lá no início, em março de 2020, eu estava bem apreensiva sobre a responsabilidade de fazer uma pesquisa que buscasse compreender como acontecia a criatividade das crianças, por um motivo: como eu veria, mediria, identificaria o que é criatividade nas produções dessas crianças? Eu pensava, num primeiro momento, que a criatividade era algo mensurável, que eu conseguiria identificar a partir da observação das aulas e das produções infantis.

Mas o que eu encontrei, pelo contrário, foi a pluralidade. Vi na prática, o que Ostrower teoriza sobre a criatividade: “como personalidade, cada um de nós individualiza a criatividade e exerce-a em termos individuais” (OSTROWER, 2014, p. 36). A pesquisa permitiu que eu conhecesse um pouco mais sobre cada universo que as crianças constituem; que eu aprendesse sobre o que elas gostavam de fazer; que eu percebesse alguns hábitos, que eu as visse impressionadas por uma imagem; que eu as visse crescer; que eu percebesse algumas frases e atitudes (como dizer “não sei”, abandonar o desenho, não querer fazer...) serem abandonadas ou superadas.

Eu passei a ter mais atenção às particularidades do processo educativo e criativo dessas crianças. Estava e ainda estou a todo o momento observando suas falas, seus gestos, o que estavam desenhando e pintando. Estar imersa nessas questões relacionadas ao processo criativo fez com que eu me integrasse mais nas aulas, que eu realmente estivesse mais atenta às demandas e às especificidades de cada criança.

Passei a ver as produções das crianças como comunicação, como diálogo, como autorrepresentação, como parte do que elas são e como reflexo das suas experiências de vida. Isso me fez perceber que as produções que fazíamos nas aulas eram uma conversa entre mim, nossas experiências, a história de vida e individualidade da criança.

Referências

- ANAZ, Sílvio Antonio Luiz; AGUIAR, Grazyella; LEMOS, Lúcia; FREIRE, Norma; COSTA, Edwaldo. Noções do imaginário: perspectivas de Bachelard, Durand, Maffesoli e Corbin. *Revista Nexi*. PUC. São Paulo. n.3. 2014. Disponível em <<http://revistas.pucsp.br/index.php/nexi/article/view/16760>> Acesso em 02 de outubro de 2022.
- BARBOSA, Ana Mae. *A imagem no ensino da arte*. São Paulo: Cortez, 1991.
- BORBA, Camile Fernandes; JARDIM, Jéssica Cristina dos Santos. Tradução do ensaio “Passo a passo mitocrítico”, de Gilbert Durand. *Revista ao Pé da Letra*. Vol.14, 2012.
- CHEVALIER, J; GHEERBRANT, A. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder, 1986.

- DIANA, Daniela. Cantigas de Roda. *Site Toda Matéria*. Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/cantigas-de-roda/>. Acesso em: 24 jul. 2022.
- DICIONÁRIO INFORMAL. *Cortar o mal pela raiz*. Disponível em: <https://www.dicionarioinformal.com.br/cortar+o+mal+pela+raiz/#:~:text=Express%C3%A3o%20popular%20que%20significa%20acabar,de%20algum%20mal%20ou%20problema>. Acesso em: 24 jul. 2022.
- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.
- . *Mito, símbolo e mitodologia*. Lisboa: Presença, 1982.
- FERRAZ, Maria Heloisa Corrêa de Toledo; FUSARI, Maria Felisminda de Rezende e. *Metodologia do ensino de arte*. São Paulo: Ed. Cortez, 1993.
- FUKS, Rebeca. 69 ditados populares e seus significados. *Site Cultura Genial*. Disponível em: <https://www.culturagenial.com/ditados-populares-e-seus-significados/>). Acesso em: 24 jul. 2022.
- MACHADO, Ana Maria. *Contos de fadas de Perrault, Grimm, Andersen & outros*. Tradução Maria Luiza X. de A. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- MICHAELIS – DICIONÁRIO PRÁTICO LÍNGUA PORTUGUESA. São Paulo: Melhoramentos, 2001.
- OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. 30 ed. Petrópolis: Vozes, 2014.
- PITTA, Danielle Perin Rocha. *Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand*. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2005.
- PORTO EDITORA. *Coração (simbologia) na Infopédia*. Porto: Porto Editora. Disponível em: [https://www.infopedia.pt/\\$coracao-\(simbologia\)](https://www.infopedia.pt/$coracao-(simbologia)) Acesso em: 24 jul. 2022.
- READ, Herbert. *A educação pela arte*. Tradução: Valter Lélis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2001 (Coleção a).
- SECRETARIA da Educação de São Paulo. *Ler e escrever: livro de textos do aluno*. Claudia Rosenberg Aratangy. 3. ed. São Paulo: FDE, 2010.

Ensino do instrumento de percussão bateria para alunos com surdez com apoio da UbiMus

Teaching the drum percussion instrument for deaf students with support from UbiMus

Wender José Dalto da Silva¹

Leandro Lesqueves Costalonga²

A música percussiva para pessoas surdas tem o propósito de inclusão, trabalha a criatividade, capacidade de concentração, motivação, socialização e o aumento da autoestima. O artigo tem este seguimento, onde através de um protótipo eletrônico, poderá fazer com que uma pessoa surda ou com pouca capacidade de sua audição toque a bateria, sentindo o som através de movimentos do seu corpo do toque e da visão. A música ubíqua tem um papel fundamental para a inclusão, através de processos criativos, tecnologias e avanços metodológicos.

Palavras-chave: UbiMus, protótipo eletrônico, inclusão, música percussiva.

Percussive music for deaf people has the purpose of inclusion, works on creativity, ability to concentrate, motivation, socialization and increased self-esteem. The article has this follow-up, where through an electronic prototype, you can make a deaf person or person with little hearing ability play the drums, feeling the sound through body movements and touch. Ubiquitous music plays a key role in inclusion, through creative processes, technologies and methodological advances.

Keywords: UbiMus, electronic prototype, inclusion, percussive music.

.....
1 PPGA / Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

2 PPGA / Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

Introdução

A cultura Brasileira é rica ao se tratar de instrumentos percussivos e a história mostra essa diversidade de ritmos, culturas e seus instrumentos. Segundo Uirá Moreira (2005), em “A História da Bateria – da Idade da Pedra ao Século XX”, o mesmo relata que à evidências arqueológicas do período paleolítico e que nessa época o homem utilizava tambores com couro de animal fixado para fazer sons, com o tempo, usaram madeiras como baquetas para obter uma melhor sonoridade. Os povos antigos em sua maioria utilizavam a percussão, seja ela corporal ou instrumental até chegar na junção de instrumentos percussivos que é denominado hoje como *bateria*. Grove (1994), relata que a bateria moderna é composta de: caixa, Bumbo, surdo e ton-ton, ela é uma junção de tambores. Também são utilizados na bateria instrumentos idiofones, o som é produzido em seu próprio corpo, no caso os pratos.

Os instrumentos percussivos foram evoluindo de acordo com o tempo e a chegada da tecnologia. Entre novas tecnologias, os músicos tiveram um grande interesse na computação que era uma nova tecnologia na década de cinquenta, mesmo que a música na computação não foi evoluindo com a mesma velocidade dos produtos de computação, os músicos foram explorando a tecnologia para composição musical e suas diversidades (CAMPOREZ *et al*, 2020).

Com essa interação de música e tecnologia, nasceu uma área de pesquisa, Musica ubíqua (Ubimus)³, que é o pilar desse artigo, onde, além de trabalhar a inserção do aluno com deficiência auditiva, utiliza-se da tecnologia para ensinar música, através de um protótipo eletrônico.

³ Tem como objetivo fazer música em qualquer lugar, a qualquer hora, com uso de tecnologias ou não, utiliza-se suporte e mecanismos de colaboração, especialmente remota, é acessível, com baixo ou nenhum custo, baixa necessidade de treinamento formal em música, interface intuitivas, há uma grande motivação e suporte à práticas criativas do dia a dia, inclusão e aceitação de todos os estilos musicais e suporte a realização de atividades musicais em múltiplos contextos (temporais, geográficos, sociais, culturais, políticos, econômicos, etc.) (COSTALONGA 2020)

De acordo com Lima et al (2015), há um grande crescimento da tecnologia intercalada com a música, podemos ver nos aplicativos de música e de ensino musical, além da facilidade de acesso para todos, as TICs (Tecnologia da informação e comunicação) têm uma grande importância nessa área. Através dessa inserção da música com tecnologia, busca-se criar novos artefatos e metodologias para o ensino musical, especialmente para pessoas com deficiência auditiva que por sua vez são excluídos dessas atividades. Karin Strobel (2015) cita que no ensino musical os surdos podem aprender a tocar qualquer tipo de instrumento, através das vibrações. A ideia desse projeto é o estudo da música através das vibrações do toque na bateria e pela visão, utilizando a tecnologia para auxiliar o deficiente auditivo.

Contribuições

O trabalho apresenta contribuições nas áreas de pesquisa da música ubíqua, e temos como principal contribuição: (a) inclusão social das pessoas com deficiência auditiva. (b) Uso da música ubíqua para o ensino inclusivo. (c) uso da tecnologia com a educação musical.

A inclusão musical através de novas tecnologias.

Os surdos quando expostos as aulas musicais sentem vibrações sonoras quando estimulados, não devem ser tratados como deficientes porque possuem a limitação auditiva, eles são uma minoria linguística e cultural que possuem necessidades como todos temos (Pereira, 2012).

Através disto, nota-se que a música ubíqua pode estar auxiliando nos estudos musicais para os surdos, pois ela enfatiza a criatividade dos alunos na educação musical, incentiva e inspira ações com a tecnologia, ela propõe experiências criativas e encoraja os professores a buscarem sempre novas possibilidades (LIMA et al,2015). A ubiMus está totalmente ligada a projetos com pessoas deficientes auditivas, pois há muitas possibilidades de o aluno interagir e aprender.

Com isso, pode-se conseguir a inclusão do aluno com surdez nas aulas musicais, pois a inclusão na educação musical é essencial para todos, temos que garantir a igualdade, o surdo por sua vez tem direito a lazer, ir à escola, fazer parte da sociedade. A constituição de 1988 no Art 5º assegura a igualdade de todos perante a lei, sem distinções de qualquer natureza, garantido a todos Brasileiros e estrangeiros do Brasil, o direito da liberdade, igualdade, da vida e da segurança, aspectos importantes para a inclusão e o ensino musical para surdos.

Educação musical para surdos com apoio da música ubíqua.

Educação musical para surdos (EMS) é uma área pouco explorada no Brasil, isso dificulta projeto e práticas. Souza (2002) cita que ainda é inaceitável que tivemos tantas mudanças sobre direito de cidadania, mas ainda praticam a exclusão desses indivíduos, ainda há um preconceito sobre a educação musical para surdos no nosso país, a música é feita para todos e é algo importante para os surdos. Dessa forma, Crespo (2005) relata sobre a escola inclusiva, o respeito e a valorização de todos os alunos, para que seus direitos sejam respeitados e que possam ter essa experiência musical, isso deve ser empregado como forma de inclusão social.

Para o andamento e sucesso da escola inclusiva, precisa-se buscar meios didáticos e a tecnologia pode ser um meio inclusivo, pois estamos constantemente em contato com ela nos dias atuais, seja por meio de aplicativos, de novos softwares e até mesmo em nossas casas com novas tecnologias para o auxílio do dia-dia, na música não é diferente, os aplicativos musicais e instrumentos virtuais tem crescido no mundo, isso mostra que todos tem direito ao uso da tecnologia, e que através dela portadores da surdez vão poder “sentir” a música.

Oliveira (2014) cita sobre o que é “sentir” à música, utilizando um exemplo de um interprete, que pode transmitir a letra e a emoção da música para um surdo através da Libras. O “sentir” a música nesse projeto vai além da interpretação da letra, onde utiliza-se o contato diretamente com a música, sentindo através do toque na bateria e trabalhando ritmos. A ubiMus pode auxiliar esse projeto nessa questão do sentir, pois

ela está fazendo grandes avanços para o estudo musical e pode auxiliar muitos surdos a terem esse contato com a música através da tecnologia musical.

CAMPOREZ et al (2020), citam que a ubiMus é música com apoio de tecnologias onde utilizam da mobilidade, portabilidade e disponibilidade além de ferramentas de apoio a criatividade, por isso, devemos lembrar que a música expressa emoções, altera nosso humor e está presente em nosso cotidiano, seja ela com pulsações, nos passos, no ouvir as batidas do coração, ela sempre esteve ligada ao ser humano. Tem-se que olhar e inspirar pessoas com limitações auditivas, pois através de práticas musicais adaptados, poderão sentir a música utilizando sensações com o corpo.

Proposta de um protótipo para o auxílio de aula musical para surdos.

A proposta da criação de um protótipo é auxiliar o aluno com surdez a tocar o instrumento de percussão bateria, utilizando a visão e o contato da vibração com o instrumento. O protótipo eletrônico utiliza-se da computação para o controle de ritmos através de luzes de LEDs. Para eficácia do projeto, precisa-se de voluntários portadoras da surdez, realizando de certa forma uma pesquisa experimental a fim de verificar o nível de aprendizagem dos alunos especiais com o protótipo, nível de satisfação, bem estar e aspectos de coordenação motora.

Componentes do protótipo.

O protótipo para o auxílio do aluno com surdez terá alguns componentes eletrônicos como:

- ▶ Arduino (Microcontrolador Atmel programada via IDE);
- ▶ Protoboard (Placa de Matriz de contato);
- ▶ Jumpers (Responsável pela condução de eletricidade);
- ▶ Resistores (Converte a energia e altera a diferença da potência);
- ▶ Leds (Diodo emissor de luz).

Função do Protótipo

A função do Protótipo é auxiliar o aluno com surdez a tocar bateria utilizando as cores das luzes de led, indicando a peça da bateria que irá tocar. Utiliza-se dois ritmos, O pop (4/4) e a valsa (3/4). Para tocar qualquer tipo de instrumento percussivo deve-se utilizar a pulsação como base, assim, utiliza-se o Metrônomo para fazer essa marcação, seguindo o BPM (Batidas por minuto) que a música ou estudo requer.

Para a experiência com o protótipo, utiliza-se também o BPM, só que é através das luzes de LED, o aluno irá visivelmente olhar determinada cor e tocar as peças utilizando baquetas e o seu pé. O protótipo tem seu funcionamento através da linguagem baseado em C++⁴, utilizando o próprio programa do 3Arduino.

Aspectos do instrumento bateria e especificações dos LEDs

Para obter-se um bom resultado com o aluno surdo, inicialmente em libras explica-se o contexto das 3 principais peças da bateria (Chimbal, Caixa e Bumbo).

- ▶ Chimbal (hi-hat): dois pratos posicionado a esquerda, utilizando a mão direita e o pé esquerdo para marcação do compasso e condução da música.
- ▶ Caixa (snare Drum): formato cilíndrico, é um tambor que produz som seco e agudo. Utilizamos a mão esquerda para tocar.
- ▶ Bumbo (Bass Drum): A peça mais grave da bateria e marcação da música, utilizamos o pé direito para tocar.

Neste projeto utiliza-se essas três importantes peças de bateria, pois com elas os ritmos são reproduzidos, outras peças como tambores de viradas (tons, surdos e pratos de ataque e condução) não são utilizadas.

⁴ Essa linguagem foi introduzida por Bjarne Stroustrup em 1983, com novos elementos e foi um avanço da antiga linguagem C, possuem extensas bibliotecas com fácil leitura e fácil programação (SILVA 2017). ³ O Arduino é um microcontrolador de placa única, projetado para tornar mais acessível o processo de utilização eletrônica em projetos multidisciplinares.

Serão utilizados três tipos de cores associados as peças da Bateria. Led vermelho (bumbo), Led amarelo (Caixa) e Led Verde (Chimbal). Quando a luz de led piscar o portador de surdez irá tocar a peça, seguindo uma determinada pulsação escolhida através do programa do Arduino, com suas variáveis.

Aplicação dos componentes do Arduino.

O aluno compreendendo as funções das cores e a sua funcionalidade, irá praticar na bateria utilizando o protótipo. Para obter-se os ritmos, utiliza-se a linguagem C++, no software do Arduino no computador.⁵

A aplicação dos componentes eletrônicos acontecem da seguinte forma: Utiliza-se três leds de cores diferentes, indicando as peças da bateria no protoboard, três jumpers ligados na saída PWM do arduino, Saída 8 para o led verde, saída 9 para o led amarelo e saída 10 para o led vermelho ligadas no positivo de cada led. 1 jumper no terra (GND) ligando 3 resistores de 200 ohms no terminal negativo dos leds. Após a ligação usa-se o programa do próprio arduino para definir os ritmos e o tempo.

Para os ritmos utiliza-se a linguagem C++. Seguindo a seguinte programação: Defini (#define) 3 variáveis para que possam ser controlados os leds, criar funções (void) para cada peça e tempo vazio (Pausa) do ritmo, criar parâmetros de entrada, utilizando variável (int) para definir o tempo (tmp) de cada luz do led, utilizando (delay) com o parâmetro tmp, indicando assim o tempo para cada função no ritmo. E por fim utilizar a função (loop) para mudar o estado da porta, digitando a pulsação e a velocidade que queremos obter no ritmo, isso em milissegundos. O ritmo pop teria a seguinte programação:

⁵ É um produto que profissionais desenvolvem dando suportes por muitos anos, estes artefados incluem programas executáveis em computador de qualquer porte ou arquitetura.

```

#define ledver 10
#define ledama 9
#define ledverde 8

void setup() {
pinMode(10,OUTPUT);
pinMode(9,OUTPUT);
pinMode(8,OUTPUT);
}

void chimbal_bumbo (int tmp) {
digitalWrite(10,HIGH);
digitalWrite(9,LOW);
digitalWrite(8,HIGH);
delay(tmp);
}


void chimbal_caixa(int tmp) {
digitalWrite(10,LOW);
digitalWrite(9,HIGH);
digitalWrite(8,HIGH);
delay(tmp);
}

void chimbal(int tmp) {
digitalWrite(10,LOW);
digitalWrite(9,LOW);
digitalWrite(8,HIGH);
delay(tmp);
}

void tempo_vazio(int tmp) {
digitalWrite(10,LOW);
digitalWrite(9,LOW);
digitalWrite(8,LOW);
delay(tmp);
}

void loop() {
chimbal_bumbo(300);
tempo_vazio (300);
chimbal(300);
tempo_vazio(300);
chimbal_caixa(300);
tempo_vazio (300);
chimbal(300);
tempo_vazio (300);
}

```

 **FIGURA 1.** Programação ritmo Pop. Fonte: Própria, 2022.

Para o ritmo valsa usa-se a mesma programação, à uma modificação na ação Loop para obter-se um compasso de 3/4.

```

#define ledver 10
#define ledama 9
#define ledverde 8

void setup() {
pinMode(10,OUTPUT);
pinMode(9,OUTPUT);
pinMode(8,OUTPUT);
}

void chimbal_bumbo (int tmp) {
digitalWrite(10,HIGH);
digitalWrite(9,LOW);
digitalWrite(8,HIGH);
delay(tmp);
}

void chimbal_caixa(int tmp) {
digitalWrite(10,LOW);
digitalWrite(9,HIGH);
digitalWrite(8,HIGH);
delay(tmp);
}

void chimbal(int tmp) {
digitalWrite(10,LOW);
digitalWrite(9,LOW);
digitalWrite(8,HIGH);
delay(tmp);
}

void tempo_vazio(int tmp) {
digitalWrite(10,LOW);
digitalWrite(9,LOW);
digitalWrite(8,LOW);
delay(tmp);
}

void loop() {
chimbal_bumbo(300);
tempo_vazio (300);
chimbal_caixa(300);
tempo_vazio(300);
chimbal_caixa(300);
tempo_vazio (300);
}

```

 **FIGURA 2.** Programação ritmo valsa. Fonte: Própria, 2022.

Conclusão

Este artigo apresentou uma nova proposta de ensino de música para o aprendizado do instrumento de percussão bateria, destinado a alunos portadoras da surdez, através de um protótipo eletrônico, onde utiliza-se dos aspectos visuais e toque. O artigo aborda dados técnicos de programação, como também uma explicação do funcionamento das programações.

Acredita-se que o protótipo poderá contribuir para novas pesquisas destinadas ao ensino inclusivo de pessoas com deficiência auditiva, buscando influenciar novos adeptos à criação do protótipo, por ser de baixo custo e de fácil programação. O Protótipo poderia ser um caminho para a inclusão no ensino musical e tem o objetivo de influenciar pessoas a buscarem novos artefatos criativos juntamente com a música ubíqua.

Referências

- BRASIL. Constituição (1988). *Constituição da República Federativa do Brasil*. Brasília, DF, Senado, 1998.
- CAMPOREZ, H et al. Internet das Coisas Musicais Aplicada a Instrumentos Musicais Robóticos. *International Journal of Digital Media and Interaction*. Vol. 3, N°. 5, 2019.
- CRESPO, Lia. *Educação Inclusiva: O que o Professor tem a ver com isso?*. São Paulo: TEC ART Editora, 2005.
- LIMA, M.H et al. A pesquisa em música ubíqua e educação. *XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*. São Paulo, 2014.
- MARCHESI, Álvaro. A comunicação, linguagem e pensamento das crianças surdas. In: COLL, César, PÁLACIOS, Jesus; MARCHESI, Álvaro (org.). *Desenvolvimento psicológico e educação: necessidades educativas especiais e aprendizagem escolar*. Porto Alegre: 2004.
- MCROBERTS, Michael. *Arduino básico*. Novatec Editora, 2018.
- MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO. Secretaria de Educação Especial. *Saberes e práticas da inclusão: Desenvolvendo competências para o atendimento às necessidades educacionais especiais de alunos surdos*. 2. ed. Brasília, 2006. 116p.

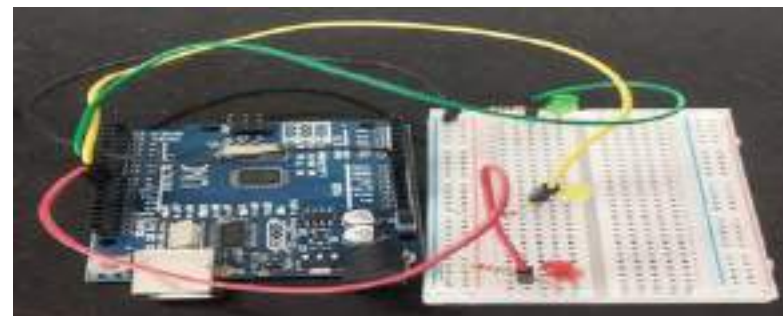


FIGURA 3. Protótipo eletrônico com seus componentes. Fonte: Própria, 2022.



FIGURA 4. Arduino UNO, com a instalação dos Jumpers. Fonte: Própria, 2022.

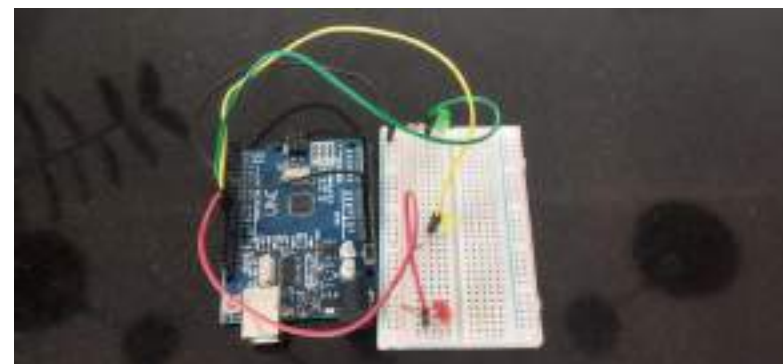


FIGURA 5. Protoboard com a instalação dos Resistores, LEDs e Jumpers. Fonte: Própria, 2022.

- MOREIRA, Uirá. *A História da Bateria – da Idade da Pedra ao Século XX*. Edição do autor. São Paulo, 2010.
- OLIVEIRA, H.C.C. *O desenvolvimento do sujeito surdo a partir da música*. Centro virtual de cultura surda. Ed nº14, 2014.
- PEREIRA, J. P. *Atividade musical com surdos: Percussão Corporal*. Palmas-TO, 2012.
- PEREIRA, S.A; TRALDI.C.A. *O ensino Musical para surdos por meios tecnológicos*. Rio de Janeiro-RJ,2016.
- SILVA, Luis Paulo et al. Utilização de linguagem c++ no dimensionamento de sapata isolada. In: *Congresso Interdisciplinar-ISSN: 2595-7732*. 2017.
- SOUZA, E; MACEDO, J.R. *Inclusão Social do Surdo: Um desafio à sociedade, aos profissionais e a educação*. Belém-PA, 2002.



*Processo de criação e as
relações étnico-raciais na
Arte Contemporânea*

Mark Bradford: A política entre o Corpo e o Espaço

Mark Bradford: The Politics between Body and Space

André Rigatti¹

Este artigo busca compreender alguns elementos centrais na poética do artista americano Mark Bradford (EUA, 1961) situados entre posicionamentos políticos que tensionam sentidos de corpo e espaço. Assim como, buscar elucidar como estes sentidos são percebidos ao longo de sua trajetória enquanto engajamentos sociais e reflexões políticas de nossa sociedade contemporânea, tendo a prática da pintura como lugar para tais posicionamentos. Serão analisadas algumas pinturas em particular e exposições individuais do artista, como as realizadas em 2021 no Museu de Arte Contemporânea de Serralves, no Porto em Portugal e sua participação como representante dos Estados Unidos da América na 57^a Bienal de Arte de Veneza em 2017.

Palavras-chave: Mark Bradford; Pintura; Política; Corpo; Espaço.

This paper seeks to understand some central poetic elements in the work of the American artist Mark Bradford (USA, 1961), situated between political positions that strain senses of body and space. As well as seeking to elucidate how these meanings are perceived along its trajectory as social engagements and political reflections of our contemporary society, having the practice of painting as a place for such positions. Some paintings in particular and individual exhibitions by the artist will be analyzed, such as those held in 2021 at the Serralves Museum of Contemporary Art, in Porto, Portugal and his participation as a representative of the United States of America in the 57th Venice Art Biennale in 2017.

Keywords: Mark Bradford; Painting; Politics; Body; Space.

¹ Universidade Federal de Rondônia (UNIR)

Mark Bradford (EUA, 1961), é possivelmente um dos mais instigantes artistas em atuação em nosso tempo. Compreendido pela crítica internacional como um dos responsáveis por posicionar a pintura contemporânea em estrita relação com embates sociais e políticos de nossa sociedade atual de forma contundente e afirmativa. Sua materialidade pictórica é engajada e poeticamente estruturada para ler, tecer e problematizar relações de poder, raça, gênero, sexualidade e dominação social. Estes tensionamentos estruturais surgem em sua investigação artística sumariamente evocados pelos próprios materiais que compõem o corpo pictórico de sua obra, estabelecendo metáforas e relações metonímicas qualitativas de maneira contundente e primordial para uma reflexão crítica de posicionamentos a serem discutidos entre arte e sociedade.

E destas investigações entre materialidades e procedimentos inerentes a superfície da pintura é que surgem os principais elementos poéticos da ação do artista. Pois a Bradford, pensar a pintura, não se trata de simplesmente construir narrativas, estabelecer artesanias ou combinar alquimicamente materiais ou médiuns. Pelo contrário, cada escolha é amplamente estruturada e conectada com sua realidade política e social. Sendo cada elemento material uma peça que se conecta a tantas outras para deflagrar um discurso político-pictórico. Em sua trajetória, diversos críticos e historiadores da arte apontam para uma investigação auto-centrada, autobiográfica em alguns momentos, em que o artista parte de sua própria visão do mundo para estabelecer tais posicionamentos e expandi-los num sentido de compartilhamento.

Neste sentido podemos pensar que Bradford aciona a posição do “corpo perceptivo”, colocando-se no centro do espaço social para compreender como os impactos da vida e do meio afetam seu corpo e suas relações interpessoais e políticas. E quando ousamos tecer estas relações, recordamos de Merleau-Ponty (1999), que nos esclarece que a percepção é uma experiência inicialmente corporal, associada a uma noção de posicionamento espacial, sendo neste caso, posteriormente uma ação reflexiva. E com isso, supostamente através desta relação, poderíamos ser conduzidos a um



FIGURA 1. “Cerberus”, 2018, Mark Bradford, técnica mista sobre tela.
Fonte: <https://www.mrporter.com/en-us/journal/lifestyle/inside-the-studio-of-artist-mr-mark-bradford-1046540>

entendimento a respeito das inúmeras escolhas realizadas pelo artista ao longo de sua trajetória, em que sua percepção espacial e social é amplamente engajada pelo seu posicionamento corporal num espaço e momento específicos. Haja vista a intrínseca relação familiar do artista em seu seio como um elo territorial sensível, em que deste lugar, vão surgir algumas das primeiras manifestações poéticas do artista. A lembrar, sua constante presença como colaborador no salão de beleza de sua mãe, voltado para o tratamento estético de clientes afro-americanas em especial, de onde o artista começa a observar, absorver e esquematizar sistemas culturais e raciais como possíveis discursos poéticos.

E esta presença do artista no salão de beleza de sua mãe, não apenas como colaborador mas também como observador, o fez compreender que deste espaço, poderia observar seu meio e se posicionar estruturalmente e dele partir para a concepção de seus primeiros trabalhos em pintura. Considerava sua mãe uma artista, uma escultora de cabelos, que buscava a perfeição. Talvez esta influência o despertou a buscar também por um fazer capaz de atingir um certo nível de perfeição. E foi neste ambiente, que Bradford, ao observar as diversas camadas da sociedade e sua estrutura de poder, surge com propostas pictóricas que passariam a comportar uma ação baseada numa experiência, onde o próprio artista passaria a representar sua própria história perceptiva, como um resultado de suas relações com o mundo objetivo e, novamente, por este ponto de vista, podemos retornar para os apontamentos de Merleau-Ponty (1999), que tece a seguinte reflexão:

Considero meu corpo, que é meu ponto de vista sobre o mundo, como um dos objetos desse mundo. A consciência que eu tinha de meu olhar como meio de conhecer, recalco-a e trato meus olhos como fragmentos de matéria. Desde então, eles tomam lugar no mesmo espaço objetivo em que procuro situar o objeto exterior, e acredito engendrar a perspectiva percebida pela projeção dos objetos em minha retina. Da mesma forma, trato minha própria história perceptiva como um resultado de minhas relações com o mundo objetivo; meu presente, que é meu ponto de vista sobre o tempo,

torna-se um momento do tempo entre todos os outros, minha duração um reflexo ou um aspecto abstrato do tempo universal, assim como meu corpo um modo do espaço objetivo. (Merleau-Ponty, 1999, p.108).

Com isso, Merleau-Ponty, ao reconfigurar as noções de espaço a partir da inserção do corpo perceptivo, composto de experiência e percepção, vai analisar esse espaço a partir de seu ponto de vista, e se colocar nele para descrevê-lo sob a percepção do fenômeno e senti-lo. Assim, aquele que percebe um mundo ao seu redor, se sente parte dele, age e atua como integrante do todo, superando, com isso, toda uma gama de propostas que considerariam uma dimensão espacial geométrica, que parte de um fora material (exterioridade) versus um eu existencial (interioridade), presumindo, para tanto, um espaço como imagem do ser, um espaço em que a existência é espacial. Assim, as primeiras colagens de Bradford abarcariam esta ideia, ou melhor, este ponto de vista, em que o espaço criado com as colagens seria uma imagem do ser e do espaço ocupado por este ser, ou seja, do artista em seu território.

Desta forma, a pintura de Bradford se materializa desde o início de sua produção como uma metáfora do espaço social, cultural e político que o artista interage, observa, sente e reflete. Ele se posiciona e se reconhece num determinado lugar. Este lugar, que é o da sua origem, seu ambiente familiar e social aciona um determinado aspecto de dúvida em relação a seu “corpo perceptivo”, conduzindo-o a recolher elementos e vivências diretamente relacionados a ele para compor suas estratégias pictóricas. Neste sentido, podemos pensar que seu olhar para o próprio meio é realizado de forma investigativa. É através desta prática que o artista reconhece a estrutura social em que está inserido, e constrói a partir disso uma consciência de seu olhar capaz de reconhecer seu território social e dele recolher fragmentos de mundo para a consolidação de seus apontamentos poéticos. Assim, poderíamos dizer, que tal qual Merleau-Ponty, Bradford trata sua própria história perceptiva como resultado de suas relações com o mundo concreto, em que seu presente que poderia ser seu ponto de vista sobre o mundo se tornaria um momento do tempo a ser discutido.



FIGURA 2. “Two Advances Two Retreats”, 2021, Mark Bradford, Técnica mista sobre tela, 182.9 x 243.8 cm. Fotografia: Joshua White / JWPictures. Fonte: <https://www.hauserwirth.com/artists/2838-mark-bradford/#images>

Bradford aciona seu olhar para ler e refletir sobre sua estrutura social e seu posicionamento cultural na sociedade. E ao mesmo tempo nos conduz para que façamos o mesmo a partir de nosso corpo em nosso meio. Principalmente através do impacto visual e material que sua pintura nos provoca, em que, acabamos por perceber, que é na constituição material de sua obra que aparecem os primeiros elementos conceituais que nos levam a perceber sua pintura como uma crítica social. Os procedimentos do artista, por este caminho, foram conduzidos a relacionar seu ambiente de trabalho a seus procedimentos pictóricos. Passou a recolher do salão de beleza de sua mãe restos de papéis utilizados para o alisamento e tintura de cabelos de clientes afro-americanas, como símbolos de uma cultura racial totalmente implicada numa estrutura cultural e de poder que impõe padrões de beleza descaracterizados e despersonificados. Destas ações surgiram suas primeiras pinturas, que combinavam distintas técnicas com a colagem, estabelecendo densas camadas materiais constituídas por fragmentos deste mundo. Vale lembrar, que Bradford, também de origem afro-americana, não eleva seu olhar apenas para o outro ao recolher estes papéis com esta carga social, ele olha para si próprio, para sua própria herança familiar e fala acima de tudo de si mesmo a partir do outro.

Este olhar não se restringiu apenas ao ambiente circunscrito da realidade íntima do artista. A partir dos anos 2000 ele inicia uma série de pinturas que passam a analisar seu mundo de forma mais ampla. Sua rua, seu bairro, sua cidade e sua presença como afro-americano nestes espaços. Associando sua relação com sua comunidade que passa a integrar seus discurso poético. E disto tudo, surgem grandes pinturas que se colocam como murais que refletem a realidade do artista e de sua comunidade, formadas por densas camadas de papéis colados que passam a ser coletados diretamente dos espaços urbanos e zonas de convívio coletivo.

A densidade material de sua obra construída a partir de uma meticulosa construção em grade, consolida sobreposições de memórias e cristalizações de tempos vividos que ocorrem a partir desta prática de recolher materiais impressos como folders, cartazes, papéis descartados de toda a ordem e que um dia guardaram informações

e relações diretas com a vida social, transformando-os em agigantadas colagens abstratas que lentamente vão surgindo em camadas que se sobrepõem. Camadas que, além de conterem uma memória coletiva, também guardam uma realidade pessoal. Suas abstrações são metáforas de sua comunidade abandonada a própria sorte. São espacialidades que refletem a dura realidade de uma comunidade colocada à margem. Mas também são metáforas de corpos agredidos, peles machucadas, corpos que sangram. Pois manifestam, em sua possível invisibilidade, uma dada exploração enfática de estruturas sociais e políticas, tornando visível comunidades marginalizadas e corpos vulneráveis. A pintura é tanto metáfora de um corpo, quanto materialização de um espaço, que constrói um possível engajamento social por meio do qual, se reformulam estruturas sociais objetivantes.

Diante disto tudo, ao ler-mos a pintura de Bradford, identificamos um propósito espacial imperante, principalmente, quando se torna perceptível em sua atuação um possível sentido em materializar mapas da cidade a partir de seus próprios restos ou rejeitos, que colados sobre a tela se articulam em camadas e grelhas sobrepostas. Formando espécies de quadras urbanas por onde se organizam edifícios, ruas, estradas ou caminhos. Mas também, com um sentido de corpo, em que cada camada constrói a carne² deste organismo e que, por fim, é dotado de pele, de tegumento. As camadas de papel colado sofrem a ação de lixas e jatos d'água ou de areia, que corroem sua superfície, rasgando a pele deste corpo que acaba se colocando como um corpo ferido, mutilado ou visivelmente agredido. Compreendendo assim, suas pinturas como metáforas de espaços outrora negligenciados e esquecidos e, ao mesmo tempo, analogias de corpos violentados e vilipendiados por um preconceito estrutural.

John Vincler (2019, julho 31), por meio de um ensaio crítico sobre Bradford, afirma que, ao visitar uma exposição do artista pela primeira vez, se impressionou

² Referência ao conceito de “pintura encarnada” de Didi-Huberman. **DIDI-HUBERMAN, G.** A Pintura Encarnada. São Paulo: Ed. Escuta, 2012.

pela estranha superfície das pinturas, indecifráveis por um lado, mas totalmente reconhecíveis por outro. As colagens, segundo Vincler, assemelhavam-se a coagulações, nas quais todos os artefatos de papel se ajuntavam e aparentavam terem sido lixados, pois os restos dos cartazes urbanos continham rasgos não deliberados que revelavam às inúmeras camadas que compunham aquela superfície.

No trabalho de Bradford, o desgaste e a negligência foram representados como uma técnica, atingindo um equilíbrio alquímico entre o acaso e o design. O método aparente de composição sugeria tanto remoção quanto adição: as superfícies pareciam marcadas e lixadas. Lembro-me de ter olhado para uma pintura de perfil, examinando as bordas da tela para ter uma noção das camadas e da espessura abaixo da superfície. As pinturas de Bradford pareciam escavadas em alguma encarnação anterior de si mesmas (Vincler, 2019, julho 31).

Assim, em Bradford, a construção deste espaço-corpo pictórico se dá tanto por agregar, quanto por retirar matéria da superfície. O que, de certa maneira, se materializa perante nosso olhar como um espaço-corpo escavado, que denota tanto um corpo com feridas, quanto um espaço em intensa e predatória exploração e abandono. Esta possibilidade de encarar o trabalho do artista tanto como corpo, quanto como espaço, encontra apoio nas leituras críticas realizadas tanto por John Vincler (2019, julho 31), quanto por Leon Hilton (2017, maio 19). Em que ambos os teóricos, ao analisar a obra do artista por este viés do espaço, comentam, principalmente Vincler (2009), da existência de linhas padronizadas que podem ser lidas como ruas, retângulos que sugerem edifícios, cada um se espalhando tanto de forma semi-orgânica, quanto de uma forma quase arquitetural, parcialmente acrescido e parcialmente construído pela superfície das pinturas que se assemelham a mapas e vistas aéreas ou topográficas. “... uma visão panorâmica de uma paisagem urbana, o tipo de visão que agora estamos acostumados a ver exibida dinamicamente em nossos telefones e ecrãs em aplicativos de navegação” (Vincler, 2019, julho 31).



FIGURA 3. “Rocket”, 2018, Mark Bradford, Técnica mista sobre tela, 182.9 x 243.8 cm. Fotografia: Joshua White. Fonte: <https://www.hauserwirth.com/artists/2838-mark-bradford/#images>

Segundo Vincler, isso demonstra que, além de uma relação com um sentido urbano, seu trabalho também é resultado da maneira pela qual somos atingidos por imagens digitais em todos os instantes e que nos acompanham em nosso dia a dia, pois há uma constante relação de possíveis imagens em estado de crise que se geram tanto pela descartabilidade digital, quanto pela acumulação de anúncios em cartazes que poluem e transformam a própria cidade, inflando uma dada visualidade de atividades fervilhantes, que se agitam pela novidade, mas não deixam de transparecer um inevitável desbotamento do brilho consumista, da gentrificação, da pobreza e do parasitismo de um capitalismo sobre a catástrofe.

Por outro lado, quando encaramos seu trabalho pelo viés de um corpo e não de um espaço, percebemos a materialidade e a composição da superfície com outros aspectos, como é explicitado pela leitura crítica de Leon Hilton (2017, maio 19), a cerca da participação do artista na representação Estadunidense, na Bienal de Veneza, daquele ano. Hilton comenta que Bradford está intensamente preocupado com as diversas maneiras em que o corpo e as condições de nossa aparência, assim como, do que vemos, são marcados, moldados e deformados por esquemas históricos. Seu trabalho, exposto nesta edição da Bienal de Veneza, normalmente acabava por ser associado a realidade do espaço circundante e sua estrutura política, mas também percebido enquanto um corpo, um organismo vivo moldado por seu próprio meio. Sendo, segundo Hilton (2017) um reflexo gerado por este próprio espaço em debate, que evita, por assim dizer, uma representação figurativa. Entretanto, segundo Hilton (2017, maio 19), alguns de seus trabalhos nesta exposição possam representar peles doentes de um corpo esfacelado, como numa série passada que se relacionava ao vírus da Aids. São pinturas que se colocam como registros interpretativos e quadros representacionais em aberto, tendo na abstração lugar de fuga e de esvaziamento de reconhecimentos lógicos ou padronizados.

Ainda, segundo este teórico, suas pinturas são tanto um sintoma de um corpo autobiográfico, formado pela negligência de uma sociedade branca que se sobrepõe a uma sociedade Afro e nela tece suas feridas, quanto espelhos de um corpo social



FIGURA 4. “Venice Pavillion”, 2017, Mark Bradford, 57ª Bienal de Veneza. Fotografia: Joshua White. Fonte: <https://www.hauserwirth.com/artists/2838-mark-bradford/#images>

amplamente reconhecido como seres que dividem espaço com Bradford no mundo. Discutem tanto os aspectos ligados a uma herança racial, quanto a uma luta de classe, em que a memória é o elo entre estes dois emblemas. O salão de beleza de sua mãe, de onde o artista começou a coletar os primeiros papéis descartados pelo uso estético, demonstra esta relação, “a fim de encontrar maneiras de dar forma visual aos modos negros e *queer* de incorporação e experiência histórica” (Hilton, 2017, maio 19).

Já na exposição individual realizada no Museu de Arte Contemporânea de Serralves, no Porto em Portugal em 2021, evidenciou-se em suas pinturas esta lógica identificada de uma “abstração social”, como definiram Philippe Vergne e Ekow Eshun (2021), no catálogo da exposição. Em que sua produção poética materializa-se a partir de um elo que se mantém atado entre todos os procedimentos, materiais e técnicas embebidos de valores, significações e códigos naturais a sua própria essência, que ali já residiam antes mesmo de sua recolha e utilização no corpo pictórico de suas obras. O que nos leva a perceber, que estes símbolos ou metáforas de espaços ou corpos culturais não foram simplesmente agregados pelo artista, eles já estavam amplamente inseridos na estrutura orgânica dos materiais utilizados. Que estabeleceram neste caso, uma natural conexão com o ato pictórico e uma leitura da sociedade, de seus corpos e de seus espaços. Nesta exposição, sua linguagem pictórica foi ordenadamente exibida com o propósito de revelar nitidamente a essência poética de sua produção, que reside no fato de estar pautada em uma possível denúncia de questões ligadas a estrutura de poder social e seu efeito sobre a sociedade. Ou como descreveram os curadores Philippe Vergne e Ekow Eshun (2021), como uma denúncia a distribuição do poder dentro das estruturas sociais e seu impacto nos indivíduos, evidenciando com isso, uma relação entre arte e engajamento comunitário.

Por fim, percebe-se que ao analisar a obra de Bradford, tanto por esta noção de espaço, quanto de corpo, identificamos a formulação de uma experiência política de ser e estar no mundo. Não cabe, neste caso, falar por uma escolha pela abstração, mesmo ela não ocorrendo ao acaso, pois possui a capacidade de apontar este duplo

sentido de construção imagética e liberta à pintura, de se colocar rigidamente sob uma determinada óptica, englobando uma dada realidade e uma certa vivência cotidiana, assim como, uma possibilidade de ser encarada como um fantasma, ou melhor, “como um corpo fantasma”, como o próprio artista a define, principalmente quando vemos emergir de sua produção, alusões corporais que saltam de abstrações densas e envolventes: Possíveis peles, cheias de chicotadas, cicatrizes construídas com marcas de tinta e máscaras adesivas, que por outro lado, também podem ser lidas como vias urbanas e organizações arquitetônicas que nomeiam um território em decomposição, guardam e mantêm a memória de corpos que o habitam e o fazem existir.

Referências

DIDI-HUBERMAN, G.. *A Pintura Encarnada*. São Paulo: Ed. Escuta, 2012.

MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1999.

HILTON, L. *In the Flesh: Mark Bradford in the US Pavilion*. *Art in América* (19/05/2017).

Disponível em: <https://www.artnews.com/art-in-america/features/in-the-flesh-mark-bradford-in-the-us-pavilion-58045/> Acesso em: 02/11/2020.

VINCLER, J. *On Excavation: The Paintings of Mark Bradford*. *Paris Review*. (31/07/2019).

Disponível em: <https://www.theparisreview.org/blog/2019/07/31/on-excavation-the-paintings-of-mark-bradford/> Acesso em: 02/11/2020.

Entre ruídos e ruínas: Olvido (1987-1989) de Cildo Meireles

Between noises and ruins: Olvido (1987-1989) by Cildo Meireles

Caroline Alciones de Oliveira Leite¹

Esta comunicação analisa *Olvido* (1987-1989), obra em que Cildo Meireles aborda a dizimação indígena a partir do sonoro (SCHAFER, 2011), da visualidade e também do olfato, destacando o impacto da colonização nas Américas. Recorremos a arquivos do MoMA, do acervo Memória Lage e a uma entrevista que realizamos com o artista (2020). Problematizamos como a vida dos povos originários era valorizada nos processos coloniais, destacando a fricção entre a cultura branca-europeia e a cosmogonia indígena.

Palavras-chave: Cildo Meireles; *Olvido* (1987-1989); povos originários; sonoro; dizimação indígena.

This paper analyses *Olvido* (1987-1989), a work in which Cildo Meireles approaches indigenous decimation from the point of view of sound (SCHAFER, 2011), visuality and also smell, highlighting the impact of colonization in the Americas. We resorted to MoMA archives, from the Memória Lage collection and to an interview conducted by us with the artist (2020). We problematize how the life of native peoples was valued in colonial processes, highlighting the friction between white-European culture and indigenous cosmogony.

Keywords: Cildo Meireles; *Olvido* (1987-1989); native peoples; indigenous decimation.


¹ Fundação CECIERJ

Missões

Entre o sudeste do Paraguai, o nordeste da Argentina e, no território brasileiro, entre os estados de Mato Grosso do Sul, Paraná e Rio Grande do Sul, os jesuítas criaram e lideraram 60 missões, conhecidas também como reduções. De acordo com o padre jesuíta, arqueólogo e professor Pedro Ignácio Schmitz (2011), muitas missões fracassaram em um curto período de tempo devido ao ataque de colonos de São Paulo em busca de escravos para atuar em suas lavouras. A primeira missão jesuítica foi fundada no Paraguai em dezembro de 1609 e, em seguida, foram criadas as duas primeiras das 13 missões no atual estado do Paraná, enquanto no Rio Grande do Sul, foram 17 reduções. (SCHMITZ, 2011)

De acordo com Darcy Ribeiro (1995), o projeto jesuítico das reduções buscou implementar no território brasileiro o mesmo sucesso que a Companhia de Jesus teria conquistado no Paraguai. As missões jesuíticas se constituíram enquanto comunidades rigidamente organizadas, com economia autossuficiente e alguma atividade mercantil a partir do trabalho de milhares de indígenas convertidos à fé cristã, logrando êxito e incomodando a coroa portuguesa e os colonos, que enxergavam nos indígenas a mão-de-obra escrava que desejavam. Os missionários consideravam os indígenas como “criaturas de Deus e donos originais da terra” com direito à vida se abandonassem seus costumes em favor da doutrina católica e para atuar como agentes da empresa colonial, recolhidos às missões. Para os colonos, a vida indígena não passava de “gado humano” destinado à escravidão. (RIBEIRO, 1995, p. 53)


A disputa entre ambos os lados ocasionaram inúmeros conflitos, resultando na morte de indígenas. Após os longos anos de atuação jesuítica, por meio de decreto assinado pelo Marquês de Pombal em 1759, a coroa portuguesa decidiu pela expulsão da ordem jesuíta do Brasil. Das batalhas travadas pelos indígenas que buscaram resistir, as consequências foram a morte de milhares e as ruínas que registram um período no qual grupos numerosos de indígenas eram tutelados por padres jesuítas.

Na ocasião das celebrações dos 300 anos de criação das Missões Jesuíticas do Rio Grande do Sul, em 1987, Cildo Meireles² foi provocado por Frederico Moraes a criar uma obra de grandes dimensões para a exposição *Missões 300 Anos: a Visão do Artista*, promovida pela Fundação Iochpe. (MORAIS, 1987) Naquele contexto, o artista se orientou por uma equação que pretendia a conexão de três elementos “poder espiritual, poder material e a tragédia” (MEIRELES, 2020), concebendo três obras: uma que não chegou a ser executada (um desenho de grande escala da torre da igreja de São Miguel das Missões), *Missão/Missões (Como Construir Catedrais)* (1987) e *Olvido* (1987-1989)  **FIGURA 1, 2, 3.**

Entrelaçando visualidade, sonoro e olfato, *Olvido* ilumina dois projetos de poder – da igreja e do estado – que, juntos, estabelecem uma circularidade empenhada em escamotear intenções e consequências do processo colonial. A obra foi exposta, pela primeira vez, na 20^a Bienal de São Paulo, em 1989 e, entre março e maio do ano seguinte, no MoMA, no contexto da série de exposições *Projects*, que contou com a curadoria de Lynn Zelevansky. *Olvido* possui, aproximadamente, 70 mil velas de parafina, 6 mil cédulas de dinheiro de países do continente americano, carvão vegetal, cerca de 3 toneladas de ossos de boi (tíbia e perônio) e som. Se na 20^a Bienal de São Paulo *Olvido* era uma obra dentre tantas outras da vasta exposição, no MoMA, próximo ao jardim de inverno, tratava-se da única obra exposta em *Projects 21: Cildo Meireles*.

No contexto da exposição no MoMA, o curador e crítico de arte John Perreault, após relatar a história do massacre ao povo Krahô em relação com a história da família de Cildo Meireles, lançou os seguintes questionamentos: “ainda pensamos que a arte brasileira é pintura de papagaios e palmeiras? Achamos que temos o monopólio da arte de vanguarda? Sobre política na arte? Achamos que somos os únicos preocupados com a Amazônia?” (PERREAULT, 1990, tradução nossa) No *The New York Times*, Michael Brenson afirmava que “[Cildo Meireles] não defende a magia



 **FIGURA 1, 2, 3.** Cildo Meireles, *Olvido*, 1987- 1989. Materiais diversos, 460 x 800 cm de diâmetro. Vista da obra, exposição *Cildo Meireles: Entrevendo*, SESC Pompeia, São Paulo (SP), 2019. (Fonte: arquivos da autora)

.....
² Registramos nossos agradecimentos ao artista Cildo Meireles por, gentilmente, nos receber em seu ateliê para realização da entrevista.

e a necessidade do ritual, como tantos artistas americanos fizeram nos últimos 20 anos, mas sugere a forma como os rituais antigos e os povos que os inventaram são ameaçados.” (1990, p. 31, tradução nossa) As proposições de ambos os críticos denotam a relevância de a arte brasileira se apoderar de suas próprias questões como quem de fato conhece seu país.

Ao abordar os indígenas em sua obra, Cildo Meireles parte da perspectiva de quem, desde muito cedo, percorreu o país, de quem ouvia de seu pai, tio e primo debates sobre a questão indígena no Brasil e de quem viu a família passar por grandes dificuldades ao não se calar diante do extermínio indígena: “meu tio [o sertanista Francisco Meireles] achava que um Parque Nacional servia mais à etnologia da cultura branca do que aos índios, que permaneciam frágeis fisicamente (saúde e desagregação cultural).” (MEIRELES *apud* HERKENHOFF, 2001, p. 12)

A obra de Cildo Meireles se faz a partir de uma visada crítica à realidade secular de imposição de valores culturais brancos-europeus que, repetitivamente, resulta na morte de distintos povos indígenas. De acordo com a antropóloga luso-brasileira Manuela Carneiro da Cunha, “motivos mesquinhos, e não uma deliberada política de extermínio, conseguiram [...] reduzir uma população que estava na casa dos milhões em 1500 aos poucos 200 mil [indígenas] que hoje habitam o Brasil.” (2018, p. 147) Além dos micro-organismos, o exacerbamento da guerra indígena motivada por uma “sede de escravos”, que contrapunham aldeias indígenas entre si, Manuela Cunha elenca como fatores determinantes para a dizimação de povos indígenas o impacto da fome que acompanhava as guerras, “a desestruturação social, a fuga para novas regiões das quais se desconheciam os recursos ou se tinha de enfrentar os habitantes, a exploração do trabalho indígena etc.” (CUNHA, 2018, p. 147) Neste contexto, o massacre à população Krahô informa o olhar do artista.

Ruínas

Olvido nos apresenta vestígios de vidas cercadas, delimitadas por símbolos de poder e de ganância da cultura branca-europeia, nos remetendo às palavras do xamã

Yanomami Davi Kopenawa, a propósito da acusação de que os indígenas teriam intenção de recortar parte do território brasileiro para si: “são mentiras para roubar nossa terra e nos prender em cercados, como galinhas! Vocês nada sabem da floresta. Só sabem derrubar e queimar suas árvores, cavar buracos e sujar seus rios. Porém, ela não lhes pertence e nenhum de vocês a criou!” (KOPENAWA, 2015, p. 392) Em sua declaração, Kopenawa não toma a terra para si ou para seu povo em uma perspectiva de acúmulo. Antes, o xamã provoca uma reflexão sobre o uso predatório da terra pelo homem branco em contraponto a um povo plural que possui uma relação com a terra distante de noções de mercadoria.

A lógica política do colonizador de, supostamente, apaziguar conflitos a partir da delimitação das terras indígenas se afasta léguas da compreensão de política dos indígenas. De acordo com Kopenawa (2015), a política, as leis e o governo seriam as palavras e a imagem do mais antigo de seus ancestrais, Omama, pai do primeiro xamã. E por imagem, Kopenawa não se referia à visualidade de Omama, mas à imagem que se constitui de toda a sabedoria e dos ensinamentos do primeiro xamã ao povo Yanomami.

Olvido canta o impacto do esquecimento dos povos originários, reiteradamente assassinados, nos fazendo escutar os ruídos da ganância dos colonizadores. Kopenawa observa ser “por causa dessa ganância que quase todos os nossos antigos morreram! Hoje não falo de tudo isso à toa. Jamais esqueci a tristeza e a raiva que senti diante da morte dos meus parentes quando era criança.” (2015, p. 393)

A respeito da equação a qual Cildo Meireles recorreu para criar sua obra em que poder material somado ao poder espiritual correspondem à tragédia (MEIRELES, 2020), parece pertinente a formulação do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro (2018) a respeito de, na perspectiva indígena, todos os seres possuem alma. Neste sentido, a equação observada pelo artista encontra a tragédia como resultado uma vez que o etnocentrismo dos europeus consiste “em duvidar que os corpos dos outros contivessem uma alma formalmente semelhante às que habitavam os seus próprios

corpos” enquanto o etnocentrismo ameríndio “consistia em duvidar que outras almas ou espíritos fossem dotados de um corpo materialmente semelhante aos corpos indígenas.” (VIVEIROS DE CASTRO, 2018, p. 37)

Se as missões jesuíticas de São Miguel deixaram as ruínas da igreja e dos demais espaços da redução como legado reconhecido pela UNESCO como patrimônio da humanidade, o reverso deste patrimônio são as vidas indígenas que ficaram ali como ruína. Vidas esquecidas, vidas tombadas em consequência de um projeto colonial com seus interesses econômicos e espirituais. Quando os padres jesuítas entregaram as missões aos colonos contemplados pelo decreto de Pombal, efetivava-se uma faceta perversa do programa missionário– missões e reduções fechando um círculo.

Olvido (1987-1989)

Algo estranho baila no ar. Um aroma putrefato ao mesmo tempo em que nos causa repulsa, nos leva a investigá-lo, a buscar sua origem. A visão encontra um círculo branco no centro do qual, ou quase no centro, se ergue uma tenda indígena, como aquelas dos ameríndios do que se convencionou chamar de América do Norte. Quanto mais nos aproximamos, mais o ar fica pesado, um odor forte e lento nos envolve, bem como um som insistente, repetitivo e perturbador. A tenda que avistávamos já à distância se funda sobre toneladas de ossos do que algum dia teve vida e circulou pela mata. Quanto mais nos aproximamos, mais o ruído e o aroma se tornam contundentes.

A motosserra range impiedosamente. Buscamos alguma pista do que se passou. Perscrutamos a existência de um resquício de vida no diminuto diâmetro da tenda, contrastando com o largo círculo branco-parafina. O som é circular, assim como a base da tenda, como o cercado de velas e como nossos passos ao seu redor. Cobrindo a tenda, milhares de cédulas de países distintos do continente americano, países cujas populações indígenas sofreram processos de dizimação. O dinheiro encobre algo obscuro. Como em um altar, um índice de fé delimita um espaço elevado – milhares de velas. Velas como possibilidade de comunicação entre os fiéis e aquele

em nome de quem muitas vidas foram ceifadas. Velas que nos impedem de avançar ao interior da tenda. A brancura da parafina intacta esconde os vestígios da morte, ao menos à distância. Vidas esquecidas, olvidadas.

O olfato, porém, já travou diálogo com o perfume da morte. O som nos faz circular, buscamos sua origem, talvez ela explique a causa do odor putrefato. Encontramos a abertura da tenda e, em seu interior, além das hastes de madeira que a sustentam, há apenas carvão – o combustível fossilizado mais abundante da natureza, arrancado das entranhas da terra, pronto e disponível à combustão. A corrente gira seus dentes tortos na motosserra faminta por devorar, determinada a abrir espaço – o gado precisa pastar.

Procuramos pelos homens de fé que não acenderam uma vela sequer daquele cercado para viva alma. O que seria alma? Por que ou por quem se queima uma vela? Vidas fossilizadas como o carvão que se alastra por todo o território americano. Vidas olvidadas. A motosserra insiste em afirmar que não há meios de interrompê-la. Circulamos diversas vezes, não encontramos meio de interrupção deste ruído circular. A corrente é forte, dentada, motorizada. Acostume-se, olvide. Velas, ossos, carvão, dinheiro, fé, ecos, ruídos. O ruído da motosserra ecoa um tempo que ainda não acabou, um tempo repetitivo e relegado à *Olvido*.

Ruídos

A obra de Cildo Meireles reclama para si o sonoro desde seu título – *Olvido* –, palavra que, existindo com a mesma significação tanto na língua portuguesa quanto na espanhola, ao ser um homófono do órgão da audição – ouvido – convoca a percepção da obra também através da escuta. *Olvido* canta uma história para ser lembrada: o círculo de proteção dos missionários jesuítas comportou dentro de si inúmeras mortes dos Guaranis, da floresta e da cosmogonia perdida dos indígenas catequisados. A visualidade dos ossos, acrescida de seu aroma, nos lembra que subjazem, por todo território americano, ossos indígenas de forma tão insistente, repetitiva e circular quanto o som da motosserra.

Em *Olvido*, o ruído se dá a partir de um som existente e reconhecível que, para além da conotação de terror usualmente empregada no contexto cinematográfico, remete à derrubada de árvores, de florestas. Por mais que a motosserra seja uma invenção da primeira metade do século XX, portanto, posterior às Missões Jesuíticas, seu som, em diálogo com a visualidade da obra de Cildo Meireles, recupera uma ideia de destruição, de derrubada de árvores, de florestas e de povos que são, tradicionalmente, a ela conectados.

O som da corrente que circula na motosserra recorda que os avanços tecnológicos adotados pelo ocidente foram preponderantes para a sobreposição de sua cultura sobre a dos povos ameríndios. O ruído da tecnologia da destruição indica que sons forjados por uma dada cultura podem se tornar índices de terror, de medo. A motosserra em funcionamento possui uma imagem sonora que dialoga com a visualidade da obra e com suas dimensões. O ruído de *Olvido* se faz na imagem do círculo.

Em seu incômodo com os ruídos de um mundo pós-revolução industrial e a partir da constatação da predominância do som de motores na paisagem sonora do mundo, Murray Schafer observa que esses motores teriam em comum o fato de promoverem “sons de baixa informação, altamente redundantes”, destacando o caráter aborrecido de suas mensagens e seu potencial hipnótico. (SCHAFFER, 2011, p. 176) Em *Olvido*, o dado sonoro é sugestivo, explicitamente corroborado pela visualidade da obra como um todo. As imagens visual e sonora de *Olvido* ecoam a insistência e a persistência, ao longo de uma história colonial, de círculos nos quais vidas são ceifadas.

A escala de *Olvido* e o acúmulo de materiais dialogam com a realidade percebida pelo artista a propósito da questão indígena no Brasil e em outros países da América Latina. A obra carrega em si a repetição na quantidade de velas, de ossos e de notas, mas também na persistência do som. Assim como ocorre de a escuta em *loop* de determinado som permitir a percepção de novos dados sonoros, a repetição de cada elemento da obra acaba por provocar uma percepção outra de tais elementos,

significados possíveis em uma obra de arte. Instaure-se uma espécie de hipérbole na qual as velas, os ossos, o dinheiro e o som da motosserra se tornam fractais dentro da equação desenhada pelo artista a partir de uma realidade histórica. O acúmulo de cada um desses elementos e a concatenação dos mesmos nos leva a complexidades culturais com as quais tais elementos se relacionam, algo que não se restringe a um cercado, a uma fronteira, mas que abrange aquilo que se passou e que se passa nas vastas extensões do território brasileiro e em tantos outros territórios da América.

Por meio da repetição, Cildo Meireles afirma e reitera questões históricas, convidando o sujeito a uma percepção que envolve a consciência do corpo, provocada pelo odor, pela visualidade e pela sonoridade. Através do sonoro, Cildo Meireles propõe uma imagem a ser construída no interior daquele que permite que os sons de *Olvido* e de tantas outras questões acerca do indígena reverberem ouvidos adentro. A experiência com a obra se dá entre os passos do sujeito ao seu redor, a perturbação da escuta, a importunação olfativa e a visualidade imponente de um espaço cercado, e em cujo interior não podemos adentrar. Se por um lado os elementos da obra possuem uma existência atestada por sua visualidade, seu dado sonoro descolado de sua fonte visual, uma motosserra que range sem entregar-se visualmente, corrobora o caráter fantasmagórico da soma do poder material com o poder espiritual, resultando em tragédia. Os anos passam, mas a tragédia permanece cantando e contando em seus círculos ecos de vidas ceifadas. Entre ruídos e ruínas – *Olvido*.

Referências

- BRENSON, Michael. A Brazilian Explores Loss and Exploitation. *The New York Times*, Nova York, 6 abr.1990, Seção C, Review/Art, p. 31. [MoMA Archives]
- CUNHA, Manuela Carneiro da. Introdução a uma história indígena. In: PAREDES, Beatriz (Coord.); DAMIANI, Gerson; PEREIRA, Wagner Pinheiro; NOCETTI, María Antonieta Gallart (Org.). *O mundo indígena na América Latina: olhares e perspectivas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2018. p. 139-159.
- HERKENHOFF, Paulo. Cildo Meireles ou sobre o Esquecimento do Brasil. In: ARTVIVA

- PRODUÇÃO CULTURAL. *Cildo Meireles, Geografia do Brasil*. (Catálogo da exposição itinerante realizada no Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, Museu de Arte Moderna da Bahia, Espaço Cultural Contemporâneo Venâncio – ECCO). Rio de Janeiro: Artviva Produção Cultural, 2001. p. 10-17.
- KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã Yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- MEIRELES, Cildo. *Entrevista concedida à autora no ateliê do artista*. Entrevistadora: Caroline Alciones de Oliveira Leite. Rio de Janeiro: não publicado, 14 jan. 2020.
- MORAIS, Frederico. A história como tema. In: *Missões 300 anos: a visão do artista*. (Catálogo de exposição) Prêmio Editorial Ltda.: São Paulo, 1987. p.7-9. [Acervo Memória Lage]
- PERREAULT, John. *Village Voice*, Nova York, 3 abr. 1990. [MoMA Archives]
- RIBEIRO, Darcy. O enfrentamento dos mundos. In: RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 42-63.
- SCHAFER, Raymond Murray. *O ouvido pensante*. São Paulo: UNESP, 2011.
- SCHMITZ, Pedro Ignácio. Paraquária: uma história de glória e martírio. In: ESCRIVÁ, José María Plaza. *São Miguel das Missões: arte e cultura dos Sete Povos, desenhos de um arquiteto*. São Leopoldo (RS): Editora Unisinos; Porto Alegre (RS): Delphi, 2011.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural*. São Paulo: Ubu Editora, n-1 edições, 2018.

Feminismo decolonial e arte contemporânea nas Américas

Decolonial Feminism and contemporary art in the Americas

Elisa de Souza Martínez¹

Isabela Capinzaiki Silveira Martins²

Partimos da investigação da produção de artistas mulheres interseccionada em uma análise sociológica das artes nas Américas. Destacam-se as obras de Rosana Paulino (1967 -) e Marcela Cantuária (1992 -) e seus modos de representar questões de gênero e da decolonialidade. Analisamos a pluralidade das construções pictóricas na representação de violências de gênero e heranças do colonialismo. Identifica-se neste trabalho possibilidades de investigação sociológica da produção artística nas Américas considerando as especificidades de diferentes matrizes visuais.

Palavras-chave: feminismo decolonial; arte nas Américas; arte contemporânea brasileira; Rosana Paulino; Marcela Cantuária.

This investigation starts from the work of women artists and is intersected in a sociological analysis of the arts in the Americas. The works of Rosana Paulino (1967 -) and Marcela Cantuária (1992 -) stand out and their ways of representing issues of gender and decoloniality. We analyze the plurality of pictorial constructions in the representation of gender violence and legacy of colonialism. This work identifies possibilities of sociological investigation of artistic production in the Americas, considering the specificities of different visual matrices.

Keywords: decolonial feminism; art in the Americas; Brazilian contemporary art; Rosana Paulino; Marcela Cantuária.

¹ Universidade de Brasília / CNPq

² Universidade de Brasília / CNPq

Considera-se ponto de partida para analisar como a história da arte dá visibilidade a artistas mulheres o ensaio de Linda Nochlin, “Porque não houve grandes mulheres artistas?”³. Embora tenha sido escrito na década de 1970, esse texto trouxe contribuições essenciais para o desenvolvimento de uma nova vertente acadêmica para os estudos historiográficos da arte, proveniente de uma perspectiva feminista (LIMA, 2018).

Contudo, apesar de Linda Nochlin nos apresentar um ponto importante no estudo de gênero para o campo das artes visuais e da sociologia da arte, seu ensaio trata de uma comparação de artistas brancos, sobretudo europeus e estadunidenses. Ainda que destaque uma abordagem feminista, não abrange a discussão de decolonialidade ou uma problemática plural e inclusiva para situações vividas também por artistas mulheres nas Américas.

Para aproximar essa discussão da realidade atual da América Latina, mais especificamente do Brasil, partimos da análise de dois projetos recentemente realizados pelo Museu de Arte de São Paulo (MASP), a exposição *Histórias feministas: artistas depois de 2000* e a coletânea de textos produzidos por mulheres artistas *História das Mulheres, Histórias Feministas*, bem como dos trabalhos produzidos por Rosana Paulino e por Marcela Cantuária. Esse artigo desenvolve um aspecto específico da pesquisa: que formas assumem as representações do corpo feminino nos trabalhos de Rosana Paulino e Marcela Cantuária.

Gênero, decolonialidade e feminismo

Para o entendimento a problemática da representação de corpos femininos nas artes visuais, os conceitos de etnia, raça, gênero e classe social são relevantes. Esses nos permitem articular as discussões apresentadas por Joan Scott (1996) e Judith Butler

³ O artigo “*Why Have There No Great Women Artists?*” foi publicado na revista *ARTnews*, em janeiro de 1971.

(2003), bem como as de Walter Mignolo (2008) e Aníbal Quijano (2005), incorporados ao estudo sociológico da arte brasileira.

No conceito de gênero, de acordo com Scott (1996) no artigo “Gênero: uma categoria útil para análise histórica”, consideram-se questões semânticas e aspectos gramaticais para compreender como termos e sentidos se dão a partir de construções sociais elaboradas e desenvolvidas historicamente. Sua composição é “um sistema de distinções socialmente acordado mais do que uma descrição objetiva de traços inerentes (SCOTT, 1996, p. 3).”

A autora afirma que, de fato, o gênero é uma construção social subjetiva, e entende que no caso de ‘gênero’, seu uso comporta um elenco tanto de posições teóricas, quanto de simples referências descritivas às relações entre os sexos” (Scott, 1996, p. 4). Essa lógica nos leva a rejeitar totalmente o determinismo biológico que está intrinsecamente vinculado ao conceito de sexo e a compreender que o termo ‘gênero’ têm aspectos relacionais conforme convenções sociais, culturais e, portanto, não deterministas. Contudo, essa lógica ainda nos leva a uma relação assimétrica entre os sexos.

Ao correlacionar as ideias descritas por Scott (1996) e Butler (2003, p. 24) quanto ao aspecto biológico, encontra-se no texto da primeira um destaque para o fato de que “o gênero é culturalmente construído” e, assim, passível de variações, com margens de aceitação bem mais extensas que as tradicionais.

Nesse sentido, de acordo com o conceito de gênero utilizado por Butler (2003, p.24) a “distinção sexo/gênero sugere uma descontinuidade radical entre corpos sexuados e gêneros culturalmente construídos”, que proporciona o desenvolvimento de uma identidade real em detrimento dos encaixes feitos para manter a ordem estabelecida biologicamente. Isso nos leva a compreender que na construção social de gênero há uma controvérsia e “o significado de construção parece basear-se na polaridade filosófica convencional entre livre-arbítrio e determinismo” (BUTLER, 2003, p. 27).

Dessa forma, há quem diga que o ‘gênero’ não entra na lógica do pensamento determinista, e que nos conduziria a um impasse: sua definição está estruturada para manter uma lógica pré-existente que serve como forma de dominação ou exclusão de um dos gêneros. Essa questão pode ser exemplificada com a fala de Rita Schmidt ao analisar a construção da figura feminina na literatura:

As estratégias da des-figuração do corpo feminino na representação ficcional das experiências das personagens desessencializam os dualismos caros à cultura ocidental, particularmente a naturalização do corpo como matéria sem substância, uma pura exterioridade, assujeitada ao constructo simbólico da “mulher natural” predicado na capacidade gerativa. (SCHMIDT, 2016, p. 364).

Relaciona-se a construção figurativa feminina descrita por Schmidt (2016) às de Nancy Spero (2019) para observar que as imposições ao gênero feminino na sociedade patriarcal vão além da construção forçada de sua identidade, e incluem a atribuição de limites a seus papéis sociais nos meios profissionais e acadêmico, entre outros:

Supõe-se que as artistas mulheres sejam servis, pela formação e pela história. Nessa ordem social masculina e burguesa, uma mulher é tão boa quanto um homem, mas não tanto – e sua arte é tão boa quanto a dos homens, mas não tanto – e essas mulheres que são celebradas como artistas são celebradas, mas não tanto (SPERO, 2019, p. 52).

Por outro lado, o conceito de gênero culturalmente construído, quando estudado em países colonizados, atualmente apresenta questões que, apesar de consideradas socialmente periféricas, interferem na formulação homogênea desse conceito. Segundo Aníbal Quijano (2005) a ideia de gênero eurocentrada não tem história conhecida antes da chegada dos colonizadores no continente americano, e que sua introdução é atribuída à imposição de diferenças fenotípicas entre conquistados e conquistadores, baseando-se em supostas diferenças entre as estruturas biológicas desses grupos.

Sendo a arte também integrante de processos e sistemas de imposição colonial, como afirma Spero (2019), a dominação masculina prevalece. Ou, a arte hegemônica é masculina e há “muitas artistas mulheres, muitas que são bem conhecidas, mas a arte em si é vista como masculina e como produto de instintos masculinos agressivos imbuídos de adoração de heróis e notoriedade tipicamente masculina (SPERO, 2019, p.51).”

Partindo de um panorama geral, das Américas, realizou-se o estudo das questões de gênero na arte brasileira. Nesse estudo, introduz-se o conceito de ‘decolonialidade’, o que nos afasta da homogeneidade, combatida por Linda Nochlin (2016) e, ao mesmo tempo, abre outras formas, não brancas e decoloniais, de compreender a não existência de grandes mulheres artistas.

À vista disso, é essencial também o conceito de interseccionalidade com o propósito de abranger fatores heterogêneos que influenciam no modo como conceitos, vertentes e problemas se apresentam para diferentes grupos. Como descrito por Carla Akotirene (2020, p. 19):

A interseccionalidade visa dar instrumentalidade teórico-metodológica à inseparabilidade estrutural do racismo, capitalismo e cisheteropatriarcado – produtores de avenidas identitárias em que mulheres negras são repetidas vezes atingidas pelo cruzamento e sobreposição de gênero, raça e classe, modernos aparatos coloniais.

Fundamentando-nos no estudo desses conceitos e tendo em vista os desdobramentos de um estudo crítico da consciência da violência e da opressão dos processos colonizadores, nos voltamos para um campo de reflexão com o qual o feminismo decolonial dialoga, propondo uma revisão epistemológica radical das teorias feministas eurocentradas e incluindo o fim da divisão entre teoria e ativismo, que prevalece há algumas décadas. Para que isso ocorra, como afirma Heloisa Buarque de Hollanda, é necessária a potencialização política e estratégica das vozes dos diversos seguimentos interseccionais e das múltiplas configurações identitárias, que

se manifestam por meio de demandas por lugares de fala (HOLLANDA, 2020). Tendo em vista esta afirmação, compreende-se que no contexto das artes visuais existem diferentes configurações, visuais que, assim como as literárias, manifestam reflexões acerca de gênero e decolonialidade.

Feminismo decolonial e artes visuais

Quando iniciamos a análise de questões de gênero nas artes visuais, tornou-se evidente o modo como a representação figurativa da mulher é predominante em pinturas executadas por homens, e que sua apreciação resulta de uma perspectiva patriarcal na história da arte ocidental (SATOU, 2020). Com essa perspectiva, destacou Spero (2019), há uma categorização da arte feita por mulheres como ‘feminina’, no intuito de manter a hegemonia artística masculina.

Concordando com as afirmações de Spero (2019), o coletivo Guerrilla Girls tem uma proposta que se associa às temáticas abordadas em nossa pesquisa. Abordam os problemas das relações de gênero, a proposta decolonial, o atual sistema patriarcal capitalista e defendem a necessidade de mulheres ocuparem os espaços culturais e serem a resistência, como agentes na redução da desigualdade entre os gêneros.

Assim como destaca o texto de Danilo Satou (2020, s/n), citando Ana Mae Barbosa, é necessário dar visibilidade a grandes artistas mulheres na história da arte do Brasil para corrigir a opressão patriarcal sobre a produção artística feminina. Posto isso, é essencial analisar como artistas mulheres podem se apropriar de sistemas de validação e promoção profissional em condições de igualdade às de colegas do sexo masculino.

Em *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais* (2020), Heloisa Buarque de Hollanda destaca o trabalho de artistas brasileiras, promovendo uma série de discussões relacionadas a produções artísticas e analisando a importância de suas contribuições para a luta do feminismo decolonial.

Na perspectiva interseccional do feminismo negro, essa linha de pensamento nos leva a reconhecer a possibilidade de sermos oprimidas e, ao mesmo tempo, corroborarmos com as violências do racismo estrutural e de gênero. Rosana Paulino, conforme a descrição de Hollanda (2020), busca expor e ressignificar essas questões, de forma que a mensagem seja compreensível:

Ponto importante de sua obra é que a questão racial na colonialidade será trabalhada no próprio mito fundador da identidade latino-americana e brasileira que é a democracia racial. O questionamento desse mito tem sua força inicial no feminismo latino-americano que introduziu a articulação de sexo/gênero/raça nos estudos sobre os efeitos do sistema patriarcal dos estados nacionais, denunciando a mestiçagem fundadora e sua ancoragem na violência e violação das mulheres nativas (Hollanda, 2020, p. 20-21).

Por outro lado, a partir de uma visão interseccional do feminismo decolonial, identificamos o trabalho de Marcela Cantuária. Nas pinturas dessa artista transfigura a problemática da colonialidade por meio de estratégias de linguagem visual ativista, que analisaremos adiante. Sobre a obra desta artista, Hollanda afirma:

Sua obra reage ao momento trazendo elementos de caráter decolonial, ou seja, de desconstrução ou, pelo menos, de alteração significativa na história oficial – tudo a partir de representações críticas e utópicas da ancestralidade e de figuras emblemáticas das lutas latino-americanas. Marcela articula colagens de imagens de diferentes contextos históricos que se relacionam politicamente no tempo e experimenta seus possíveis sentidos na memória coletiva em obras de fortes traços alegóricos (HOLLANDA, 2020, p. 25-26).

As duas artistas, selecionadas para o aprofundamento da análise no campo das artes visuais, Rosana Paulino e Marcela Cantuária, divergem tanto em técnicas quanto estilos, para construir um diálogo entre a visualidade e as problemáticas de gênero e decolonialidade no Brasil.

A memória da costura

Rosana Paulino, nascida em 1967, em São Paulo, é uma artista visual multimídia. Entre os temas de suas obras estão os processos geradores da sociedade brasileira, questões sociais, étnicas e de gênero. Com ênfase na posição da mulher negra no Brasil, produz obras que tematizam as violências sofridas por este grupo em decorrência dos preconceitos raciais e dos resquícios históricos da escravidão.

O marco inicial de sua carreira como artista foi uma participação na II Mostra dos Seleccionados do Centro Cultural de São Paulo (CCSP), em 1994. A obra exposta, *Parede de Memórias*, era composta por fotografias de seu arquivo familiar, impressas em pequenas almofadas de algodão, fixadas uma a uma, lado a lado na parede, em linhas sucessivas. Segundo Pollyana Quintella (2020, s/n), as fotos ocupam um grande painel, que transforma o que parecia restrito à história pessoal em exercício de interpretação mais amplo. Paulino não estava apenas interessada em narrar a história de sua família, mas a de tantos negros e negras anônimos, representados e objetificados em discursos por outros sujeitos.

Desde sua primeira exposição, Paulino tem tido papel importante servindo de inspiração para mulheres artistas negras, precursora no campo profissional de artista e no acadêmico, sendo seu trabalho amplamente divulgado e investigado⁴. Além disso, a artista tem se dedicado à reflexão sobre a invisibilidade e o não reconhecimento da população negra, sobretudo das mulheres negras (BEVILACQUA, 2018, p. 149). Desse modo, a construção de subjetividades no trabalho da artista oferece uma visão além do feminismo branco e pode ser interseccionada com questões de gênero e de decolonialidade.

Na série *Bastidores* (imagens transferidas sobre tecido, bastidor e linha de costura 30,0cm diâmetro, 1997), vemos imagens fotográficas em preto e branco,

⁴ A artista participa da 59ª. Bienal de Veneza (Itália), em 2022, no segmento “The Milk of Dreams”, com curadoria de Cecilia Alemani.

manipuladas, transferidas para tecidos presos a bastidores. Individualmente, diferentes partes das imagens são cobertas por uma costura que grosseiramente as oculta (boca, olhos, cabeça ou pescoço) até formar um emaranhado de linhas sobrepostas, semelhante a uma sutura, elemento que explicita a intenção de denúncia ao retratar a violência. Segundo Fabiana Lopes (2018, p.172):

A costura assume mais explicitamente o status de sutura cirúrgica. E a sutura revela o sujeito em partes que, embora contíguas, não se unem totalmente. Seus pontos criam no objeto um traço de protuberância e excesso, evocando a imagem de um queloide. A sutura nesses trabalhos não parece pretender corrigir os problemas criados pelas intervenções coloniais e suas consequências, mas descortiná-los e indicar os processos dentro dos quais esses problemas aparecem.

Analisando os materiais utilizados em cada obra (Figura 1) das série, o bastidor associa retratos fotográficos à invisibilidade das mulheres negras (BEVILLACQUA, 2018) ao mesmo tempo em que seu uso, como moldura, destaca representações individuais de violência. A ressignificação do sentido original de um bastidor na execução de um bordado, seu uso transitório e invisível no resultado da ação de bordar, tornando-o moldura, limita o espaço e o movimento da agulha no tecido, assim como o espaço que a mulher negra ocupa na estrutura social brasileira é limitado, periférico e velado.

Tanto na costura quanto no uso do bastidor, Paulino confisca os sentidos comumente atribuídos a esses elementos e os desloca para um território semântico de poder e violência contra as mulheres (LOPES, 2018). O mesmo ocorre com as impressões em tecido. Em cada bastidor, a imagem impressa é o rosto de uma mulher negra, sem nome e sem identificação. Cada imagem contém um paradoxo: rostos sem nome conduzem o observador, quando mulher, sobretudo negra, a se identificar com a obra que representa sujeitos anônimos:



FIGURA 1. Rosana Paulino. *Bastidores*. Imagem transferida sobre tecido, bastidor e linha de costura; 30,0cm de diâmetro; 1997. Fonte: <https://rosanapaulino.com.br/multimedia/15-bastidor-mam-vi-1/>, acesso em 23/09/2022.

Em *Bastidores*, as fotos tinham a função original de identificação em documentos; ao serem deslocadas de contexto, quebra-se o vínculo da semelhança: a relação icônica e de identidade. As mulheres ali fixadas são tornadas anônimas, pois as “molduras” (o documento onde a imagem estava fixada e o nome da pessoa) foram retiradas. Esse é o primeiro movimento de ocultamento de quem são as personagens. Ao mesmo tempo em que a fotografia deixa de representar uma mulher, ela passa a representar todas as mulheres negras que sofrem violências (ALVES e SILVEIRA, 2019, p.164).

Todavia, não são apenas as imagens que representam, coletivamente, violências contra mulheres. As suturas, grosseiras costuras ou bordados, cobrem os rostos, amordaçando-os, vendando-os, invisibilizando-os com uma sobreposição de linhas que impedem a expressão por meio da fala, do olhar, do grito, e do pensar. Essas suturas são expressões de violência a que se submetem os rostos, os papéis definidos pela sociedade patriarcal e branca. Paulino apresenta em linhas costuradas sobre tecidos uma poderosa analogia à violência e ao silenciamento, essencial para que a série como um todo transmita a mensagem da forma mais inconfundível possível. Pode-se dizer que:

Se os negros eram amarrados, amordaçados e silenciados quando escravos, suas imagens na série *Bastidores* trazem à tona resquícios daquela condição. Emolduradas em bastidores, instrumento típico do trabalho manual que serve para prender o tecido para o bordado, os retratos apresentam-se como identidades alinhavadas, transitórias e precárias. Assim, a costura de Paulino se transforma em escritura e intervenção críticas porque exhibe formalmente um sentido camuflado no âmbito social (PALMA, 2018, p.186).

Desse modo, considera-se que na série *Bastidores* de Rosana Paulino convergem questões de gênero e de decolonialidade. Apresenta uma maneira de abordar questões feministas não brancas nas artes visuais e dá visibilidade à vivência de mulheres negras no Brasil, incluindo a violência histórica associada ao racismo estrutural e à violência de gênero. No âmbito da decolonialidade, Paulino aborda as sequelas da escravidão, com destaque para o racismo que se perpetua nas vivências

de mulheres negras no Brasil, refletindo sobre memórias pessoais que abrangem o campo artístico profissional.

Representações de luta e liberdade

Marcela Cantuária, nascida no Rio de Janeiro em 1992, é artista emergente que utiliza dos recursos do “realismo fantástico”⁵ para elaborar composições pictóricas que refletem o imaginário político da luta das mulheres. Utiliza-se de símbolos, cores e composições sobrepostas para veicular mensagens de conteúdo político-social na pintura.

Partimos da análise de uma obra da série *Mátria Livre*, uma pesquisa visual em desenvolvimento desde 2016, com narrativas que abordam a luta contra o patriarcado e o capital, assim como a colonialidade e o resgate de mulheres que participaram ativamente de eventos histórico-políticos em busca de reconhecimento por suas pautas. Nos trabalhos de Cantuária é possível identificar representações de lutas políticas, como os expostos em SUTUR/AR LIBERT/AR (Rio de Janeiro, 2019), que Clarissa Diniz (2019, s/n), mais de uma vez curadora dos trabalhos e exposições da artista, considera como resinificações de lutas e da história, presentes na narrativa pictórica:

Sua obra produz um imaginário singular ao intencionalmente corromper a história hegemônica e os significados por ela atribuídos às memórias coletivas. Cantuária provoca glitches e torna falhas as imagens legadas pelo mundo colonial, arregaçando o necessário espaço simbólico por onde brotam suas alegóricas pinturas. Constituídas a partir de colagens de imagens diversas, retiradas de contextos distintos e ressignificadas sob a singularidade do regime estético-político de suas pinturas, as alegorias da artista disputam a historicidade vigente, ocupando-a com heroínas, anônimos e memórias que têm sido dela programaticamente excluídas (DINIZ, 2019, s/n).

⁵ “Realismo fantástico” é o termo utilizado pela curadora Clarisse Diniz na apresentação de Marcela Cantuária, com o objetivo de identificar o estilo e as técnicas utilizadas pela artista.

Com o propósito de escolher uma obra que dialoga com a temática da luta do feminismo decolonial nas Américas, do conjunto de obras que compõem *Mátria Livre*, foi selecionada a pintura *Motim de Mulheres* (acrílica s/ tela, 150 x 100 cm, 2021). No primeiro plano, *Motim de Mulheres* (Figura 2), traz o mito das três graças, o que tem peso normativo relacionado à construção da mulher feminina e a todas as características do gênero feminino no discurso colonial. Porém, nesta pintura, Cantuária produz a transformação desse mito, que ao invés de trazer a feminilidade exalta o emponderamento e a luta de todas as mulheres latino-americanas em busca de reconhecimento. Assim, a narrativa pictórica se contrapõe à sexualidade imposta ao gênero feminino, rompendo com o mito clássico.

As poses das três mulheres em destaque compõem um bloco de resistência, e sob seus pés diversos capacetes militares são amontoados. O ato de ‘pisar sobre’ significa impor-se como mulher, lutando por direitos. Lutas por reconhecimento são tema recorrente nas pinturas da *Mátria Livre*, em que a artista sempre expõe uma relação histórico-política. A partir de um ícone de resistência do presente, como as personagens do *Motim de Mulheres* resgata resistências do passado. Nesse caso, a referência ao motim de Mossoró⁶, é marcada na figura feminina à esquerda que segura um jornal enrolado que estampa a manchete do fato histórico.

Em segundo plano, um fundo preto contrastante delimita outro conjunto de mulheres, cujas definições são difusas. Esse conjunto é pintado com cores quentes que o fazem parecer uma grande fogueira por trás das três mulheres. A cena parece representar um linchamento. A agressividade da cena se associa a um sentimento de revolta, enfatizando o tema da luta para empoderar e dar voz às mulheres. A união de dois blocos, entre protagonistas em primeiro plano e a massa que as acompanha, compõe uma força que rompe a neutralidade do fundo escuro, preto, que representa o contexto da colonialidade e da sociedade patriarcal, assim como o do feminismo branco.

.....
⁶ Evento histórico ocorrido em 1875 no Rio Grande do Norte, no qual 130 donas de casa saíram à rua protestar contra a obrigatoriedade do alistamento militar.



FIGURA 2. Marcela Cantuária. *Motim de mulheres*. Acrílica sobre tela, 150 x 100 cm, 2021. (Fonte: <https://www.marcelacantuaria.com.br/matria-livre?pgid=k9havpsd-d0d93d06-144c-47a5-b901-6b4cfbae0b52>, acesso em 23/09/2022.)

Abordando os dois planos da composição, observa-se a relação entre a massa amorfa do fundo e as três mulheres à frente. Ainda que distintos, formas e tratamentos pictóricos se sobrepõem a ponto de neutralizar a tensão que os separa. No diálogo dos planos compõe-se o imaginário coletivo, que configura um fluxo contínuo, um movimento que se inicia com uma comissão de frente, as três mulheres, e se desloca com uma figurativização fantástica e incandescente, as pautas de reivindicação que necessitam ser tratadas com urgência, dado que seu tempo é agora.

Desse modo, a obra *Motim de Mulheres*, traz a problematização das questões de gênero, feminismo e decolonialidade nas artes. Na pintura de Cantuária, parte-se de imagens de representação de luta para criar uma nova narrativa decolonial, na qual a visão da mulher latino-americana, como a artista se autodefine, traz uma visão crítica do que a sociedade impõe. Não se enquadram no feminismo branco que marca a visão de Linda Nochlin em seu célebre artigo que, no entanto, não contempla o protagonismo social das latino-americanas em sentido multiétnico. Quando se trata do feminismo no Brasil, a massa secundária engloba a diversidade étnica sem voz individual, incluindo mulheres indígenas e negras, objetificadas ou invisibilizadas.

Considerações finais

O estudo das abordagens de gênero, decolonialidade e feminismo partiu de leituras das contribuições de autores como Judith Buther, Walter Mignolo e Heloisa Buarque de Hollanda. A pluralidade interpretativa que se apresenta nas obras desses autores nos leva a entender que essas pautas produzidas ao longo de várias décadas, não são novas, ainda que sejam atuais. A obra de cada autor se relaciona a realidades temporais, socioeconômicas e culturais diferentes.

No decorrer do estudo, indagamos sobre a aplicação dos conceitos no âmbito das artes visuais, considerando os questionamentos feitos por Linda Nochlin. Para compreender que as problemáticas e formatos desses conceitos se apresentam de formas variáveis, estudamos a trajetória de cada artista, suas obras, buscando

interpretar a representação de fatos históricos e narrativas que expressam problemas do gênero feminino..

Ainda que o foco esteja na produção artística das Américas, para aprofundar a prática interpretativa, selecionamos duas artistas brasileiras, considerando a representação de corpos femininos e seus respectivos papéis sociais em suas obras. Por meio da análise das obras escolhidas, constatamos a variabilidade de problemáticas, de linguagens utilizadas nas representações, e da influência que diferentes contextos sociais sobre a maneira com a qual cada artista escolhe representar situações de conflito. Nas obras de Rosana Paulino, as questões de gênero refletem uma experiência pessoal; e no trabalho de Marcela Cantuária, a representação dessas questões se relaciona a um resgate coletivo de memórias, que não necessariamente fazem parte de sua vivência, de valor simbólico para a luta feminista decolonial.

Há, por certo, um caminho a percorrer na investigação da produção artística como um objeto de estudo em uma perspectiva que considera a multiplicidade da construção pictórica e salienta a viabilidade da análise sociológica da arte sob a ótica da decolonialidade e das problemáticas de gênero.

Referências

- AKOTIRENE, Carla. *Feminismos Plurais: Interseccionalidade*. São Paulo: Pólen Livros, 2020. p. 113
- ALVES, Bruno Oliveira; SILVEIRA, Luciana Martha. Os deslocamentos de sentido na série Bastidores, de Rosana Paulino. *ANAIS DO II COLÓQUIO DE FOTOGRAFIA DA BAHIA*, [s. l.], v. 1, ed. 1, p. 155-167, Nov. 2018. Disponível em: <http://www.coloquiodefotografia.ufba.br/os-deslocamentos-de-sentido-na-serie-bastidores-de-rosana-paulino/> Acesso em: 4 ago. 2022.
- ANDRADE, José Carlos. História Hoje: Saiba o que foi o Motim das Mulheres. *Radioagência Nacional*, [S. l.], p. s/n, 31 ago. 2022. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/radioagencia-nacional/geral/audio/2015-08/historia-hoje-saiba-o-que-foi-o-motim-das-mulheres> Acesso em: 23 ago. 2022

- BEVILACQUA, Juliana da Silva Ribeiro. O vazio na obra de Rosana Paulino. In: PICCOLI, Valéria; NERY, Pedro (org.). *Rosana Paulino: a costura da memória*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018. p. 149-162.
- BUTLER, Judith P. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2003.
- CANTUÁRIA, Marcela. 2021. Disponível em: <https://www.marcelacantuarria.com.br/sobre>
Acesso em: 20/04/2022
- CANTUÁRIA, Marcela. 2021. Disponível em: <https://www.marcelacantuarria.com.br/matria-livre?pgid=k9havpsd-d0d93d06-144c-47a5-b901-6b4cfbae0b52> Acesso em: 20/04/2022
- CANTUÁRIA, Marcela. Motim de Mulheres. 2021. Acrílica s/ tela, 150 x 100 cm. Disponível em: <https://www.marcelacantuarria.com.br/matria-livre?pgid=k9havpsd-d0d93d06-144c-47a5-b901-6b4cfbae0b52> Acesso em: 23 ago. 2022.
- DINIZ, Clarissa, 2021. Marcela Cantuária: “Doe a quem doer”. 10 dez. 2019. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/arte/artista/marcela-cantuarria-doe-a-quem-doer/> Acesso em: 20/04/2022.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. 384 p.
- LIMA, Julia. Quem foi Linda Nochlin?. *ARTEQUEACONTECE*, [S. l.], p. s/n, 29 out. 2018.
Disponível em: <https://www.artequaecontece.com.br/quem-foi-linda-nochlin/> Acesso em: 8 ago. 2022.
- LOPES, Fabiana. Rosana Paulino: o tempo do fazer e a prática do compartilhar. In: PICCOLI, Valéria; NERY, Pedro (org.). *Rosana Paulino: a costura da memória*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018. p. 163-182.
- MIGNOLO, Walter D. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. Tradução de Ângela Lopes Norte. *Cadernos de Letras da UFF*. Dossiê: Literatura, língua e identidade, Niterói, n. 34, 2008, p. 287-324.
- NOCHLIN, Linda. *Porque não houve grandes mulheres artistas?*. AYERBE, Julia (ed.). Tradução: Juliana Vacaro. 2. ed. rev. São Paulo: Edições Aurora, maio 2016. 28 p. Disponível em: <http://www.edicoesaurora.com/ensaios/Ensaio6.pdf>. Acesso em: 8 ago. 2022.
- OBEL, Amanda. “A beleza da luta: tão urgente quanto a vida”, com Marcela Cantuária. 10 de jul. 2021. Disponível em: <https://midianinja.org/news/a-beleza-da-luta-tao-urgente-quanto->

a-vida-com-marcela-cantuarria/ Acesso em: 20/04/2022

- PALMA, Adriana Dolci. Costurando os fios de uma trajetória artística. In: PICCOLI, Valéria; NERY, Pedro (org.). *Rosana Paulino: a costura da memória*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018. p. 183-197.
- PAULINO, Rosana. 2022. Disponível em: <https://rosanapaulino.com.br/sobre/> Acesso em: 04/08/2022.
- PAULINO, Rosana. Bastidores. 1997. Imagem transferida sobre tecido, bastidor e linha de costura 30,0cm diâmetro. Disponível em: <https://rosanapaulino.com.br/multimedia/15-bastidor-mam-vi-1/> Acesso em: 23 ago. 2022.
- QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (Org.). *A Colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais*. Perspectivas latinoamericanas. Buenos Aires: CLACSO – Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005, p. 107-130.
- QUINTELLA, Pollyana. ROSANA PAULINO: Quando a imagem vira corpo. 01 de jul. 2020. <https://revistacontinente.com.br/edicoes/234/rosana-paulino> Acesso em: 04/08/2022.
- SATOU, Danilo. A representatividade da mulher na arte. São Paulo: Centro Cultural, 6 mar. 2020. Disponível em: <http://centrocultural.sp.gov.br/2020/03/06/a-representatividade-da-mulher-na-arte/>. Acesso em: 25 nov. 2021
- SCHIMIDT, Rita Terezinha. . Para além do dualismo natureza/cultura: ficções do corpo feminino. In: RODRIGUES, Carla; BORGES, Luciana; RAMOS, Tania Regina Oliveira (org.). *Problemas de gênero*. Rio de Janeiro: Funarte, 2016. p. 343-368.
- SCOTT, Joan. *Gênero: uma categoria útil para análise histórica*. ed. 3. Recife: SOS Corpo, 1996.
- SPERO, Nancy. Manifesto feminista. In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; ANDRÉ, Mesquita (Orgs.). *História das Mulheres, Histórias Feministas*. vol. 2 antologia. São Paulo: MASP, 2019, p. 33-41.

Arte Preta Contemporânea Brasileira e o Giro Minoritário nas Artes Visuais

Brazilian Contemporary Black Art and the Minority Giro in the Visual Arts

*Jorge Vasconcellos*¹

Afirmamos que há em curso um giro minoritário da arte contemporânea, a partir do qual defendemos que é possível pensar que, em certas práticas artísticas caracterizadas por nós como contra-arte, articula-se um devir-quilombista realizado por artistas-ativistas negres-indígenas. Este devir-quilombista é autodefesa e contra-ataque, por intermédio de ações de guerrilha artística, do Povo Preto brasileiro.

Palavras-chave: giro minoritário, devir-quilombista, arte e contra-arte, arte contemporânea.

We affirm that there is an ongoing minority tour of contemporary art, from which we argue that it is possible to think that, in certain artistic practices characterized by us as counter-art, a becoming-quilombist articulated by black-indigenous artist-activists. This becoming-quilombista is self-defense and counter-attack, through artistic guerrilla actions, of the Brazilian Black People.

Keywords: minority tour, becoming-quilombista, art and counter-art, contemporary art.

.....
1 UFF / Coletivo 28 de Maio. **Jorge Vasconcellos**, negro-indígena. Doutor em Filosofia. Professor do Associado na Universidade Federal Fluminense/UFF, Niterói-RJ/Brasil, no Departamento de Artes e Estudos Culturais/RAE e no Programa de Pós-graduação em Estudos Contemporâneos das Artes/PPGCA. É o atual Coordenador do Programa/PPGCA-UFF (2019-2023). Líder do Grupo de Pesquisas CNPq – *práticas estético-políticas na arte contemporânea*. Teórico-ativista no *Coletivo* de ações e práticas estéticos-políticas e procedimentos acadêmicos contrapedagógicos *28 de Maio*. Cientista de Nosso Estado/CNE-2020 pela FAPERJ. Fez Pós-doutorado em Artes no Instituto de Artes da UERJ (2019). Publicou livros sobre Deleuze, Foucault e Arte Contemporânea, além de ensaios sobre teoria da arte e do cinema em uma perspectiva filosófica. Tem no prelo, Editora Circuito/Edições PPGCA, o Livro da Coleção Tese e & Ensaios Críticos/PPGCA – *Coletivo 28 de Maio: arte e lutas minoritárias*, com Mariana Pimentel/IART-UERJ. Pai de Andy, Joaquim e Zoé.

Introdução

Defendemos que está em curso “um giro minoritário na arte contemporânea”. Mostraremos que eclode no seio do sistema de arte, no qual: temos desde os recortes curatoriais, à construção de nova uma fortuna crítica, à presença em feiras e galerias de negócios, na construção e aquisição de acervos sejam eles públicos ou privados; e, também, na evidente presença dessa perspectiva de lutas minoritárias em bienais (Bienal de São Paulo) e quinquenais de arte (Documenta de Kassel)... percebemos os indícios desse “giro”. Destacamos a presença de artistas com marcadores étnico-raciais negro-indígenas que representam as lutas do movimento negro e as lutas dos povos indígenas. Defendemos acerca do giro minoritário na arte contemporânea está se dando, como uma virada, uma mudança de rumo. Afirmamos, como hipótese, que há em curso uma mudança de sentido na rota que leva ao Lugar da arte contemporânea de seu mercado e ao sistema na Atualidade, sistema dominado por dispositivos biopolíticos de racialização. Dispositivos estes calcados no colonialismo e em suas várias formas de racismo, orientados pelo que o chamado pelo ativismo preto denomina de “branquitude” e que nós, seguindo a filósofa Denise Ferreira da Silva, nomeamos de “branquidade”. Defendemos que a arte contemporânea está “empretecendo”. Evidentemente, não estamos afirmando que arte tornou-se negra-indígena, ou mesmo, que hoje encontramos nas mostras, bienais, feiras, etc, uma maioria de artistas negres-indígenas. Ao contrário, o que temos o é justamente o oposto, há uma maioria de artistas não-pretos (negre-indígenas) nesses Lugares da arte. Contudo, o que aqui defendemos como análise e diagnóstico de um tempo presente é, justamente, est[á] em curso uma mudança incontornável de rumo e sentido: a força que potencializa a arte da contemporânea hoje é (deve ser: *devir*) negra-indígena. Dizemos com veemência: A arte preta contemporânea brasileira é o sopro de renovação dos estados das artes em nossa Atualidade.

Continuando a introduzir a Questão

O Quilombismo não é apenas um momento histórico do Brasil ou mesmo uma ideia que se perdeu... Trata-se, antes disso, de uma força motriz do Povo Preto (negrxs/ indígenas) brasileiro. Foi e é contrapoder ao processo encarcerador dxs negrxs

escravizadxs nas Américas, fruto da diáspora atlântica forçada pelo colonialismo, especialmente dos séculos XVII e XVIII. E também campo de lutas ao extermínio necropolítico de negrxs e indígenas. O Quilombismo é pensamento negro-brasileiro nas obras de Abdias Nascimento, de Beatriz Nascimento, de Lélia Gonzales, do Mestre Nêgo Bispo e, também, abertura possível ao pensamento de Ailton Krenak e de Davi Kopenawa. Mas, também, é possível ser pensado e atualizado em processos e linhas de força que chamaremos de devires. Estes devires são aquilombamentos e aldeamentos em lugar/sítio e espaço/tempo, em ações e práticas estético-políticas, sejam elas nos ativismos contemporâneos (o feminismo negro/as lutas indígenas de nossa atualidade), ou, na arte contemporânea (nas artes visuais, nas ações performáticas, no cinema de guerrilha, nas literaturas insurgentes). O Quilombismo é, em nossa perspectiva, um devir-quilombista. Falaremos e clamaremos nesta intervenção Por um devir-quilombista da arte. Justamente, neste devir-quilombista da arte, negrxs-indígenas/indígenas/negrxs, tomam de assalto à casa grande da arte contemporânea, produzindo aquilombamentos e aldeamentos das galerias/feiras/bienais do mercado capitalista neo-liberal das artes... e não só! Isso porque esse devir-quilombista é crítica e é clínica aos poderes instituídos, já que se apresenta duplamente: como forma de contrapoder; e, como produção de acolhimento e invenção de modos de outros de práticas artísticas e existências a partir de procedimentos coletivos, comunitários, colaborativos... àquelxs que se deixem atravessar por esses devires. **O devir-quilombista da arte é manual (aberto) de autodefesa do Povo Preto ao campo das artes.**

Diante de tantas ações e práticas de extermínio do Povo do Preto brasileiro, sejam pessoas negras e/ou indígenas precisamos urgir em nossa autodefesa e contra-ataque **a lança** de Zumbi e fazer vergar **o arco**, endereçando a flecha Xavante para, mais do que dizer um “basta!” a tudo isso... precisamos, também, justamente, ir às ruas para se autodefender e contra-atacar ao ataque dos exterminadores de nosso futuro-passado-presente que impetram um genocídio a céu aberto sobre nós. Contudo, esta autodefesa e contra-ataque que endereça a lança negra e a flecha indígena é uma espécie de arquivo-arma (memória-ferramenta) das *poderosidades* do Povo Preto

brasileiro. Até porque essas armas que estamos clamando, não se tratam de armas esculpidas da madeira da floresta ou forjadas em quaisquer metais. Tratam-se, isto sim, de táticas de luta políticas minoritárias, sob a forma de guerrilhas artísticas no campo de forças que compreende a arte contemporânea, e alhures.

Dito isto, partamos para a conversa que aqui teremos. Parto de uma proposição, ou mais precisamente de uma inflexão, para este “chamado” por nós designado de um devir-quilombista da arte. Esta inflexão e sentido a qual denominamos de “giro minoritário na arte contemporânea”. Mostrar que hoje eclode no seio do sistema de arte, desde os recortes curatoriais, a construção de nova fortuna crítica, a presença em feiras e galerias de negócios, na construção e aquisição de acervos, sejam eles públicos ou privados e, ainda, na presença dessa perspectiva e lutas minoritárias em bienais (Bienal de São Paulo, por exemplo) e quinquenais de arte (Documenta de Kassel, por exemplo)... destacamos, fortemente, a presença de artista de recortes étnico-raciais negro-indígenas ou indígena-negros que representam a partir de suas obras, objetos, ações e práticas as questões de registro minoritário, as lutas do movimento e/ou do feminismo negro e as lutas dos povos indígenas. E mais, esses processos de representatividade no sistema da arte contemporânea não estão apenas relacionados às questões étnico-raciais, mas também às questões de gênero, como, por exemplo, dos feminismos (particularmente do feminismo negro) e das lutas das travestis e das pessoas transvestigeneres. Nos perguntamos, então, o que é, de fato este giro minoritário da arte contemporânea?

Em primeiro lugar, a posição que defendemos acerca do “giro” (minoritário da arte contemporânea) diz respeito aos seus próprios termos. O século XX, notadamente a partir de uma leitura que se pautou por uma história dos sistemas de pensamento, se viu implicado pelo que foi chamado de uma dupla virada. A primeira dessas viradas ficou conhecida como “virada linguística”, a qual defende que os saberes humanos, em especial a filosofia, deveria ter como foco de investigação privilegiadamente os estudos sobre a linguagem. Pensadores da linguagem como Ludwig Wittgenstein e Bertrand Russel e seus legados filosóficos foram decisivos para o que foi designado

por uma certa filosofia anglo-saxão de “linguistic turn”, virada linguística, ou mesmo giro linguístico. À esta virada/giro autoproclamado de “linguístico” ocorre, como reação, o que acabou por ser denominado de “virada antropológica da filosofia”, que pregava não propriamente o abandono às questões ligadas ao campo da linguagem, mas subordiná-las às referências do sujeito e da história e retomar as questões de orientação onto-políticas. De nossa parte, nos apropriamos aqui do sentido de giro/virada para designar um momento de eclosão das lutas minoritárias no campo das artes, privilegiadamente o campo expandido das artes visuais. Então, o sentido de virada, ou exatamente como chamamos de giro, é o de mudar o foco e o enfoque dos estudos de uma determinada área de pensamento e atuação, mas também, a construção de uma de campo de diagnóstico do presente que dê conta das regularidades de certas práticas sociais, no caso a Arte e seus novos atores, questões, abordagens e agenciamentos de enunciação que estão reorientando seu próprio sistema.

Em segundo lugar, a posição que defendemos acerca do “giro” (minoritário da arte contemporânea) é que se deu/está se dando, como dissemos, uma virada, uma mudança de rumo. Dito outro modo: afirmamos, como hipótese, que há em curso uma mudança de sentido na rota que leva ao Lugar da arte contemporânea de seu mercado e ao sistema na Atualidade, sistema este que consideramos é dominado por dispositivos biopolíticos de racialização. Dispositivos estes calcados no colonialismo e em suas várias formas de racismo, orientados pelo que o chamado pelo ativismo preto denomina de “branquitude” e que nós, seguindo a filósofa Denise Ferreira da Silva, nomeamos de “branquidade”. Defendemos que a arte contemporânea está (e muito precisa-estar) se *empretecendo*. Evidentemente, não estamos afirmando que arte tornou-se negra-indígena, ou mesmo, que hoje encontramos nas mostras, bienais, feiras, etc, uma maioria de artistas negrxs-indígenas. Ao contrário, o que temos o é justamente o oposto, isto é, uma maioria esmagadora de artistas não-Pretos (negrx-indígenas) nesses Lugares da arte. Contudo, o que aqui defendemos como análise e diagnóstico de um tempo que se faz cada vez mais presente é, justamente, esta mudança incontornável de rumo e sentido: a força que potencializa

a arte da contemporânea hoje é (deve ser: *devir*) negra-indígena. Dizemos com veemência: a lança negra e a flecha indígena estão endereçadas a um futuro que já é, necessariamente, nosso presente, relendo nosso passado e contracolonialmente transmutando-o em um outro porvir. Por isso também afirmamos: toda a ira antirracista que leva o Povo Preto às armas da guerrilha artística é sagrada.

A arte preta contemporânea brasileira é o sopro de renovação dos estados das artes em nossa Atualidade.

E por quê? Aqui temos o terceiro ponto de nossa argumentação.

Em terceiro lugar, a posição que defendemos acerca deste “giro” (minoritário da arte contemporânea) é que este pode ser pensado como uma forma de luta política, de luta de minorias, de luta minoritária. Nessas lutas há como que uma indiscernibilidade entre ser um/uma/ume artista e ser um/uma/ume ativista à qual seu estado de ser comporta. Ser negro/negra/negre ou ser indígena, apenas para ficar no Povo Preto, mas poderíamos falar das trans, das travas, das transvestigeneres. Trata-se de tornar mais que poroso esta relação entre artista e ativista. Trata-se de mostrar e fazer ver que não há distinção possível entre o/a artista e o/a ativista. Não se trata mais de obra ou processo artístico, mas de ações e práticas artísticas-ativistas que são, sempre, enfrentamentos aos poderes instituídos que podem, por vezes, inadvertidamente produzir uma zona cinzenta entre a arte e o crime. Isto sem nunca deixar de ser, de fato, ações e práticas legítimas e justas à causa que estes e estas artistas-ativistas defendem com suas ações e práticas no campo das artes, melhor dizendo, no campo social que agem e militam.

O giro minoritário da arte contemporânea engendra, nessa perspectiva, um devir-quilombista das artes. De Abdias Nascimento, nosso mentor ao Quilombismo (mas, não só ele... mas, vários/várias outros artistas-pensadores) à Yhuri Cruz, jovem e poderoso artista negro carioca, passando por... Arjan Martins, Ayrson Heráclito, Castiel Vitorino, Daiara Tukano, Dalton Paula, Daniel Lima, Denilson Baniwa, Elian

Almeida, Elton Sara Panamby, Frente 3 de Fevereiro, Jaider Esbell Makuxi, Jaime Lauriano, Jota Mombaça, Marcelo D'Saete, Maré de Matos, Maxwell Alexandre, Mulambo, Moara Brasil Pankararu, Musa Mattiuzzi, Naine Terena, Olinda Yawar Tupinanbá, Panmela Castro, Paulo Nazarath, Renata Felinto, Rosana Paulino, Sidney Amaral, Sonia Gomes, Tiago Sant'Ana e Xadalu Tupã Jekupé... todas, todos e *todes* que apontam para a uma “Arte Preta Contemporânea Brasileira em seu Giro Minoritário nas Artes Visuais”.

Referências

- 28 de Maio, Coletivo. VASCONCELLOS, Jorge e PIMENTEL, Mariana. “O que é uma ação estético-política? (um contramanifesto)”. *Revista Vazantes*, periódico do Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Ceará/PPGArtes-UFC, nº 1. pp. 192-200
- BASBAUM, Ricardo. *Manuel do artista-etc*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.
- BEY, Hakim. TAZ – Zona Autônoma Temporária. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2011. ----- . *Caos, terrorismo poético e outros crimes exemplares*. (Web)
- CAMNITZER, Luis. “Arte contemporânea colonial”. *Escritos de artistas: anos 60/70*. FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (orgs.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009, 266-274.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 1992.
- FERREIRA DA SILVA, Denise. *A dívida impagável. Lendo cenas de valor contra a flecha do tempo*. São Paulo Edições Casa do Povo, 2017.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal, 3ª edição, 1982.
- GONZALEZ, Lélia. *Primavera para as rosas negras*. Diáspora África: Editora Filhos da África, 2018.
- GUATTARI, Félix. *Revolução Molecular: pulsações políticas do desejo*. São Paulo: Brasiliense, 2ª edição, 1985.
- GUÉRON, Rodrigo e VASCONCELLOS, Jorge. “depois de junho... o que nos resta fazer? ações estético-políticas! (notícia de um Brasil insurgente: as manifestações de junho-2013 e a reação microfascista a elas)”. Ouro Preto-MG: *Revista ALEGRAR*, nº 15, 2015.
- MORAIS, Frederico. “Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da “obra”. *Ensaios Fundamentais: Artes plásticas*. COHEN, Sérgio (org.). Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010, 123-131.

- NASCIMENTO, Abdias. *O Quilombismo – documentos de uma militância Pan-Africanista*. 3ª edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 2019.
- NASCIMENTO, Beatriz. *Possibilidade nos dias de destruição*. Diáspora Africana: Editora Filhos da África, 2018.
- NÊGO BISPO (Antônio Bispo dos Santos). *Colonização, Quilombos: modos e significação*. Brasília: Instituto de Inclusão no Ensino Médio. UnB, 2015.
- KOPENAWA, Davi e ALBERT, Bruce. *A queda do céu. Palavras de um Xamã Yanomami*. São Paulo: Cia das Letras, 2015.
- KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Cia. das Letras, 2019.
- PIMENTEL, Mariana. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade estética ou JR.” In: ANPAP, 2011, Rio de Janeiro. *Anais do Encontro Nacional da ANPAP (Cd-Rom)*, 2011.
- PIMENTEL, Mariana. “Fabulemos! Ou como resistir à ficção”. *Conexões: Deleuze e Política e Resistências e...* GALO, Silvio et alii (org). Petrópolis: Editora De Petrus, 2013, pp. 173-185.
- PRECIADO, Paul B. *Um apartamento em Urano – Crônicas da travessia*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2019.
- RAMIREZ, Mari Carmen. “Táticas para viver da adversidade. Conceitualismo na América Latina”. *Arte & Ensaios, Revista do PPGAV-EBA-UFRJ*, nº. 15, 2007.
- VASCONCELLOS, Jorge e CASTELO BRANCO, Guilherme. *Arte, Vida e Política: ensaios sobre Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Edições LCV/SR3?UERJ, 2010.
- VASCONCELLOS, Jorge. “A arquitetura de Gordon Matta-Clark: autonomismo político e ativismo estético”. *Arte & Ensaios. Revista do PPGAV-EBA-UFRJ*, nº. 25, maio 2013, pp. 88-99.
- VASCONCELLOS, Jorge e ROCHA, Isabelle. “Práticas artísticas na rua e ativismo político: entre fronteiras e continuidades”. IN: *A cidade em obras: imaginar, ocupar, redesenhar*. Publicação do Centro Municipal de Artes Hélio Oiticica. PUCU, Izabela Pucu et alii (org.). Rio, 2015, pp. 66-73.

Castiel Vitorino Brasileiro: visualidades sobre Gênero e Raça

Castiel Vitorino Brasileiro: gender and race visualities

Matheus Moreira Nunes¹

Larissa Fabricio Zanin²

O artigo apresenta reflexões sobre o trabalho “Corpo-Flor” de Castiel Vitorino Brasileiro, cuja produção artística tem se constituído em torno do debate sobre as relações de gênero e racialidade negra, de maneira a proporcionar novos rumos para a discussão da temática. A partir das visualidades presentes nas fotografias da obra “Corpo-Flor” e do diálogo com a artista sobre o trabalho em tela, pretendemos encontrar os modos como sua obra tem fomentado debates sobre questões étnicas e de gênero.

Palavras-chave: Castiel Vitorino Brasileiro, Desobediência de Gênero, Decolonialidade, Arte Contemporânea

The article presents reflections on the work “Corpo-Flor” of Castiel Vitorino Brasileiro, whose artistic production has been constituted around the debate on gender relations and black raciality, in order to provide new directions for the discussion of the theme. From the visualities present in the photographs of the work “Corpo-Flor” and the dialogue with the artist on the work on canvas, we intend to find the ways in which her work has fostered debates on ethnic and gender issues.

Keywords: Castiel Vitorino Brasileiro, Gender disobedience, decoloniality, Contemporary Art.

.....
1 Universidade Federal do Espírito Santo / Programa de Iniciação Científica – UFES. Trata-se de Matheusa, estudante que é não binária, ainda não retificada civicamente e que socialmente já utiliza este nome.

2 Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

Introdução

Desafiar o modelo de como a sociedade se organiza parece uma demanda demasiadamente labiríntica, mas que vem sendo cumprida com êxito nos últimos anos. Diante disso, levantamos a questão: será que o *modus operandi* das sociedades acontece de maneira irreverente ou transmuta com o passar do tempo? Como é realizada essa, ou melhor, como são realizadas essas transmutações? Observando a linearidade e a normatividade da hegemonia, nota-se que é algo complexo e difícil de ser desestabilizado, considerando como existe e como funciona para as partes que realizam sua manutenção há tanto tempo.

Porém, quando retornamos ao passado e observamos as lutas de classes, raças e gênero, percebemos que as subversões das sistemáticas hegemônias opressoras como machismo, racismo e LGBTfobia, sempre existiram e perduram até hoje. No movimento antiescravagista, na luta pela conquista dos direitos femininos e LGBTs, pessoas que desacreditavam das ideologias que as violentavam, assumiram um compromisso contrário com a forma que a parte beneficiada e opressora da sociedade da época atuava e se organizava.

Nesse contexto de resistência e busca por outros lugares para além das violências do colonialismo e da escravatura, encontramos hoje nas produções de Castiel Vitorino Brasileiro uma alternativa de ser e estar no mundo num corpo negro e/ ou dissidente de gênero, apresentando novas possibilidades que abrem portas para outros trajetos e comportamentos. É nesse outro lugar, um lugar de acolhimento para os traumas do racismo e das determinações sociais de gênero, uma espécie de caminho para a liberdade das subjetividades socialmente negadas, que a artista nos faz perceber novos modos de existir, a partir dos discursos, denúncias e reorganização dos pensamentos e palavras presentes nas visualidades de seus trabalhos.

Para o aprofundamento da reflexão proposta, faz-se indispensável relacionar as produções destacar que o trabalho de Castiel Vitorino apresenta-se como um contra fluxo dentro da ordem da produção de pensamentos e da arte na sociedade atual:

heterossexual-normativa-branca-cisgênera que, de maneira compulsória, visa silenciar e invalidar as experiências divergentes.

Entendemos como urgente a reivindicação contundente para o lugar de intelectualidade das corporeidades dissidentes de gênero e racializadas como negras, para que enfim seja possível viver, ainda que com a ferida aberta causada pela invasão colonial, uma alternativa para o gendramento dos espaços e corpos.

Corpos em Cena

A imagem da *negrura*³ no Brasil foi delimitada por outros indivíduos, produzindo assim, identidades difusas nas quais o sujeito de pertencimento desta identidade, o sujeito negro, não se reconhece por ter sido exposto à orientações errôneas sobre o conceito geral de humanidade. A mesma violência opera na construção da identidade de gênero, na qual os corpos que subvertem a lógica de existência cisgênera e heterossexual são mantidos em estado de alerta e repulsa, pois não seguem e nem operam as demandas que foram socialmente estabelecidas para eles.

Quando observamos a arte como dispositivo estético-político que impulsiona discussões e, principalmente nos trabalhos de artistas negros/as nos quais o corpo é suporte, encontramos questionamentos, atravessamentos e interseccionalidades que acometem a corporeidade em contato com o mundo, tornando-se o centro do debate. Esses trabalhos, ao questionar o modo como é operada a *negrura* no Brasil contemporâneo, desvelam os discursos hegemônicos que ancoram a compreensão do sujeito negro que nos foi passada historicamente e permanece até os dias de hoje. Essa concepção compreende a alienação produzida pelo colonialismo, na qual o racismo objetificou os corpos negros, silenciou as narrativas africanas, implementando uma política de discriminação presente até os dias de hoje.

³ A terminologia “*negrura*” é apresentada como alternativa linguística aos termos “negro” e “negritude” nas reflexões de Leda Maria Martins em seu livro “Performance do tempo espiralar” (2021).

Como discurso propulsor de processos emancipatórios, faz-se necessário pensar como seriam as experiências estético-políticas e de vida das corporeidades dissidentes de gênero e racializadas como negras longe dos ideais hegemônicos-cisgêneros, sem ocupar a margem, como acontece rotineiramente, reiterando possibilidades dessas mesmas vidas na sociedade brasileira.

(...) e se, em vez de inteireza, da autoconsciência, da capacidade de autodeterminação e autoestima, houvesse um sentido de quebra que desloca efetivamente as posições inconformes à matriz cisgênera? E se essa sujeição inconsistente, esse modo de ser quebrado demais para traduzir-se em uma coerência identitária e representativa, qualquer que seja, insinuasse também uma forma de presença efetivamente desobediente de gênero? E se, às margens do grande nós universal (humano, branco, cisgênero e heteronormativo) a partir do qual se formula e engendra um certo projeto de sujeito e identidade, outros modos de criar coletividade e de estar juntas se precipitassem na quebra e através dela? E as perguntas não param aí, se multiplicam: como habitar uma tal vulnerabilidade e como engendrar, nesse espaço tenso das vidas quebradas pela violência normalizadora, uma conexão afetiva de outro tipo, uma conexão que não esteja baseada na integridade do sujeito, mas em sua incontornável quebra?. (MOMBAÇA, 2021, p. 21-22).

Entender a desobediência como algo estratégico é também uma forma de reorganizar as corporeidades para longe do destino guiado pelo trauma colonial para a identidade das populações negras. Assim, artistas e autoras como Castiel Vitorino Brasileiro, Rosana Paulino, Nídia Aranha, Jota Mombaça, Leda Maria Martins dentre outras, vêm concretizando distanciamentos e desobedecendo a obrigatoriedade compreensão da própria história a partir de narrativas pré dispostas sobre o que é possível agir e contestar sobre as violências raciais e de gênero, apresentando assim, novas formas de lidar com a agonia pós experiências destas mesmas violências.

A concepção de um nova história, contata de dentro por artistas negros/as, a partir das experiências e dos corpos que vivem as marcas e os traumas do colonialismo, é um espécie de criação de novas memórias, de develamento das subjetividades

apagadas pela dominação colonial. Nesse sentido, nos conta Chimamanda Ngozi Adiche,

Minha colega de quarto tinha uma história única da África: uma história única de catástrofe. Naquela história única não havia possibilidade de africanos serem parecidos com ela de nenhuma maneira; não havia possibilidade de qualquer sentimento mais complexo que pena; não havia possibilidade de uma conexão entre dois seres humanos iguais. (2019, p.17)

As produções destas artistas constituem-se como uma alternativa de ser e estar no mundo num corpo negro e/ ou dissidente de gênero, apresentando novas possibilidades que abrem portas para outros trajetos e comportamentos diante desta complexidade. Fazendo-nos perceber novos modos de existir, a partir dos discursos, denúncias e reorganização dos pensamentos e palavras presentes nas visualidades de seus trabalhos, como nos ensina Leda Maria Martins,

(...) detém o poder de fazer acontecer aquilo que libera em sua vibração. Na palavra são as divindades, os ancestrais, os inquices, as rezas que curam, que performam o tempo oracular dos enigmas, o passado e o devir, o som que emite, transmite, esconde, desvela, escurece ou ilumina. Na palavra e nos cantos, os ancestrais são e assim como na palavra e nos cantos o tempo é. Daí a natureza numinosa e o poder aurático da palavra proferida. Nesses ambientes de linguagem, a palavra oralitizada adquire uma ressonância singular, investindo e inscrevendo o sujeito que a manifesta ou a quem se dirige em um ciclo de expressão e de poder. No circuito da tradição, que guarda a palavra ancestral, e no da transmissão, que a reatualiza e movimenta no presente, a palavra é sopro, hálito, dicção, acontecimento e performance do cantor/narrador e na resposta coletiva. A palavra oral existe no momento de sua expressão, quando articula a sintaxe contígua, através da qual se realiza, fertilizando o parentesco entre os presentes, os antepassados e as divindades. (2021, p. 93-94).

Ainda na esteira das reflexões de Leda Maria Martins, a essa corporeidade denominaremos “Corpo Tela”, ou seja,

O corpo, assim instituído e constituído, faz-se como um copo-tela, um corpo imagem, acervo de um complexo de alusões e repertório de estímulos e argumentos, traduzindo certa geopolítica do corpo: o corpo polis, o corpo das temporalidades e espacialidades, o corpo gentrificado, o corpo testemunha e de registros. Um corpo historicamente conotado, que personaliza as vozes que denunciam e nomeiam o itinerário de violências de nossa rotina cotidiana, mas que, sem tréguas, escavam vias alternativas para uma outra existência, mais plena e cidadã. Um corpo/voz inventário que limpa, restabelece, restitui, reivindica, respira e inspira, em perene processo de cura, escavando vias alternas de outros devires possíveis, sempre desejoso de transformações do corpus social. (2021, p.162)

Como um dos objetivos deste artigo, destacamos o interesse em desmontar algumas das ações malignas do colonialismo que ocasionaram as produções de identidades difusas, resgatando através de uma identidade negra-contemporânea, uma episteme da ancestralidade negra e assim corroborar para construção de posturas efetivas e emancipatórias para os traumas coloniais. Para tanto, nos debruçamos sobre a obra “Corpo-Flor” do artista capixaba Castiel Vitorino Brasileiro, na qual o corpo constitui-se como “corpo-tela”.

É perceptível que o trabalho e vida de Castiel Vitorino Brasileiro tem criado métodos seguros para a reorganização da fórmula de operar o fazer-pensar artístico, mas é importante observar que, sobretudo, inspiram novas maneiras de viver a vida para sujeitos racializados como negros e também categorizados como dissidentes de gênero. Aqui, interessa-nos perceber a autonomia do corpo negro-dissidente-de-gênero, que é reconstruída ao utilizar outros elementos não humano, não brancos, atrelados ao corpo que, como tela e de maneira rizomática, cria, recria, conecta, tensiona e emancipa meios de viver a humanidade, sem regras prévias pré

estabelecidas e, de maneira ardilosa, invocando sempre um corpo decidido a não manter-se rendido.

Corpo-Flor

Corpo-Flor não se constitui somente como uma série de fotografias nas quais a artista utiliza novos símbolos visuais para concretizar uma narrativa mas também, diz respeito ao afastamento das convicções que a hegemonia ensinou sobre humanidade. O projeto trata da necessidade de incorporar o desejo pela ausência de ideais socialmente estabelecidos sobre o corpo e constrói novos olhares sobre o passado-presente-futuro da negrura brasileira, o conceito de humanidade, corporeidade e estética.

Neste artigo, não pretendemos tecer reflexões apenas a partir de nossas próprias percepções sobre o trabalho. Para não incorrerem em equívocos conceituais ou contarmos uma história de outro/a por outro/a que não seu próprio autor, a análise do trabalho se constrói, principalmente, a partir do diálogo com a própria artista, realizado por meio de uma entrevista.⁴

“Corpo-Flor” é uma obra na qual o corpo-tela coloca em pauta questões de gênero e racialidade, apresentando ao público um sujeito múltiplo, cuja identidade reflete as influências dos trânsitos diaspóricos e também das concepções socialmente determinados sobre gênero que condicionam a existência humana ao sexo biológico. Tornando possível utilizar, através deste imenso projeto, o corpo como debate, percebemos a série de trabalhos fotográficos “Corpo-Flor” como sendo uma pesquisa ação em permanente construção, conforme afirma a artista:

Corpo-Flor é uma pesquisa, um projeto, uma série de trabalho em fotografia que vai perdurar durante toda minha vida. O jeito que decidi nomear uma promessa que fiz a

⁴ A entrevista com a artista Castiel Vitorino Brasileiro foi realizada pela estudante de iniciação científica Matheusa Moreira Nunes em agosto de 2022, a quem cabe toda a autoria das transcrições.

mim mesma: continuar transmutando num hibridismo radical com vidas de outros reinos e mundos. Porque sempre que Corpo-Flor aparece, há uma nova aparência, uma nova mistura de signos, símbolos, cores, texturas, caretas, olhar, porque Corpo-flor é uma fagulha de mim que eu criei para me fazer lembrar de que posso sempre assumir formas de viver e estar não previstas por mim ou a mim. essa promessa de dar continuidade às minhas transfigurações da carne... nas imagens eu registro momentos de medo, dor, coragem, raiva, tesão dessa promessa.... e criar essas imagens são rituais que me dão energia para continuar minhas perambulações entre no mundo dos vivos e mortos. Em 2021 se completam 6 anos de Corpo-Flor. Criei quando não conseguia explicar o que estava acontecendo em mim. Gêneros...músculos... temperaturas...Continuo fazendo porque descobri o prazer em não ser entendida. (CASTIEL VITORINO BRASILEIRO, 2022⁵)

Quando nos relacionamos com o tempo, firmamos um compromisso com o passado e assumimos a responsabilidade com o caminho a ser seguido com o presente-futuro, o que é compreendido pela hegemonia como desobediência e desordem, aqui vamos elaborar enquanto liberdade. Para além de “Corpo-Flor”, como aqui já compreendemos como desígnios acima citados, a obra “No antiquario eu negocieei o tempo”, série fotográfica realizada no 1º Programa de Residência Artística do Valongo, na cidade de Santos, São Paulo em 2018 a violência racial é percebida no momento em que Castiel, ao visitar um antiquário, enquanto participava da Residência, se interessa por máscaras “africanas” e o proprietário tenta convencê-la que foram produzidas por uma africana e dadas a ele como presente.

Entretanto, as máscaras tinham sido produzidas por crianças numa oficina de arte com papel machê. A lógica violenta é posta a mesa no momento em que o suposto passado africano, contado por um indivíduo branco é constituído de mentira, realizando a manutenção da colonialidade. O escambo, não foi mais uma vez desproporcional, a artista conseguiu desmontar o trauma colonial e restituiu sua

5 Todas as citações que remetam à entrevista com a artista, serão referenciadas ao logo do capítulo “Corpo-Flor” como “(CASTIEL VITORINO BRASILEIRO, 2022)”.

história ancestral, renegociando a cronologia. Enquanto o proprietário ganhou apenas dinheiro, Castiel ganhou o que aqui consideramos tempo e conquistou artifícios necessários para repensarmos o passado de indivíduos racializados enquanto negros no Brasil.

A experiência do antiquário em Santos apontando para a permanência da colonialidade traz para a artista a possibilidade de repensar sua ancestralidade africana Bantu a obra “No antiquario eu negocieei o tempo”. Também com “Corpo-Flor”, a artista afirma poder encontrar outras vidas na prática de se deslocar entre idas e vindas para a ilha de Vitória,

No entanto, ao longo desses seis anos de obra, fui percebendo que algumas camadas de minha vida mudaram de rota, e Corpo-Flor se tornou uma nomenclatura que mais designa uma espécie do que um nome que diz respeito apenas a uma só vida. É neste momento que eu decidi apostar na indescritível, após inúmeras idas e vindas a Ilha de Vitória. Ou seja, foram esses vários momentos de deslocar da ilha, e conhecer outros mares e continentes, foram essas viagens, por muitas vezes forçadas, tristes, e também felizes, inesquecíveis, que me possibilitaram construir um sonho: encontrar com as outras vidas que compõem essa ontologia Corpo-Flor. Encontrar essas pessoas tem sido emocionante, porque é muito bonito acompanhar como que, mesmo sendo modificadas por mim, tendo seu corpo modificadas pelo meu desejo, ainda assim existe algumas particularidades estéticas e gestuais que prevalecem durante o momento de incorporar Corpo-Flor. Perceba nas fotos. Isso é incrível, isso é liberdade. Poder transfigurar a matéria negra, e lembrar que a transfiguração é a única certeza, é a mais poderosa verdade, pois é só ela que possui o poder de encerrar com a história da racialização em nossas vidas. (CASTIEL VITORINO BRASILEIRO, 2022)

O debate sobre a ancestralidade e os encontros com a própria história como modo de “encerrar com a história da racialização em nossas vidas”, conforme nos aponta a artista, estão presentes na imagem a seguir na qual podemos observar símbolos e



FIGURA 1. No Antiquário eu negocieei o tempo – Castiel Vitorino Brasileiro (Série fotográfica) 2018. (Fonte: https://castielvitorinobrasileiro.com/_foto_antiq_, acesso em outubro de 2022)

grafias inseridas no corpo da modelo e da artista que não são legíveis da maneira que convencionalmente fomos introduzidos após a colonização.

A compreensão de um novo mundo imagético apresentado abaixo prevê uma outra ordem, um novo desígnio. Talvez essa seja a maior reorganização que Corpo-Flor reverbera, ultrapassando as ideias de “belo” e “feio”, as fotografias contam uma história que não é palpável ao que compreendemos como humanidade, estética e liberdade, como afirma Castiel em entrevista,

Então eu trabalho muito para recriar a estética moderna que foi construída para nossos corpos, né: que é uma estética de hiper sexualização, de animalização, marginalização, empobrecimento. E no Corpo-Flor eu reconfiguro nossa presença em outras histórias. (CASTIEL VITORINO BRASILEIRO, 2022)

Considerando a complexidade da obra e a importância do diálogo estabelecido com a artista, seguiremos com as transcrições da entrevista realizada que compreende uma construção conjunta dos sentidos e significações que “Corpo-Flor” apresenta para o público.

Ao questionarmos à artista sobre “Como elaborar discursos que se tornem autônomos quando se produz arte na produção da arte? Como você percebe o Corpo-Flor como discurso autônomo na produção de uma obra visual? Como você consegue construir posturas libertárias nessa produção? Como você vê as posturas libertárias na construção do Corpo-Flor?”, Castiel Vitorino elucida,

A liberdade é uma palavra muito cara para mim é muito importante para a gente estudar porque a gente vive num contexto que é o Brasil, que a liberdade está associada à alforria. Nossas ideias de liberdade são escravocratas. Ou seja, a gente anseia por uma liberdade a partir do desejo do outro, e da ajuda do outro. Mas não qualquer outro, a gente deseja essa liberdade que vem a partir da branquitude e também da cisgeneridade, no caso. Então, essa ideia de senhor e escravo permanece no nosso contexto brasileiro. E a obra Corpo-



FIGURA 2. Corpo-Flor – Castiel Vitorino Brasileiro (Série fotográfica) 2016 – até hoje. (Fonte: https://castielvitorinobrasileiro.com/foto_corpoflor, acesso em outubro de 2022). Realizada com incentivo da Bolsa de Fotografia ZUM/IMS 2021, durante fevereiro de 2022 em Vitória-Espírito Santo

Flor caminha para pensar a liberdade, não só pensar, mas para construir, momentos precívalis de liberdade como a própria transmutação, a transfiguração. Então eu retiro a liberdade como um momento de esperar pelo outro, pela branquitude e cisgeneridade nos dar alguma coisa, nos dar oportunidade e passo a entender a liberdade a partir da transfiguração desta história, inclusive. Por isso que Corpo-Flor é uma obra que desde o início – foi uma promessa, como digo- sempre que Corpo-Flor aparecer novamente, ele vai ser diferente da estética anterior, da imagem anterior. E para mim isso é liberdade: poder mudar e criar o repertório de mudança. (CASTIEL VITORINO BRASILEIRO, 2022)

Sobre a liberdade estética para a criação do trabalho, questionamos: “Então você pensa no Corpo-Flor como a constituição de uma liberdade estética, de uma liberdade visual, palpavelmente?”

Sim, pois no Corpo-Flor trabalho apenas com pessoas negras e indígenas. Então eu trabalho muito para recriar a estética moderna que foi construída para nossos corpos, que é uma estética de hipersexualização, de animalização, marginalização, empobrecimento. E no Corpo-Flor eu reconfiguro nossa presença em outras histórias. (CASTIEL VITORINO BRASILEIRO, 2022)

Considerando que as imagens produzidas provocam saberes, revelam e propõem sentidos e valores, perguntamos “Quando você constrói outras visualidades, você as entende ainda como humanidade, enxergando a humanidade a partir de outros valores? Corpo-Flor reconstitui humanidade através de outra visão?”

Sim, porque eu estou trabalhando com nossa espécie, com pessoas. Talvez chegue em algum momento em que eu trabalhe com outras espécies, com cobras, com borboletas no Corpo-Flor. Mas neste instante estou trabalhando com nossa espécie, com nossa história. E mesmo que minha obra, a sua obra, elas trabalhem dizendo para ultrapassar o local da humanidade, não é só um caminho que minha obra constrói. É também um caminho de reconstruir sim a humanidade, colocar outros parâmetros dentro desta humanidade. Mas veja: tem um problema maior, que nunca fomos consideradas humanas. Acho que não



FIGURA 3. Corpo-Flor – Castiel Vitorino Brasileiro (Série fotográfica) 2016 – até hoje. (Fonte: https://castielvitorinobrasileiro.com/foto_corpoflor, acesso em outubro de 2022). Realizada com incentivo da Bolsa de Fotografia ZUM/IMS 2021, durante fevereiro de 2022 em Vitória-Espírito Santo

é reconstruir essa ideia branca de humanidade, mas é construir de fato um outro local, radical. (CASTIEL VITORINO BRASILEIRO, 2022)

Sobre a condição do sujeito/a negro/a e toda a desumanização histórica que escravidão construiu, questionamos: “Acho que é retomar o que foi conhecido como humano, mas negado a nós. Então não seria uma reconstrução e sim a retomada de um saber, que constitui humanidade, estética?”

Sim, por que o que é humano? A vida, a pessoa... A própria categoria de pessoa, ou seja: o que é uma pessoa? É a possibilidade de você pensar, racionalizar, decidir, se emocionar, ter autonomia, ser capaz de agir, decidir, ser livre em suas decisões, ter proteção, é ser o sujeito de direitos. Então de vários modos, sim, eu reivindico estes locais. Mas não só reivindico para uma branquitude cisgênera, mas o que estou fazendo é assim: independente se vocês acham que é ou não, isto já está acontecendo. Outras ideias de humanidade. Outras ideias de ser. Outras ideias de espírito, alma e tudo mais. (CASTIEL VITORINO BRASILEIRO, 2022)

“Então a ruptura já é uma coisa planejada quando você propõe o Corpo-Flor. É a mesma coisa desde que você começou o projeto?”

Por exemplo, se você for olhar algumas obras, tem uma coisa do Corpo-Flor que é muito forte o olhar. Então tem muitos olhares tristes. Se você for analisar. E tem outros olhares que já são amedrontados, olhares que são olhares meio vazios e também que são olhares de embate e Corpo-Flor está sempre olhando para a câmera, para o telespectador. E eu acho que isso é sensibilizar a humanidade diz respeito a sensibilidade também. E ao longo do tempo, com certeza mudam as coisas, porque eu mudo, as pessoas mudam. E é essa proposta do Corpo-Flor: poder cartografar essas mudanças e também propor mudanças. (CASTIEL VITORINO BRASILEIRO, 2022)

Quando pensamos na construção social acerca de humanidade não atrelada aos ideais já pré-dispostos, acreditamos ser necessário questionar o abandono dessas

dimensões, ainda em vida? “Como operar a própria despedida? O Corpo-Flor começou com você e vem tomando outras dimensões, outras proporções, outras pessoas vêm sendo visualizadas também nessa mesma ideia de humanidade na nova humanidade. Como você conseguiu firmar essa necessidade de despedida?”

Eu acho que radicalmente é porque eu quero ter uma morte saudável. Eu quero morrer bem. É assim que a gente vive no contexto de mortificação e de violência e de violência cotidiana, de violência explícita. A gente vive num país e em ruas, onde de madrugada a gente corre o risco letal de ser assassinada pela polícia. Isso não é teoria, apenas é uma realidade mesmo. Então eu comecei, senti e enfim eu também fui criada pelos meus avós. Eu vi a geração do meu avô falecendo. E a morte sempre esteve presente em mim e em nós. E o que se depara com a morte a todo instante. E eu tive proximidade com a população idosa, sempre gostei de conviver com essas pessoas. E eu fui começando a criar esse desejo para essas pessoas: “Nossa, quero que essa pessoa morra bem, de velhice...” E aí eu fui entendendo também o que eu quero para mim. Então eu acho que Corpo-Flor e não só corpo-flor, como em toda minha obra, ela se sustenta por um desejo de manter uma ancestralidade no futuro. E o Corpo-Flor é um preparo para isso que você chama de abandono, que é o abandono de ida, e de caminhada, de deslocamento, que pode ser o deslocamento que eu faço agora mesmo, saindo de Vitória da minha cidade natal, mas também a própria despedida, mesmo da morte. Então, acho que radicalmente é isso. E uma vez me preparando para me afastar e voltar assim que eu quiser. (CASTIEL VITORINO BRASILEIRO, 2022)

Partindo do desejo de um fim de vida pacífico e do anseio por essa mesma vida não ser interrompida por terceiros, como ocorria nas violências coloniais e mantidas até hoje, que é feito o questionamento sobre “o desejo de um bom presságio.”

Isso, profundo. É importante dizer que Corpo-Flor agora está no momento de construir sua matilha, as últimas fotos que fiz foi em Maranhão e em Vitória, com outras pessoas. E foi inédito isso, comecei com Maxuel e depois fiz com outras pessoas. E isso é muito fundamental e importante para mim. (CASTIEL VITORINO BRASILEIRO, 2022)

Considerações Finais

A reorganização do pensamento e a elaboração de uma nova história para além daquelas determinadas pela hegemonia ocidental sobre a colonização e a escravatura é o caminho principal para que possamos imaginar novas saídas para as experiências de violência racial e de gênero para além dos discursos que digam o quão dolorosos são esses traquejos. É nesse sentido que “Corpo-Flor” se apresenta para o público como uma possibilidade, um caminho alternativo para o indizível, sendo o indizível uma perspectiva de vida distante de aporias para corpos racializados como negros e dissidentes de gênero. O trabalho artístico de Castiel Vitorino não pretende estabelecer um compromisso de ressarcir as histórias das vidas negras e dissidentes no Brasil, mas sim, compreender como conduzir a cura das feridas que ficaram permanentemente abertas após o despertar do coma colonial e do gendramento.

Reinvindicando uma outra via para ordem da produção de pensamentos e da arte na sociedade atual predominantemente heterossexual-normativa-branca-cisgênera, que de maneira compulsória, visa silenciar e invalidar as experiências divergentes, “Corpo-Flor” e outras obras de artistas cuja temática da racialidade e de gênero estão em pauta, constitui-se como alternativa para que corporeidades dissidentes de gênero e racializadas possam sobreviver à ferida aberta causada pela invasão colonial e do gendramento dos espaços e corpos.

Referências

- ADICHE, Chimamanda Ngozi. *O Perigo de uma história única*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- ALMEIDA, Sílvio Luiz de. *Racismo estrutural*. São Paulo: Jandaíra, 2020.
- DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. Candiani, Heci Regina. São Paulo: Boitempo, 2016.
- HERNÁNDEZ, Fernando. *Catadores da Cultura Visual – proposta para uma nova narrativa educacional*. Porto Alegre: Mediação, 2007.
- MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar, práticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- MOMBAÇA, Jota, 1991. *Não vão nos matar agora*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021

Curadoria Decolonial: Artistas Negras No Espírito Santo

Decolonial Curation: Black Artists in Espírito Santo

Mayara Simões de Carvalho¹

A história da arte foi construída com critérios exclusivos que invisibilizam questões de gênero e raça. As artes, assim como inúmeras outras áreas, são opressivas e legitimam artistas brancos, europeus, de classe média e, acima de tudo, homens. O movimento impulsionado pelas artistas mulheres dos anos 1960 e 1970 segue se desdobrando nos dias atuais, em que ainda é preciso reivindicar e valorizar as expressões artísticas femininas. Ao refletir sobre a forma como mulheres vem sendo apresentada e representada na arte, com foco na mulher negra nos questionamos “Onde estão as artistas negras no Espírito Santo?”. A partir deste questionamento aprofundaremos as discussões sobre identidade pautadas nas obras dessas artistas negras buscando entender de que forma a Arte Afro-Brasileira contemporânea pode ser um instrumento de (re) conhecimento e fortalecimento da identidade e autoestima do povo negro. Ao se verem representados na arte, esses indivíduos podem enxergar-se como pessoas no mundo, sujeitos de direitos, reconhecer seu papel na sociedade e lutar por mudanças. Desta forma, a seleção de produções de artistas negras no Espírito Santo estudantes, mães, professoras, artistas e mulheres tem como objetivo a produção e a difusão das artes. As produções compartilhadas neste artigo dialogam entre si, numa diversidade em linguagens artísticas, técnicas e em pesquisas no campo artístico. Encontrase mulheres, não somente por detrás da obra sendo representadas, mas mulheres que se representam e apresentam força e sensibilidade por meio da arte. Evidencia-se a mulher negra como protagonista na arte, afirmando sua presença e suas lutas por igualdade e direitos.

Palavras-chave: Curadoria, Arte Contemporânea, Artistas Negras, Produção Artística.

The history of art was built with exclusive criteria that make gender and race issues invisible. The arts, like countless other areas, are oppressive and legitimize white, European, middle-class and, above all, male artists. The movement driven by women artists of the 1960s and 1970s continues to unfold today, in which it is still necessary to claim and value female artistic expressions. When reflecting on the way women have been presented and represented in art, with a focus on black women, we asked ourselves “Where are the black artists in Espírito Santo?”. From this questioning, we will deepen the discussions about identity based on the works of these black artists, seeking to understand how contemporary Afro-Brazilian Art can be an instrument of (re)knowledge and strengthening of the identity and self-esteem of black people. By seeing themselves represented in art, these individuals can see themselves as people in the world, subjects of rights, recognize their role in society and fight for change. In this way, the selection of productions by black artists in Espírito Santo, students, mothers, teachers, artists and women aims at the production and dissemination of the arts. The productions shared in this article dialogue with each other, in a diversity of artistic languages, techniques and research in the artistic field. There are women, not only behind the work being represented, but women who represent themselves and present strength and sensitivity through art. The black woman is evidenced as a protagonist in art, affirming her presence and her struggles for equality and rights.

Keywords: Curation, Contemporary Art, Black Artists, Artistic Production.

1 Universidade Federal Espírito Santo – PPGA / FAPES

Introdução

Para as mulheres nas sociedades patriarcais, a vida é costurada com silêncio e violência, sendo esta uma constante realidade para as mulheres negras. Em um mundo que colocou as mulheres como invisíveis e sem voz, criar a partir das margens é exigir ser visto e ouvido. Mulheres artistas surgiram de um início muito desencorajador neste país para alcançar conquistas notáveis. O projeto A HISTÓRIA DA _RTE realizado em 2017 apresenta dados quantitativos e qualitativos de todos os 2.443 artistas encontrados em 11 livros utilizados em cursos de graduação de artes visuais no Brasil. A intenção é mensurar o cenário excludente da História da Arte oficial estudada no país a partir do levantamento e do cruzamento de informações básicas das/dos artistas encontradas/encontrados. As estatísticas mostram que as mulheres representam menos de 10 por cento das artistas citadas nos livros de História da Arte analisados pelo e quando o assunto é artistas negras esse número é ainda mais chocante 0,08.

Diante disso, partiremos da inquietação diante da (in)visibilidade presente na arte contemporânea brasileira no que diz respeito a produção artística de mulheres negras no Espírito Santo. Partindo desses pontos iniciais, resolvemos fazer um trajeto a partir de algumas artistas negras, que produziram e produzem arte no Espírito Santo, mas que, ainda hoje, são invisíveis para a história da arte. Ao longo de nossa pesquisa, chegamos à conclusão de que, a invisibilidade é uma das questões que envolve a mulher negra, cuja presença é constantemente suprimida. A invisibilidade é uma das principais formas de violência à qual somos submetidas, pois, além de ser uma forma de exclusão, ela é também uma forma de invisibilização de nossas próprias histórias e das histórias de mulheres que nos antecederam.

Essa (in) visibilidade esta presente tanto na própria historiografia da arte, como na ausência das produções artísticas de mulheres negras no que venha denominar “circuito artístico”, onde estão inseridos desde conjuntos de indivíduos como: marchands, curadores, críticos, como também as instituições, como os museus, galerias e salões de arte, esse conjunto de indivíduos e instituições é quem muitas

vezes movimentam ou fazem surgir um mercado de arte. A produção artística é constituída de significados, significados esses que estão relacionados com as multiculturalidades das pessoas resultando em suas produções artísticas, portanto cada pessoa que deseje produzir arte vai partir de suas relações culturais.

A colonialidade do saber, enquanto competência dessa mesma modernidade, ainda hoje é muito presente em nossas universidades. Infelizmente, são poucas instituições que abrem espaços para questionar essa colonialidade, apresentando em sua grade outras possibilidades de apropriação e compreensão de narrativas muito pouco oferecidas, contrariando verdades consolidadas. Tudo isso é de fundamental importância, visto que ainda hoje a academia é um espaço branco, onde o privilégio de falar/pesquisar tem sido negado às pessoas negras e não brancas, construído com teorias que inferiorizam aqueles considerados como “outros”, a exemplo dos/as africanos/as e seus descendentes, tratados como objetos de pesquisa que devem ser explicados/as, categorizados/as, expostos/as e desumanizados/as. (Kilomba, 2019).

Pensando a respeito dessas multiculturalidade no circuito artístico, será que estão presente ou existe espaço para agregar todas as multiplicidades culturais, um espaço constituído da popularização de artistas plásticos e por conseqüência a participação efetiva de todas as múltiplas produções artísticas na memória da arte contemporânea. De certo é que através desse circuito alguns artistas têm a possibilidade de promover suas produções artísticas e de participar efetivamente nos registros da história da arte contemporânea. Na procura por artistas negras com produções artísticas no Espírito Santo destacaremos as artistas Kamis , Jaine Muniz, Florescer Poesia e Meire Rocha.

Processos curatoriais – perspectiva decolonial

O Brasil é um país marcado pelo período colonial e segregação. Por isso, a extrema importância para que as curadorias de arte reflitam a diversidade étnica e cultural, abandonando o vício de manter o extrato hegemônico da população em postos-chave. Em um país predominantemente desigual, cujo qual a elite é o principal vetor

de segregação social e racial. A curadoria é o trono a partir do qual se exercita o poder. É verdade que, atualmente, existem diversas iniciativas de democratização das artes, como a Lei de Cotas, mas elas não são suficientes. A curadoria é um espaço de poder que deve ser ocupado por mulheres, negras e LGBTQIA+, para que possamos construir um país mais justo e inclusivo.

De acordo lembra a artista visual e professora Rosana Paulino (2020):

“Temos os patronos, os conselheiros, os patrocinadores, o jogo é complexo e o poder dos curadores se expressa de diversas formas. A pesquisa curatorial determina quem entra e quem não entra, por exemplo, quando e de que forma: os rótulos, a posição de diferenciação e de hierarquia de valores, como alta cultura sendo superior à cultura popular, é uma delimitação de locais sociais, outro exercício de poder”.

Em um país diverso e com um rastro colonial de segregação como o Brasil, ter uma curadoria decolonial significa compreender que a produção do saber tem particularidades ligadas ao modo como a sociedade se formou e como se perpetua. Significa, também, ter um olhar crítico para as diferentes formas de opressão que existem e que estão enraizadas na história e na cultura do país. Uma curadoria decolonial busca, portanto, dar visibilidade para as vozes que foram silenciadas e marginizadas pelo sistema. É importante ressaltar que a curadoria decolonial não se limita a um olhar crítico para o passado, mas também para o presente.

Ela questiona as estruturas de poder que ainda existem e que perpetuam as desigualdades sociais. A curadoria decolonial é, portanto, uma forma de resistência e de luta contra o racismo, o sexismo, a homofobia e todas as formas de opressão. No Brasil, a curadoria decolonial tem como um de seus principais objetivos dar visibilidade para as culturas indígenas e afro-brasileiras. Isso significa buscar um equilíbrio na representação de diferentes grupos sociais na sociedade e na história. A curadoria decolonial é, portanto, uma forma de dar visibilidade para as diferentes

formas de viver e de pensar o mundo. É uma forma de questionar o status quo e de lutar por uma sociedade mais justa e igualitária.

“Por isso é importante que curadores não venham do extrato hegemônico da população, financeira e culturalmente falando. Para que tenhamos arte também como produção de conhecimento, senão ficaremos atrelados ao que os outros produzem, uma eterna cópia que não ilumina o mundo em termos de conhecimento (Paulino, 2020).”

Em virtude disso, a pergunta que fica é: como é uma prática curatorial realmente inclusiva? Como essa prática se torna uma experiência vivida que vai além do quadro institucional cultural predominantemente branco? A cada exposição artística visitada continuo me fazendo a mesma pergunta em relação à criação de espaços mais inclusivos para pessoas que existem fora da esfera da heteronormatividade cisgênera branca: Como começamos a romper a fronteira entre arte e cultura para permitir públicos diversos para se sentirem mais acolhidos dentro de espaços predominantemente brancos?

Para começar, é necessário que as instituições culturais se comprometam a criar espaços inclusivos para todas as pessoas. Isso significa que elas precisam se comprometer a ser abertas a todos, inclusive para as pessoas que não se identificam com os padrões de representação dominantes. É preciso que as instituições culturais se comprometam a lidar com as diferenças, a dialogar com as pessoas que não se identificam com os padrões de representação dominantes, e a ajudar as pessoas a se expressarem de forma independente.

A curadora e educadora independente Chandra Frank defende a ampliação e descolonização das práticas curatoriais modernas, alterando os atuais quadros estruturais convencionais predominantemente brancos de curadoria:

“Um processo curatorial decolonial está comprometido em desfazer a colonialidade que está embutida na existência do espaço museológico ocidental e perturba a dinâmica

de poder que está por trás do desenvolvimento da produção de exposições. Esse compromisso cria um ambiente onde a incorporação de epistemologias alternativas torna-se parte central da política de curadoria. Dito isso, a aplicação desse processo informado exige que o curador e a instituição contribuam para o desenterramento de histórias ocultas.” (Frank, 2015)

A curadoria é uma prática que requer “desenterrar” histórias ocultas para revelar estruturas sociais e práticas criativas por meio de leituras oblíquas ou enviesadas de modernidade dentro e fora da instituição cultural. A curadoria envolve selecionar, organizar e apresentar obras, objetos e ideias, a curadoria compartilha práticas e recursos incorporados para centralizar a nova produção cultural e praticar estratégias radicalmente inclusivas que curam, induzem o cuidado e apoiam múltiplas expressões de liberdade para todas as pessoas.

Pressupõe-se que essa deveria ser a prática padrão curatorial. De acordo com Fanon (1961) o conceito de cuidado no que se refere à prática curatorial simplesmente não pode coexistir dentro dessa “lógica pervertida” de poder institucionalizado racializado. O autor ainda destaca os efeitos distorcidos da colonização “O colonialismo não se contenta apenas em manter um povo em suas garras e esvaziar o cérebro do nativo de toda forma e conteúdo. Por uma espécie de lógica pervertida, volta-se para o passado do povo e o distorce, desfigura e destrói.” (1963, p.210)

Luciara Ribeiro, educadora e pesquisadora em 2020 iniciou o projeto de mapeamento das curadorias não brancas no Brasil. O estudo, realizado via redes sociais, identifica 76 curadores afrodescendentes e 20 indígenas. Os dados foram integrados à cartografia que vem sendo feita pela Rede de Pesquisa e Formação em Curadoria de Exposição. Até o momento, a Rede contabilizou 300 curadores atuando no país. Entre negros e negras, 54% são mulheres e 3% não binários; entre indígenas, 45% são mulheres. A maioria atua na região Sudeste e 80% não mantêm vínculo com instituições. Números tímidos em uma população de 220 milhões de habitantes, 55% autodeclarados negros e 0,5%, indígena.

Ribeiro (2020) destaca ainda que:

“Compreender quem faz curadoria é fundamental para repensar as artes, seus espaços e autorias. Entender que essas autorias não são neutras, e que são marcadas, por exemplo, por fatores sociais, como classe, gênero e as relações étnico-raciais, é uma urgência nas artes brasileiras”.

Com essa compreensão dos efeitos corrosivos da colonização e da crise instauradas nas instituições, fico com uma série de questões incontornáveis. Como o cuidado opera como parte essencial das táticas de sobrevivência e estratégias de liberdade para pessoas diaspóricas? Como a branquitude predominante distorce a práxis curatorial? As instituições predominantemente brancas são realmente capazes de cuidar de pessoas negras e outras “minoritárias”? Como curamos a saúde após uma tribulação tão avassaladora? Se as epistemologias decoloniais alternativas devem se tornar uma parte central da política de curadoria, os profissionais dentro do campo devem estar dispostos a exercer uma mudança de paradigma dentro de suas instituições no que se refere à educação, ao ativismo e ao sustento da cultura.

Produção de artistas negras no Espírito Santo

Por meio das artes visuais artistas capixabas tentam recompor a história do tráfico e da escravidão no Brasil juntando fragmentos que os referenciam, sendo o sangue, o povo africano e o domínio português as principais peças desse contexto. As mulheres negras em todo o país eram agentes de uma ampla extensão de trabalho ativista, e cada vez mais vocais e resistiam a serem relegadas às margens de qualquer luta – cultural ou não. Dada a onipresença de seu trabalho crítico, as proibições convencionais de colocar as mulheres em seu espaço “natural” no lar caíram em desuso. Artistas negras brasileiras têm dialogado com as temáticas raciais e utilizam suas obras como força militante em lugares onde a arte se estabeleceu através de produções hegemônicas.

Como a produção artística é imbuída de significados resultantes de sua multiculturalidade, na arte contemporânea encontrasse a necessidade de conquistar um lugar diferenciado para as produções artísticas das mulheres negras, um lugar que tenha a identidade dessas mulheres negras, e que tenha as mesmas possibilidades e oportunidade de sobreviver no campo artístico e no mundo. A necessidade de uma identidade para as produções artísticas das mulheres negras encontra-se na arte contemporânea, onde as mulheres negras estão inseridas numa sociedade onde a diversidade é valorizada. Por isso, é necessário que essas produções artísticas tenham uma identidade própria, que seja diferenciada dos demais atores da cultura. Essa identidade pode ser alcançada através de um lugar onde as mulheres negras possam se expressar livremente, sempre que isso for possível. Além disso, essas mulheres negras têm o mesmo direito de sobreviver no campo artístico e no mundo, independentemente de sua origem social ou racial.

Sendo assim o processo de produção artística não seguirá um modelo homogêneo, passará a ter um processo de conhecimento, de pluralidade e de novos significados que estarão imbuídos com uma série de ações e saberes dos discursos que habitam os corpos, inserindo suas “memórias, imaginações, abstração, comparações, generalização, dedução, indução, esquematização” (Castanho, 1982, pag. 18); podemos ainda acrescentar a “história” que também passará a interagir no fazer artístico. Muitas produções artísticas de mulheres negras têm como procedência uma arte engajada de críticas sociais ao racismo sexista imposto historicamente, a sua religiosidade e a diáspora, denunciam uma série de estereótipos engendrados na sociedade brasileira cuja foi constituída muitas vezes de aglomerado de significados, representações e ideologias pejorativas e violentas. Quando esse grupo de mulheres estabelece contato com esse “sistema artístico” sintomaticamente acabam apresentando uma oposição contra a hegemonia nesse campo artístico, de certa forma acaba por transferir/interferir também na historiografia das artes plásticas que tem como princípio agregar valores sociais e dialogar com conceitos estruturais. Estes diálogos propõem uma avaliação histórica da construção cultural brasileira.

A artista Kamis, traz em sua obra “A Carne” de 2022, de forma visceral as 15 crianças que tiveram suas vidas interrompidas pela violência, um olhar crítico sobre a repressão policial nas comunidades nos fazendo refletir sobre as políticas de extermínios da necropolítica.

Este ensaio pressupõe que a expressão[...]máxima da soberania reside, em grande medida, no poder e na capacidade de ditar quem pode viver e quem deve morrer. Por isso, matar ou deixar viver constituem os limites da soberania, seus atributos fundamentais. Exercitar a soberania é exercer controle sobre a mortalidade e definir a vida como a implantação e manifestação de poder. (MBEMBE, 2016, p. 123)

Assim, poética e política ou, prática artística e contexto sócio-político, apresentam-se aqui sob um vínculo indissolúvel em que a arte emana de múltiplas formas o contexto necropolítico que a circunda e a afeta ou, visto de outra perspectiva, em que o contexto necropolítico incita à emanação de múltiplas formas de arte que buscam assinalá-lo, desestabilizá-lo e/ou subvertê-lo.

Já a obra da artista Jaíne Muniz, nos faz refletir sobre o empobrecimento da população brasileira ,as condições cada vez mais degradantes da existência do nosso povo que da última década para tem sofrido amargamente com o retrocesso das políticas públicas voltadas para a garantia de direitos sociais.

Florescer Poesia, traz em sua ilustração uma reflexão acerca da solidão da mulher negra e seus enfrentamentos diante de uma sociedade racista e patriarcal, no qual as mulheres sofrem diversas violências que se diluem como a própria discussão racial no Brasil que se esvai e se silencia em meio a desconsideração das origens étnicas do país. Resignifica e reconstrói uma nova identidade num processo de construção diário.

A artista Meire Rocha, concentra sua obra acerca das temáticas raça, gênero e sexualidade, respondendo à contínua discriminação e violência enfrentada pela



FIGURA 1. “A Carne 2022” – Kamis. Fotografia Kamis, Vitória – ES, 2022. (Fonte: Acervo da Artista)



FIGURA 2. “bandeira do brasil, prato e talheres, terra. 2019” – Jaíne Muniz. Fotografia Jaíne Muniz, Vitória – ES, 2019. (Fonte: Acervo da Artista)

comunidade LGBTQIA+ reescrevendo uma história visual negra queer se torna tanto a participante quanto a criadora de imagens, enquanto ela liga a câmera para si mesmos experimentando diferentes personagens e arquétipos, nos autorretratos.

A escolha por estas artistas implicou em identificar o percurso participativo da sua trajetória de produção a mesmo tempo questionando suas inserções nos espaços institucionais do Espírito Santo. Sem dúvida que ao fazermos a escolha por estas artistas apontamos a ausência das mesmas nesses espaços dificultando portanto, a circulação e legitimação de suas produções no âmbito institucional. Sendo as produções artísticas resultantes das relações culturais, em uma sociedade que mantém ainda presente em sua formação regimes excludentes e desiguais, podemos avaliar de forma hipotética que a produção artística das mulheres negras foi mantida no anonimato, esse efeito acaba por resultar na (in) visibilidade das mulheres negras não se restringindo apenas alguns meios e sim há quase todos os espaços das relações sociais. Começando pelas poucas oportunidades de acesso que ainda é privilégio para poucas, o sistema seletivo de algumas instituições que oferecem as mesmas condições de seleção a diferentes grupos, mesmo havendo situações de desigualdades latentes sobre alguns grupos que ainda são mantidos historicamente segregados em relação ao grupo hegemônico, a população branca, heteronormativa e racista.

Conclusão

Uma das formas de autonomia é possuir discurso sobre si mesmo. Se a respeito dos africanos e seus descendentes foi historicamente produzido e difundido um discurso único, que criou estereótipos e retirou a humanidade, é preciso outro discurso que diga mais sobre quem somos. Ainda é desafiador saber ser quem se é numa sociedade profundamente racista e preconceituosa. Este trabalho representa os anseios de elaborar um conhecimento que viabilize a construção de um discurso e uma prática curatorial do negro sobre o negro no



FIGURA 3. “Namoradeira Na Janela Vendo A Lua” – Florescer Poesia. Fotografia Florescer Poesia, Vitória – ES, 2021. (Fonte: Acervo da Artista)

espaço da produção estética. É um olhar para as artes que traz a experiência de ser-se negro e negra numa sociedade branca, de comportamentos e estética brancos. Nesse contexto, o corpo negro foi alienado e limitado a uma única possibilidade de tornar-se corpo. Existem outras. A arte ajuda a resgatar esses corpos aprisionados pela colonialidade do poder, saber, fazer, ouvir, sentir e ver e se apresenta como um instrumento para a desalienação do corpo negro.

A produção artística contemporânea busca explorar a diversidade de expressões culturais e identitárias para que os corpos negros possam se apresentar como agentes autônomos e criativos. A arte é um meio privilegiado para a construção de uma identidade coletiva, o que permite aos negros serem reconhecidos por seus talentos e capacidades, além de promover a inclusão social. A curadoria do negro tem como objetivo promover a reflexão sobre a representação do negro na produção artística contemporânea, visando a construção de um conhecimento que viabilize a construção de um discurso e uma prática curatorial do negro sobre o negro no espaço da produção estética. O objetivo é reunir e analisar trabalhos que explorem a diversidade de expressões culturais e identitárias dos negros, visando aumentar a compreensão do negro sobre si mesmo e seus direitos.

As questões abordadas tiveram como foco contribuir para uma reflexão a respeito das mulheres negras e sua quase ínfima participação na história da arte, não foi possível abarcar todas as questões que implicam essa relação, mas foram abordados de forma sucinta alguns mecanismos que acreditamos contribuir para que essas mulheres permaneçam sobre o viés da (in)visibilidade, que impossibilitam a sua participação de forma efetiva como sujeitas produtoras de arte ou presentes nos registros da história da arte e em outros espaços, contribuindo para que haja a efetivação de diálogos críticos sobre os silêncios da história da arte, e dos “lugares” designados a algumas produções dos(as) artistas afro-brasileiros(as) e que estas questões se tornem cada vez mais discutidas.



FIGURA 4 . “POP” – Meire Rocha. Fotografia Meire Rocha, Vitória – ES, 2020. (Fonte: Acervo da Artista)

Referências

- Aquino, R. *Arte participativa, mediação cultural e práticas colaborativas: perspectivas para uma curadoria expandida*. Repertório, 90-103. 2016.
- AZEVEDO, Anna. Instituições Culturais. *Curadoria é poder*. Goethe-Institut Brasil. Data de acesso 05/10/2022.
- CASTANHO, Maria Eugênia. *Arte-Educação e intelectualidade da arte*. In. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Educação. PUC- Campinas, SP. 1982. CHIARELLI, Tadeu. *Arte internacional brasileira*. São Paulo: Lemos 1999. 311 p. il. Color.
- CONDURU, Roberto. *Arte Afro-Brasileira*. Belo Horizonte: C/Arte, 2007
- FANON, Frantz. *Pele Negra, Máscaras Brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.
- FANON, Frantz. *Os Condenados da Terra*. Lisboa: Editora Ulisseia, 1961.
- HOOKS, Bell. *Olhares negros: raça e representação*. São Paulo: Elefante, 2019.
- KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- MBEMBE, A. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. Tradução Renata Santini. São Paulo: N-1 edições, 2018.
- QUIJANO, Aníbal. *Colonialidad del poder y clasificación social*. Journal of World System Research, v. VI, n. 2, Summer /Fall 2000, p. 342-386.
- SANTOS, Neuza Souza. *Tornar-se Negro: ou as vicissitudes da identidade do negro em Ascensão Social*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- SANTOS, Renata Aparecida Felinto dos. *A construção da identidade afrodescendente por meio das artes visuais contemporâneas: estudos de produções e poéticas*. Tese (Doutorado em Artes). Instituto de Artes – UNESP, São Paulo, 2016.

Do peito da pele e Yorùbáiano: reflexões acerca da arte como local de existências

From skin's chest and Yorùbáiano: reflections about art as a locus of existence

Rafaela Maria Martins da Silva¹

Do peito da pele, videoinstalação do coletivo Rachadura Visual e Yorùbáiano de Ayrson Heráclito são obra e exposição que confrontam o cristianismo ao mesmo tempo que defendem a existências de corpos queers, pretos e o sagrado afro-brasileiro. Associadas às teorias de Georges Didi-Huberman, David Lapoujade e Étienne Souriau, o artigo irá entender os artistas como advogados e funâmbulos que conferem as existências levantadas em suas feitura artísticas o direito de ser real, colocando a arte como o local possível manter e garantir determinados modos existência.

Palavras-chave: Coletivo Rachadura Visual; Ayrson Heráclito; Yorùbáiano; Existências mínimas.

From skin's chest, video installation by the collective Rachadura Visual and Yorùbáiano, exhibition by Ayrson Heráclito are works that confront christianity at the same time that defend the existence of black and queer bodies, and afro-brazilian sacredness. Associated with Georges Didi-Huberman's, David Lapoujade's, and Étienne Souriau's theories, this article proposes understanding the artists as attorneys and equilibrist who confer in the existences raised in their artistic ventures the right to be real, turning the Arts as a locus possible of maintaining and guaranteeing existence to determined modes.

Keywords: Collective Rachadura Visual; Ayrson Heráclito; Yorùbáiano; Lesser existences.

.....
¹ Universidade do Estado de Santa Catarina / Uniedu (Programa de Bolsas Universitárias de Santa Catarina)

Do peito da pele e Yorùbáiano: arte de levante

Do peito da pele (2019) é uma videoinstalação composta pelo poema *O que faremos com ele* (2018) do autor Francisco Mallmann que o narra em tom litúrgico, junto a diferentes corpos apresentados sob o olhar de uma cruz cristã. O texto considera a possibilidade da volta de Deus e de possíveis comunicações e ações com Ele. Segundo os criadores da videoinstalação, o coletivo Rachadura Visual, “a obra emula num altar o olhar moral, punitivo, cristofacista e suas resignificação pelas bichas brasileiras através da arte pop LGBTQIA+ brasileira.”² *Do peito da pele* foi apresentado pela última vez ao público na exposição do 11º Salão Nacional Victor Meirelles no Museu de Arte de Santa Catarina nos meses de maio a julho de 2022.

O que faremos com ele de francisco mallmann

uma coisa você precisa saber
podemos estar nus quando deus voltar
se deus voltar
podemos recebê-lo de 4
podemos beijar a boca de deus
podemos até encostar a ponta dos
dedos naquilo que nos parecer
suficientemente bom agradável e gostoso
podemos manter deus refém de nossas carícias
podemos fazer deus gozar
podemos ler a ele todas as poesias que
guardamos escondidas nas primeiras
gavetas embaixo das roupas íntimas
que não nos deixaram usar
podemos contar a deus todas as vezes



FIGURA 1. Do peito da pele, 2019. Coletivo Rachadura Visual. Vídeo-instalação. (Fonte: Coletivo Rachadura Visual)

² Coletivo Rachadura Visual, 2019. Disponível em: <<http://rachadura.com/peito>> Acesso em: 09 set. 2022.

que dormimos sentindo dor embaixo
das pálpebras da língua da nuca dos
calcanhares e dos rins
podemos dizer a deus como é que se
faz para correr
podemos ensinar a deus a fugir das pedradas
podemos ensinar a deus as técnicas
que nos desenvolvemos para nos manter vivos
podemos dizer a deus o gosto que tem
o sangue quando chega na boca
depois de aberto todos os orifícios
podemos acariciar os cabelos de deus
e contar a ele a sensação de uma
tesoura que rápida e violenta nos deixa
quadrados e masculinos [...]³

O poema, além de atravessar perguntas e doutrinas que uma nação majoritariamente cristã constantemente impõe como ordem e guia de comportamento, menciona *deus* com a inicial em minúsculo. Isto porque a tentativa de tentar acessar este deus e a possibilidade de dizer a este deus, não é dada na esfera do sagrado e sim em deus enquanto pessoa. O poema pressupõe não mais uma comunicação de fé, mas uma comunicação humana e profana sobre as várias alternativas de atividades mundanas que *deus* terá caso ele volte à terra.

A fala é de protesto. É um gesto de levante vindo de uma existência que tenta conquistar o direito de existir frente a um sagrado que ainda hoje tenta controlar e moldar determinadas formas de existência, as tirando do real e da possibilidade de fazer parte do real. São em si, corpos (ou corpos, como o coletivo os chama) destituídos

3 MALLMANN, Francisco. **O que faremos com ele**, 2018. (trecho). Poema completo disponível em: <https://rachadura.com/wp-content/uploads/2021/12/oquefaremoscomele_franciscomallmann.pdf> Acesso: 06 set 2022.

do direito de ser enquanto existência humana em detrimento de dogmas religiosos que pressupõe, mais que uma hierarquia entre modos de existência, uma supressão.

De outra forma, o sagrado e suas práticas são mote da exposição **Yorúbáiano** de Ayrson Heráclito (1968, Macaúba, Bahia) que, além de confrontar o cristianismo em tom sarcástico, dá novas corporeidades a religiões de matriz africana.

Originalmente concebida para o Museu de Arte do Rio de Janeiro em 2021, sendo a última mostra realizada pela Pinacoteca do Estado de São Paulo em 2022, a exposição assume projetos ligados à história, à memória, à religião e a diáspora negra, exibindo uma seleção de obras entre videoinstalações, instalações, fotografias, objetos, performances e pinturas.

Yorúbáiano conta a história do corpo diaspórico preto dialogando com três elementos orgânicos: açúcar, dendê e carne de charque. O açúcar nos introduz no primeiro caminhar dos africanos pelas lavouras de cana de açúcar; a carne de charque simula a pele preta e recebe em sua superfície as marcas de ferro quente que pessoas escravizadas recebiam como sinal de propriedade e castigo (figura 3). Já o azeite de dendê, conforme Marcelo Campos, curador da exposição Yorúbáiano, unge a exposição como óleo-amuleto e traz uma polissemia de significado, que ora simboliza os fluidos vitais do corpo humano, ora materifica a África no Brasil. Segundo o artista, o dendê, “compõe nossa impossível mistura no Atlântico, onde azeite (epô) e água salgada (omi iyọ) se separam” (HERÁCLITO *apud*. CAMPOS, 2022, p. 15). Essa mistura impossível aparece na instalação Divisor III (figura 4) que tem Rothko como referencial formal.

Por fim, o sagrado iorubá fecha a exposição. Os orixás compõem-se de elementos da natureza junto a dramatizações de danças e de lendas, exercitando a ancestralidade, afirmando e atualizando a complexidade do espiritual na arte por diversas vias de sensibilidade. Assim:



FIGURA 2. Kiry, Beuys, Salvador, 1995-2022. Ayrson Heráclito. Aquários de vidro, carne, santinhos religiosos, fios de cobre e dendê. Coleção do artista, Salvador, BA. (Fonte:Arquivo pessoal)



FIGURA 3. Marcação a ferro, performance Transmutação da carne, 2015. Artista Ayrson Heráclito. (Fonte: Pinacoteca de São Paulo)

Ayrson refaz a memória desse Brasil para secar feridas coloniais, abertas pela exploração dos corpos em busca de riquezas na cultura canavieira. Rememorar a história, nas obras do artista, ganha um sentido de expurgação, de despacho. Essas chagas se transmutam em um gesto de evidenciar biografias de rostos jamais conhecidos e imaginados. Muitas vezes, os trabalhos do artista apresentam um caminhar performático e sagrado em luta, em êxtase, em revolta. (CAMPOS, 2022, p. 15)

Nesse expurgar e despachar, nesse ungir e firmar, nessa feitura de memória, nesses rostos e fenótipos, entre gestos de luta e vitória, Ayrson defende a existência, a ancestralidade preta e o sagrado invisível que não podem ser mais devassados.

Advogar contra as luzes: o papel do artista na instauração de existências

Numa intersecção entre estes dois artistas, prevalece o tom de defesa: a defesa de existir, seja enquanto corpos *queers*, seja enquanto corpos, sagrado e cultura negra. A existência intermitente desses povos, que resistem a sua desaparecimento e que ao mesmo tempo continuam emitindo seus sinais, é propriamente o que Georges Didi-Huberman se dedica a elucidar no livro **Sobrevivência dos Vaga-lumes** (2011).

A escrita do livro se espraia na percepção de Pasolini sobre o desaparecimento dos vaga-lumes e da comparação feita com as resistências incansáveis ao facismo nazista. Assim, nesse viés político e histórico, os vaga-lumes são existências, momentos, que dançantes e erráticos, intocáveis e resistentes, tentam escapar como podem das ameaças que os condenam à morte. Vaga-lumes, que por emitir luz, só aparecem no escuro, metaforizam “a humanidade reduzida a sua mais simples potência de nos acenar na noite.” (DIDI-HUBERMAN, 2011 p. 30)

Ao colocar em questão o problema do tempo histórico e da experiência humana com ele, Didi-Huberman convoca Giorgio Agamben para interrogar o contemporâneo. Agamben “vê o contemporâneo numa espessura considerável e complexa de suas temporalidades emaranhadas” num constante confronto do presente com



FIGURA 4, 5. À esquerda: Divisor III, 2002. Vidro, sal, água e azeite de dendê 220 × 50 × 20 cm Coleção. Instituto Inhotim, Brumadinho, MG. Artista Ayrson Heráclito. À direita: Black Atlantic, 2013. Ayrson Heráclito. Garrafa de vidro, óleo de dendê, caneta permanente e caixa de acrílico 25 × 15 × 12 cm Coleção particular, São Paulo, SP. (Fonte: Pinacoteca de São Paulo).



FIGURA 6. Sangue, sêmen e saliva (tríptico), 2005. Ayrson Heráclito. Fotografia impressa com pigmentos minerais sobre Canson Rag Photographique 310 g/m², 75 × 315 cm. Cortesia da Portas Vilaseca Galeria, Rio de Janeiro, RJ. (Fonte: Galeria Portas Vilaseca)www

outros tempos. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 69). O filósofo italiano, define que a relação do ser contemporâneo com o seu próprio tempo é dada numa dissociação e anacronismo, aderindo a ele e tomando distâncias concomitantemente, nem se adequando, nem coincidindo e por este distanciamento, o contemporâneo é capaz de observar em seu tempo todos os outros tempos. Desta forma, o verdadeiro contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar em seu próprio tempo para não se cegar com as luzes que este emite. E quais seriam essas luzes? Desde experiências com a destruição em massa de guerras até os eventos massivos e banais proporcionados pela vida urbana. Nesse excesso de acontecimentos, o ser contemporâneo, incapaz de tornar tais eventos em experiência, necessita obscurecer o espetáculo de luz intensa para, paradoxalmente, enxergar e perceber o seu tempo.

O impasse estabelecido por Didi-Huberman é de como dar-se os meios de ver aparecerem os vaga-lumes neste espaço e tempo de superexposição demasiadamente luminoso e devorador. Tarefa que, segundo Agamben (2011, 70) “pede ao mesmo tempo coragem- virtude política- e poesia, que é a arte de fraturar a linguagem, de quebrar as aparências, de desunir a unidade do tempo.” E quem pode fazer isso senão os artistas que inquietam-se e angustiam-se no seu tempo? A colocação de grupos e culturas ameaçadas na arte e a reinvenção e reivindicação de suas existências é o local de onde os vaga-lumes ainda podem emitir luz. A arte é colocada como o lugar possível de apresentar populações que escapam às alternativas impostas de existência assim como encontrar entrada na realidade do mundo, daí a fratura solicitada por Agamben.

Pensar nessas existências é pensar no pluralismo existencial apresentado por Étienne Souriau no livro *Les Différents modes d'existence* (1934). Neste texto, Souriau além de defender que há um pluralismo existencial, pensa em como vê-los e nas possíveis instaurações destas existências no mundo. Segundo ele, todo ser é uma maneira de ser e de existir e estes dividem-se entre: a existência dos fenômenos, das coisas, dos imaginários e dos virtuais. Todos os modos de existência testemunham

uma arte específica: a arte de aparecer, para os fenômenos, arte de se manter, para as coisas, arte de se sustentar, para imaginários e aos virtuais cabe a arte do inacabado.

David Lapoujade em *As Existências Mínimas* (2017) aprofunda os estudos de Souriau afirmando que há uma confusão entre as noções de existência e realidade: os seres e as coisas existem, mas a realidade não lhes é intrínseca sendo necessário maneiros de adquirir realidade. Considerando as existências e as diferentes realidades, como tornar mais real aquilo que existe? Ou então, “o que pode faltar a uma existência para ser mais real?” (2017, p. 13). A resposta para esta pergunta vem do gesto em comum que a arte e a filosofia tem de instaurar.

Para entender o que é instaurar, Souriau determina antes o que é a anáfora, a fim de distinguir ambos processos. Enquanto a anáfora intensifica algo pela repetição, mantendo uma existência no mesmo plano, a instauração consiste em fazer existir, mas fazer existir de certa maneira, singular, a cada retorno sendo (re)inventada.

Souriau materifica esse pensamento usando a afloração de uma flor. Para ele, a passagem matérica de botão para flor comprova que nem o homem nem a natureza cria nada, somente a forma é nova assim como as existências que ao serem tiradas de seu estado embrionário, exploram-se outras potencialidades, desenhando outras linhas que não estavam ali inicialmente. Nesse viés, quando Ayrson Heráclito usa de diferentes objetos e corpos para convocar os orixás, ele está dando outras formas de existir. Quando o coletivo apresenta *deus* como humano, ele apresenta outra forma de *deus* existir. Trata-se de “colocar seres cuja existência se legitima por si mesma, através de uma espécie de demonstração luminosa de um direito à existência que se afirma e se confirma pelo brilho objetivo, pela extrema realidade do ser instaurado.” (2017, p. 90)

O que os artistas fazem se não apagar as luzes do tempo que ofuscam vaga-lumes para que estes emitam luz? Se não criar espaços possíveis de neutralizar as luzes

para que possam existir? Não estariam Ayrson Heráclito e o coletivo Rachadura, com coragem política e poética, legitimando de outra forma as existências levantadas?

A experiência desses seres com os holofotes do contemporâneo é dada numa ordem de constante luta e defesa, podendo ser situados como os seres despossuídos de Étienne Souriau. Pessoas pretas e *queers* chegam ao mundo colocadas numa experiência de resistência, sem escolha, já despossuídas de seu direito de existir: o mundo os despossuiu antecipadamente, expulsos pela própria realidade.

Como esse direito não é mais atribuído por um fundamento soberano, é preciso conquistá-lo por outros meios. Estes são os despossuídos, entendido por Etienne como seres que estão totalmente despossuídos do direito de existir segundo determinado modo: Você tem o direito de existir, é claro, mas não dessa maneira, nem dessa outra maneira, nem de nenhuma maneira... A questão é tanto política quanto estética. (LAPOUJADE, 2017, p. 103)

Souriau entende que todas essas existências que reivindicam existir de outro modo ou conquistar mais realidade, instauram-se seja pela arte ou pela filosofia. Essas existências carecem de alguém que encontre um modo de vê-los para torná-la real a outros seres. Esse alguém, se situa no que o autor irá entender como papel advogado. Nesse papel, precedem antes dois outros personagens: a testemunha e o criador. Uma vez que o ser que tem a capacidade de ver uma existência, isto é, testemunhar, deve mostrá-las ao mundo. Quando se mostra ao mundo o que ninguém vê, este por sua vez, se torna o criador, se deparando com ceticismo, objeções ou desprezo que acompanham a instauração daquela existência. Por fim, o próximo papel que se desempenha é o do advogado, que irá defendê-la para que aquela existência seja real também a outras pessoas.

Essa cena de sistema judiciário é pensada a partir da carta que Franz Kafka envia ao pai se entendendo como eterno acusado por ser o inverso da figura do pai de família. A famosa *Carta ao pai* (1997) é a abertura de um processo judicial de defesa ao seu

estado de existencia enquanto celibatário. Esse processo adia a condenação de Kafka como culpado, uma vez que, enquanto ele durar, não há sentença. Nesse rastro, pode-se compreender a arte como o processo no qual tais existências revogam o direito e defesa de existir e o artista, então advogado, impede que a acusação se torne condenação, relançando e atualizando tais existências no mundo de outros modos, perdurando o processo.

O fio do artista é a ambivalência de sua existência despossuída

O que David Lapoujade coloca, a partir das reflexões de Étienne Souriau, sobre o artista e o filósofo como advogado, testemunha e criador, com o poder de legitimar e territorializar existências mínimas no espaço da arte, não está distante da soberania do artista trazida por Didi-huberman em *Sobre o fio* (2019).

O artista soberano é este que não precisa se subverter a poderes, sejam quais forem. No entanto, ainda que radical, a soberania do artista não está na ideia romântica, libertária e revolucionária, ela acontece quando o artista caminha sobre o fio, perambulando sob riscos e limites, estando ao mesmo tempo frágil e soberano, sendo portanto, funâmbulo. O personagem do funâmbulo surge do poema *Le funambule* (1958) de Jean Genet como um ser solitário que, sobre o fio, caminha fascinando o público, atenuando, mediando e incendiando questões. E o que seria esse fio? Ele se estica contra uma estrutura religiosa, política, jurídica e cultural e dela tenta, não escapar, mas farpear e ainda assim sair ileso. O funâmbulo quer cruzar sobre esse fogo, que ele mesmo iniciou, sem se queimar e ser aplaudido por isso.

Qual seria o fio que Ayrson Heráclito e o Coletivo Rachadura Visual caminham? Há dois caminhos possíveis: o primeiro fio é do artista que parte da *eu* para falar do todo. Há uma subjetividade de etnia e de sexualidade inerentes aos artistas enquanto existências: Ayrson é um ogã, baiano e praticante do candomblé e o Coletivo Rachadura Visual tem nos seus integrantes artistas *queers*. Nessa movimentação entre a parte e o todo, há uma reação humana de se revoltar e a reação artística de

perceber o valor desta revolta e “é nessa ferida- incurável pois que é ele próprio,[...] que poderá descobrir a força, a audácia e a destreza necessária a sua arte.” (GENET *apud* DIDI-HUBERMAN, 2019, p.44)

O segundo fio diz respeito aos poderes que estes caminham sobre: religioso, político, cultural e racial. Essa tarefa, de atear fogo e cruzar sobre ele, assume o bastão de equilíbrio sobre a corda: enquanto de um lado, Aryson crítica à colonialidade persistente, de outro, afirma a complexidade e riqueza de saberes ancestrais africanos. Enquanto o coletivo de artistas se impõe contra um deus que os pretende apagar, também humaniza, aproxima e brinca com esse deus. Nesse falso morde e assopra, tão violento quanto artístico, falam das urgências de não morrer.

Eis os artistas, advogados e funâmbulos, que no limite do real, recriam existências na arte nos dizendo, tal como Goya, “eu o vi e agora veja também”, e tal qual como Kafka, os mantém em eterno processo, exigindo que o espectador debruce sobre essas obras e reaja a elas, atestando por si mesmo a existência física desses seres, fazendo que tais sensibilidades perdurem apesar de tudo, cansando a morte.

Referências

- CAMPOS, Marcelo et al. *Ayrson Heráclito: Yorùbáiano*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2022.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos Vaga-Lumes*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.
- . *Sobre o fio*. Trad. Fernando Scheibe. Desterro: Cultura e Barbárie, 2019.
- LAPOUJADE, David. *As existências mínimas*. São Paulo: N-1 Edições, 2017.

A queima, o gesto e o corpo: a performance das “gravaduras a ferro e fogo” como poética de re-criação.

The burning, the gesture and the body: the performance of “iron and fire engravings” as poetics of re-creation.

Raquel Fernandes¹

O texto traz uma leitura da ação do artista e seu corpo para o processo de criação e execução da série “gravaduras a ferro e fogo”. Jorge dos Anjos (1957) refaz o caminho do povo preto e reelabora uma partitura corporal que escreve com signos-símbolos e geometria sensível a história marcada na pele-feltro. A partir da análise deste conjunto de obras, do levantamento bibliográfico e de entrevista com o artista, observa-se de forma gradual esse percurso refeito. Elementos construtivos costuram a memória do corpo negro que elabora uma nova performance para reexistir na contemporaneidade.

Palavras-chave: performance; arte afro-brasileira; diáspora; contemporânea.

The text brings a reading of the artist’s action and body to the process of creation and execution of the series “engravings by iron and fire”. Jorge dos Anjos (1957) retraces the path of the black people and reworks a body score that writes with signs-symbols and sensitive geometry the history marked on the felt-skin. From the analysis of this set of works, the bibliographic survey, and an interview with the artist, one may gradually observe this retraced path. Constructive elements sew the memory of the black body that elaborates a new performance to re-exist in contemporaneity.

Keywords: performance; Afro-Brazilian art; diaspora; contemporary.

1 Docente (IFF – Instituto Federal Fluminense / Doutoranda (PPGHA/UERJ))

Introdução

O presente trabalho abre uma possibilidade de leitura da ação do artista e seu corpo no espaço para o processo de criação, elaboração e execução da série “gravaduras a ferro e fogo”, O artista Jorge dos Anjos (1957), mineiro de Ouro Preto, refaz o caminho das diversas diásporas do povo preto e reelabora uma partitura corporal que reescreve com signos-símbolos e geometria sensível a história marcada na pele-feltro. O diálogo traçado neste trabalho pretende ir ao encontro da história da arte, da antropologia, da diáspora e da religiosidade afro-brasileiras. A partir da análise deste conjunto de obras, do levantamento bibliográfico e de entrevista com o artista, o texto pretende apresentar de forma gradual esse percurso. Uma inversão performativa onde o processo de produção da obra e seu resultado, além de se relacionarem, também iluminam o passado marcado pela escravidão e seus horrores. Elementos construtivos da sua formação e vivência, desde Amilcar de Castro, Rubem Valentim e outras afro-referências até um devir de um sentir afro-brasileiro e barroco mineiro de Aleijadinho, costuram a memória de um corpo negro que elabora uma nova performance para reexistir na contemporaneidade.

Obras da exposição “Instante Infinito”, realizada no ano de 2017 pelo artista e o escritor e curador Ricardo Aleixo na Galeria do BDMG Cultural² se configuram como o nosso objeto de análise. A abertura do olhar para o seu processo de criação revelou um movimento e uma partitura corporal que se mostra re-criada, re-memorada e re-inventada. A mostra reuniu diferentes obras do artista mineiro, em diversos formatos e suportes, mas serão nas “Gravaduras” que nós iremos nos deter para pensar a performatividade do fazer.

No conjunto idealizado e executado diretamente em parceria com o poeta Ricardo Aleixo, Jorge mostra sua escola precisa, geométrica e construtivista que o forma como artista, juntamente com a estética do exagero e dos vazios simbólicos

² BDMG Cultural: Galeria de Arte do Banco de Desenvolvimento de Minas Gerais, situada em Belo Horizonte. Website: www.bdmgcultural.mg.gov.br

do Barroco e do Rococó na qual ele cresce na cidade de Ouro Preto. Um artista mergulhado na dualidade e cheio de coragem de experimentar. Vigorosa e ao mesmo tempo delicada, pujante e sutil, a arte de Jorge dos Anjos em parceria com Aleixo “produz um diálogo que fascina pela coragem de experimentar e encanta pela beleza, honrando a qualidade e o rigor típicos dos artistas mineiros”. (TAVARES, 2017)

Desde a adolescência Jorge já se sabia artista e experimentou muitos temas, técnicas e suportes como óleo sobre tela, óleo sobre cartão, nanquim, pedra, madeira; esculpiu e desenhou formas e paisagens de Ouro Preto, festejos e o homem comum. Mas, segundo Sampaio (2010), ao enfrentar a dura realidade do homem trabalhador negro do Brasil, nos ecos do regime militar, resolveu seguir o conselho de outro mestre e amigo. Nello Nuno (1939-1975) o encorajou a buscar novos sentidos e encontrar a sua história na obra; e foi então que ele mergulhou nos temas próprios da sua existência com engajamento social e político, introduzindo assim as questões da negritude.

A Ferro e Fogo

Com a presença constante do ferro como elemento principal de muitas de suas obras, Jorge dos Anjos estabelece algumas dualidades constantes no seu fazer artístico. Para dominar o ferro, cortá-lo, dobrá-lo e modificá-lo, trazendo outras formas e sentidos é necessário que existam ferramentas e materiais específicos para transformá-lo. O fogo entra como elemento dominador do processo para, ao final, prevalecer a forma rígida na estrutura e fluida nos sentidos. Projetada, desenhada e construída a partir de símbolos que transitam da geometria para a ancestralidade.

As forças formadoras dessa obra singular atuam em direção convergente, partindo de territórios distintos. Como toda arte que busca refletir, expressar e mobilizar “verdades” pessoais e universais, territórios físicos e culturais, a criação em processo de Jorge dos Anjos realiza com inteireza e intensidade essa proposta, tratando como princípio a constituição de uma linguagem que possa expressar, refletir, ordenar e dar sentido à sua experiência de ser e estar no mundo. (SAMPAIO, 2010. P.9)

Na busca de uma linguagem própria, a partir dos ensinamentos construtivos de seu mestre Amílcar de Castro, somado aos seus estudos e experimentações, Jorge segue a linha da geometria simbólica, e assim como Rubem Valentim (1976), cria seus signos-símbolo que buscam transformar a linguagem visual e ressignificar sua mística ancestralidade.

O rigor técnico da geometria é apaziguado com a fluidez imagética criada a partir da conexão com a memória ancestral. Para Jorge, os elementos e suas transformações durante o processo também recriam a energia dos deuses, semi-deuses e guerreiros cultuados nas religiões de matriz africana, que no Brasil também se reúnem no Candomblé.

O ferro que fora fecundado no solo a partir do mito da criação do mundo e habita no fundo da terra é extraído; assim sendo é transformado com o fogo e se reestrutura. Elemento de Ogum, orixá da tecnologia, da ciência, da transformação e da descoberta, o ferro é dominado pelo fogo e se transforma nas armas de luta e de resistência. Assim como Valentim, ele busca a paisagem urbana, a rua, a praça, os prédios públicos, os conjuntos arquitetônicos. De maneira sintética ele caminha para um processo de humanização integrando “arte-ecologia-urbano-arquitetural”. (VALENTIM, 1976).

Com a inquietude que o move, o artista, para além do processo simbólico da matéria prima do seu trabalho, além de evocar a força de Ogum no seu processo, quis também restaurar a performance do fazer e ressignificar o corpo negro na relação com o ferro, o fogo e a pele.

As Gravaduras e sua feitura: a performance do artista

A série de obras a que nos deteremos agora é o recorte específico deste trabalho e consiste em um conjunto de objetos bidimensionais feitos com feltro e marcados com o ferro quente a fim de produzir desenhos, riscos, textos e sentidos. Como podemos ver na figura 1 que vem a seguir, a obra revela a versão em “gravadura a

ferro e fogo”, como chama o artista, do poema visual “Instante Infinito” de Ricardo Aleixo.

As letras são gravadas no feltro a partir do molde quente e marca o tecido formando o poema. Essa junção de sentidos oferece ao espectador diversas leituras e sensações. A disposição das letras e o jogo paralelo e preciso de áreas escuras marcadas pelo fogo com áreas claras que não foram queimadas, mas receberam o calor, constrói nuances e traz a sensação de cheio e vazio que está inserida em sua obra. Além disso, a repetição da letra na diagonal confere ritmo e continuidade cíclica, trazendo a sensação real de infinitude do instante e de movimento contínuo entre lembranças e esquecimentos, presença e ausência. Segundo fala do próprio artista em uma visita em seu ateliê “A Casa do Fazer”, em 2018: “Nós não sabemos aonde começa e nem aonde termina, mas compreendemos que tudo está lá: o tempo passado e o presente”. (DOS ANJOS, 2018)

A construção da obra envolve o corpo inteiro no espaço. Desde a preparação do instrumento da queima (espécie de espeto longo, ou vergalhão com a letra ou a forma geométrica soldada em uma das pontas), até o espaço onde o fogo irá se desenvolver para o aquecimento do instrumento de queima. Existe também o local, o terreno, onde o feltro se estica no chão e se deixa queimar para marcar as formas e os signos. Ao toque do objeto quente no tecido, ouve-se o barulho do resfriamento imediato e da marca inserida no suporte. A fumaça é constante e todo o processo se dá como uma inversão performativa. A pele do corpo negro, que no passado escravagista era queimada com instrumentos de tortura e identificação, agora inverte os papéis e dominando o instrumento, a forma e a linguagem, marca o objeto reescrevendo suas lutas e sua existência.

Todo o processo é simbólico e efêmero e dialoga com o resultado final e com a pulsão inventiva e gráfica do artista. Segundo CONDURU “Vital, essa pulsante geometria é, ao mesmo tempo, um indício do processo de vir-a-ser da obra e um elemento



FIGURA 1. “Gravadura a Ferro e Fogo” – Jorge dos Anjos e Ricardo Aleixo. Gravação a ferro e fogo do poema “Instante Infinito” de Ricardo Aleixo. Belo Horizonte, Brasil. 2017. (Fonte: Catálogo de exposição Galeria de Arte BDMG Cultural)

propulsor de sua fruição, evidenciando uma plasticidade a envolver matérias, linguagens e sujeitos”. (2011, s/p).

A partir da ampliação de diversas leituras, fruição, experiência e compreensão das obras de arte pelo campo da antropologia e da história da arte, abre-se um novo universo dialógico. É importante, cada vez mais, buscarmos nas duas disciplinas a alteridade como ponto comum, articulando a arte com as lutas, as histórias e a existência dos sentidos.

Em seu livro “Da diáspora: identidades e mediações culturais”, (2013), Stuart Hall traz várias percepções e ideias dos estudos culturais e da representatividade étnica na cultura popular. Em dado momento do texto ele elabora um pensamento acerca das tradições diaspóricas, as experiências históricas e as memórias que caracterizam e codificam essa produção cultural.

O autor elenca três tópicos que dão arcabouço ao seu argumento: primeiro a ideia do estilo, que para os críticos da corrente hegemônica eurocentrada está ligado a superficialidade e, no entanto, o estilo da cultura que produz a estética negra é mais do que uma embalagem, ele também é matéria e escopo do que é representado; segundo, refere-se a língua e a linguagem, pois o mundo hegemônico, dominante e logocêntrico passou por uma desconstrução da escrita e o “povo da diáspora negra”, segundo ele, encontrou na música e no ritmo uma forma profunda de expressão; e terceiro, o corpo, como único capital cultural material que o negro escravizado e arrancado do seu lugar de origem trouxe para a nova terra, sendo este o suporte principal para a sua expressão cultural e a sua arte.

Existem aqui questões profundas de transmissão e herança cultural, de relações complexas entre as origens africanas e as dispersões irreversíveis da diáspora; questões que não vou aprofundar aqui. Mas acredito que esses repertórios da cultura popular negra – uma vez que fomos excluídos da corrente cultural dominante – eram frequentemente os únicos espaços performáticos que nos restavam e que foram sobredeterminados de



FIGURA 2. Processo de Criação/ produção – Jorge dos Anjos. Fotografia, acervo pessoal do artista. Belo Horizonte, Brasil. 2017. (Fonte: Catálogo de exposição Galeria de Arte BDMG Cultural)



FIGURA 3. Processo de criação/produção – Jorge dos Anjos. Fotografia, acervo pessoal do artista. Belo Horizonte, Brasil. 2017. (Fonte: Catálogo de exposição Galeria de Arte BDMG Cultural)

duas formas: parcialmente por suas heranças, e também determinados criticamente pelas condições diaspóricas nas quais as conexões foram forçadas. (HALL, 2013. P.381)

Dialogando com este pensamento podemos ver no estilo da obra um posicionamento político e histórico do artista, que absorve e constrói uma poética carregada de matéria em si, do discurso de estar, de ser e de pertencer e não apenas a elaboração de um estilo. Segundo, que podemos ver o domínio da linguagem estabelecida, a desconstrução da mesma e a reestruturação a partir da sua riscadura brasileira, que como diria Rubem Valentim em seu Manifesto Ainda que Tardio de 1976, “uma linguagem plástico-visual-signográfica” que está ligada “aos valores místicos profundos de uma cultura afro-brasileira”. E terceiro, porque seu processo é sonoro desde o tintilar do fogo, o som do ferro a partir do aquecimento e resfriamento, isto é, dilatação e contração, o som do feltro quando sofre a queima e libera a fumaça e soma-se a isso, a interação do corpo com a obra que dança e se move ao som da chama e do ferro em transformação e desenha o espaço para imprimir a imagem no chão, na terra, que serve de base para a sua existência.

Há, em todo esse fazer, um processo de dar outro significado a este aparato tecnológico apropriado das práticas de terror exercidas sobre milhões de homens e mulheres negros e negras que foram arrancados de suas origens e submetidos ao trabalho escravo no Brasil. A impressão a ferro e fogo em seus corpos, transformados em mercadoria, propriedade do outro e objeto no passado, toma o protagonismo e cria novos objetos que recontam e costuram uma história, preenchendo as lacunas de sentidos, no presente.

O ato artístico está em toda composição, desde o processo de produção até a organização precisa e geométrica em harmonia com as nuances de tons, a textura do feltro, queimado ou não, que se difere aos olhos. As combinações signográficas nos sugerem uma escrita ancestral, e, de acordo com o nosso domínio das linguagens, podemos dar diversos sentidos às palavras que surgem pelas combinações das letras e/ou das formas.



FIGURA 4. Gravadura a Ferro e Fogo – Jorge dos Anjos. Feltro, 207 x 135 cm. Belo Horizonte, Brasil. 2009. (Fonte: Catálogo de exposição Galeria de Arte BDMG Cultural)

O ato religioso está em todo processo, pois Ogum possui a tecnologia do fogo e domina o ferro, transformando-o e dando vida e sentidos. Abre os caminhos da diáspora e retoma a memória para romper o processo de “obliteração da lembrança” (NASCIMENTO, 2019). Este apagamento, segundo Abdias Nascimento, está estritamente ligado ao interesse de minimizar o sentimento de empoderamento fornecido pelo domínio e pela prática da cultura, da arte e da religião afro-brasileiras. A presença da religião africana no nosso país é tão latente que é impossível dissociar a produção artística brasileira de um modo geral do culto, das crenças e dos elementos da natureza.

Paralela a isso, existe uma questão política intrínseca nestas obras. É importante lembrar, dizer, mostrar e trazer à tona a existência do negro no Brasil, como ele chegou aqui e por quê? E ainda refletir sobre as questões da necessidade constante de apagamento dessa história. Esquecer os horrores da escravidão e a riqueza da cultura e da religiosidade africanas que vieram para o Brasil, faz parte de um projeto político das classes dominantes. Segundo Abdias Nascimento, este processo é importante porque ao mesmo tempo que este apagamento alivia a culpa dos descendentes dos escravocratas, erradica o sentimento de orgulho da religiosidade e da cultura que alimentam a sua identidade original e a sua força, e dessa forma enfraquece a população afro-brasileira. (2019).

Considerações Finais

Do pensamento à execução, da produção ao resultado final, este conjunto de obras abordado aqui neste trabalho nos faz embarcar em uma reflexão do tempo, da história e da arte afro-brasileiras. Não é uma viagem que nos afasta da contemporaneidade, mas que provoca e encurta as distâncias de tempos passados com o momento presente. Um movimento de ligar os tempos, de construir uma leitura nova do alfabeto simbólico, geométrico e preciso que Jorge dos Anjos executa, juntamente com a poesia concreta de Ricardo Aleixo e traz pra linguagem brasileira um pensar e existir atávico, a riscadura afro-brasileira.

A última obra deste trabalho trazida nesse conjunto resume esse jogo de ir e vir, de lembrar e esquecer, que vão e voltam como as ondas do mar. Em encontro com o artista, no seu ateliê e na exibição, ele “ensina” a ler a obra de maneira formal e orienta que nos deixemos levar pelas ondas do mar. Que esta é uma das formas para ler, mas que podemos reler como quisermos. A “gravadura” representada na (figura 5) faz uma versão de um outro poema, e na forma construtiva de queimar e escrever, repetindo o jogo de cheios e vazios, imita as ondas do oceano na construção das frases. O poema diz: “Ouvir cada intervalo que modela a forma das ondas desde o fundo do mar”.

Aqui, além de nos colocar em situação de desconforto visual, a obra nos sugere não só o movimento das ondas, de vai-e-vem, mas de vertigem do mar, por forçar o espectador a levantar e baixar os olhos trazendo a sensação do balanço das águas para que, ao fim, encontremos um sentido real. Na inquietude de se expressar, Jorge esculpe as palavras e de forma poética, mas com o rigor construtivo que lhe é natural, nos faz entrar em contato ainda mais com a sua forma de pensar e fazer a sua obra. Do projeto à gravura, o processo se constrói na mente, passa para o papel, toma forma no fogo e é materializado no “tecido-pele”:

Referências

- ALEIXO, Ricardo. SANTOS, Ângelo O. de Araújo. TAVARES, Rogério Faria. *Instante Infinito – Jorge dos Anjos e Ricardo Aleixo*. catálogo. – Belo Horizonte : BDMG Cultural, 2017.
- ALMEIDA, Anderson Diego da S; GAIA, Rossana Viana; LIMA, Maria de Lourdes. *Santos e Orixás: sincretismos, estética e arte afro-brasileira na estatuária da Coleção Perseverança*. In: Revista Crítica Histórica. Universidade Federal de Alagoas. Ano VII, nº14, 2016. Link de acesso: <https://bityli.com/vtGre>
- CONDURU, Roberto. *Construção e Libido*. In: Coleção Jorge dos Anjos. Catálogo. Organização: Irena Seabra dos Anjos. – Belo Horizonte : Edição do Autor, 2011.
- HALL, Stuart. *Da Diáspora: Identidades e mediações culturais*. Org: Liv Sovik; Tradução: Adelaine La Guardia Resende [et al.]. 2ª Ed – Belo Horizonte : Editora UFMG, 2013.
- Histórias Afro-Atlânticas*: [vol. 1] catálogo. Organização: Adriano Pedrosa, Tomás Toledo. – São



FIGURA 5. Versão em “gravadura a ferro e fogo” do poema visual “Intercalos” de Ricardo Aleixo – Jorge dos Anjos. Feltro. Belo Horizonte, Brasil. 2009. (Fonte: Catálogo de exposição Galeria de Arte BDMG Cultural)

Paulo : MASP: Instituto Tomie Ohtake, 2018.

- NASCIMENTO, Abdias. O Quilombismo: documentos de uma militância pan-africanista ;
Prefácio: Kabengele Munanga ; textos de Elisa Larkin Nascimento e Valdecir Nascimento.
3ª Ed. rev. São Paulo : Ed. Perspectiva ; Rio de Janeiro : Ipeafro, 2019.
- VALENTIM, Rubem. *Manifesto ainda que Tardio* – (1976). In: Rubem Valentim: construções
afro-atlânticas/ catálogo. Curadoria Fernando Oliva; organização editorial Adriano
Pedrosa e Fernando Oliva – São Paulo : MASP, 2018.
- SAMPAIO, Márcio. *Jorge dos Anjos: Risco, Recorte, Percurso*. Coord: Jorge Luiz dos Anjos;
Organização: Irena Seabra dos Anjos e Janaina Alves Melo – Belo Horizonte : C/Arte, 2010.
- SANTOS, Ângelo Oswaldo de Araújo. *A Escultura de Jorge dos Anjos*. In: Jorge dos Anjos
Esculturas Ouro Preto – Catálogo. Organização: Irena Seabra dos Anjos. Belo Horizonte :
Edição do Autor, 2014.



Tradução

SPA_LOW_SKY - Compromisso Criativo como Ambiente de Estudo em Zona de Encontro Artístico¹

*Rolf Laven*²

*Karyne Berger Miertschink*³ (tradução)

Com a participação de artistas, escolas e moradores locais, uma zona de encontro artístico está sendo criada entre um estúdio de escultura na Spalowskygasse de Viena e o “Lerncampus Mariahilf”. Esta intervenção artística, inspirada em Rolf Laven, é apresentada como uma forma inovadora de aprendizagem que utiliza o espaço escolar e emprega abordagens da service-learning/aprendizagem engajada. Com base na herança cultural e na história local, são desenvolvidos métodos com diferentes materiais reaproveitáveis. A zona de encontro artístico dá início a um diálogo criativo público. A proposta pretende alargar o círculo de participantes para além de co-criadores e das alianças de conhecimento já estabelecidas (projetos de pesquisa Erasmus+ KA2 Rural 3.0_Service-Learning; SLUSIK e SLIDE, bem como áreas de ensino-aprendizagem artísticas, escolares e estudantis) e criar novas sinergias. O conceito do projeto contempla uma ampla participação do campo da arte e da produção cultural, de instituições escolares e universitárias, bem como de instituições de caráter social. Os participantes são convidados a tomar a iniciativa para realizar atividades de aprendizagem comunitária.

Palavra-chave: Service-Learning - Terceira Missão - Arte & Participação - Escultura Social - Empoderamento - Sustentabilidade e Engajamento - Simpósio de Arte

¹ Texto no idioma original publicado no livro “o bosque dentro do bosque”, livro de conferências do XI POÉTICAS, ES 2022.

² University College of Teacher Education Vienna, Austria. Rolf Laven, MMag. Dr.: Artista visual, pesquisador e professor na University College of Teacher Education, University of Applied Arts e Academy of Fine Arts Vienna/Austria. Ele estudou escultura e educação em arte/design na Art Academies em Maastricht/NL e Vienna (graduando em 1994 e 1998, Doutorado em Filosofia 2004). Projetos de pesquisa: CEFR_Visual Literacy, Soundwords_Graphic Storytelling, RURASL, SLUSIK and SLIDE; Federal Chairman BÖKWE (Austrian`s Art Educator`s Associations); membro InSEA, EASLHE, ÖGFD, ÖFEB.

³ Discente do PPGA/ Universidade Federal do Espírito Santo

Implementação

Este artigo relata a fase inicial de um projeto de *service-learning* com algumas oficinas já realizadas e com a abordagem de simpósio. Com base na herança cultural e na história local, foram desenvolvidas possibilidades com diferentes materiais (objetos encontrados, reciclagem, *upcycling*, cerâmica, argila, etc.). Pretende-se realizar continuamente, durante um período plurianual do projeto, atividades regulares com ofertas artísticas e criativas. Este texto refere-se a pesquisas artísticas realizadas por mim nas áreas de arte, participação e engajamento, em especial às publicações: ‘Diálogos com a arte - revista de arte, cultura e educação “Simpósios de arte - de volta para o futuro”’ (Laven, 2017) e ‘Engajamento Cultural como Ambiente de Aprendizagem na Zona de Encontro Artístico SPA LOW SKY’.

O ponto de partida

O recentemente estabelecido “Bildungsgrätzl Mariahilf” teve um edifício escolar ampliado desde o outono de 2019, com novas instalações com uma entrada e saída adicionais na muito pequena Spalowskygasse. Com a expansão do campus por uma terceira escola, perdeu-se muito do espaço aberto e de lazer: embora tenham sido criadas salas, instalações esportivas subterrâneas e acima do solo, ao mesmo tempo o espaço da escola (em arquitetura de concreto) se tornou mais denso.

Num futuro indefinido, deve ser possível utilizar as ruas diretamente vizinhas como zonas de encontro, a fim de criar um espaço aberto apropriado do qual uma parte o mais ampla possível da população possa se beneficiar.

Por iniciativa da Cidade de Viena, a Spalowskygasse, de localização central, será projetada como uma zona de pedestres livre de automóveis a partir do outono de 2023. Entre o estúdio do escultor Rolf Laven e o local da escola Spalowskygasse/Mittelgasse, será criada uma zona de encontro artístico com a participação da vizinhança. Nesse processo, a intervenção artística urbana deve ser apresentada como uma forma de aprendizagem. A fim de implementar isto além da sala de aula com sucesso, serão utilizadas abordagens de aprendizagem baseadas na comunidade.

Comportamentos de aprendizagem engajada podem ajudar a garantir a participação dos alunos em uma referência curricular fora da sala de aula e do prédio da escola, e conectar a instituição educacional com o ambiente em que se situa. No espírito de uma escola aberta (Knudsen, 2020), o objetivo é fechar a lacuna entre teoria e prática e tornar o currículo mais relevante através de aulas fora da escola ou através da cooperação dos alunos com especialistas de diferentes setores da comunidade e vizinhança. Isso está sendo construído nas imediações da área educacional do distrito de Mariahilf, dos centros de educação especial, da escola primária e secundária e do jardim de infância e se destina a redesenhar o espaço da rua onde mais de 500 alunos se deslocam nos dias de semana. As atividades criativas e os encontros artísticos devem ser facilitados por estas mudanças.

Encontros ao ar livre compensatórios, espaços abertos comunitários e que podem ser aproveitados criativamente são planejados neste ambiente. Os becos próximos podem funcionar como pontos de encontro da vizinhança, no espírito da aprendizagem engajada e empreendedorismo social. Arte e cultura podem ser componentes propositalmente integradores do desenvolvimento urbano nos espaços abertos próximos à escola. Este espaço terá árvores, arbustos, espaços cultiváveis e assentos, e também móveis de trabalho para atividades criativas. Serviços culturais locais são criados como oportunidades de contato e possibilitam uma participação de baixo limiar no espaço público e se tornam um local de intercâmbio para jovens e idosos: projetos criativos - por exemplo, bancadas de trabalho móveis - são realizados juntos. Árvores sombreadas, assentos confortáveis, áreas de trabalho e a ausência de tráfego podem convidar as pessoas a permanecerem, pausarem e serem criativas sem consumir. Será um lugar onde as pessoas gostarão de usar seu tempo para serem criativas junto com outros em um espaço comunitário.

O conceito promove uma ampla participação do campo das artes e da produção cultural, das instituições escolares e universitárias e das instituições sociais. O envolvimento de artistas e seu trabalho educacional informal em espaços de aprendizagem dentro e fora das escolas tem levado a múltiplos benefícios

educacionais para os estudantes. Nessas “pedagogias eficazes”, tanto professores quanto artistas desempenham um papel importante nas atividades informais de ensino/aprendizagem (Selkrig, 2017).

Os participantes são convidados a tomar a iniciativa em atividades de aprendizagem colaborativa. Uma equipe consiste de palestrantes, professores e estudantes da Academia de Belas Artes e da Universidade de Educação de Professores de Viena, seminários na disciplina didáticas de educação artística/design, service-learning/aprendizagem engajada/inclusão/cidadania global. Os parceiros em cooperação são residentes, escolas vizinhas, Bildungsgrätzl Mariahilf, OEAD Áustria, parceiros de pesquisa dos projetos Erasmus+/alianças de conhecimento da UE SLUSIK (*Service-Learning upscaling Social Inclusion for Kids*); RURAL 3.0_Service Learning e SLIDE (*Service-Learning, Inclusion, Diversity and Digital Empowerment*).

Deste modo, crianças e jovens do distrito educacional de Mariahilf, do jardim de infância Mittulgasse e do bairro residencial agiram juntos e (co)realizaram este projeto. O apoio imaterial na forma de expertise e apoio das universidades vienenses e de arte, da “Bildungsgrätzl Mariahilf”, do trabalho de observação/apoio das redes de pesquisa Erasmus+ KA2 também foram assegurados. O aporte financeiro é necessário para a realização dos projetos dos estudantes na prática: o teste prático de *service-learning* deve ser dirigido e estabelecido de forma permanente e sustentável no espaço comunitário. Estudantes bem motivados já realizaram projetos correspondentes (objetos para cultivo de plantas, estações de intercâmbio, recursos hídricos, vagas de estacionamento, móveis e oficinas para design e lazer, oficina de reparos, etc.).

Ancoragem Conceitual

A aprendizagem engajada como abordagem socioeducativa da cooperação

Como observa Seifert, aprender através do engajamento/*service-learning* - é aprender uma forma de ensino e aprendizagem que combina engajamento social com aprendizagem profissional (Seifert et al., 2012).



FIGURA 1. Apresentação Powerpoint utilizando imagens das páginas iniciais dos arquitetos Raumkunst ZT GmbH, Google Earth e fotos de R. Laven.

Os projetos de pesquisa Erasmus+ Rural 3.0_SL, SLUSIK e SLIDE visam explorar as mudanças nos pontos de acesso sociais e desenvolver e implementar novos métodos de aprendizagem e ensino. Utilizando abordagens, meios e métodos inovadores, participantes de diferentes países europeus compartilharão suas experiências sobre a atual aplicação de *service-learning* nas áreas rurais, seus meios e métodos inovadores, em estudos de caso.

Implementamos o impacto da arte - de acordo com John Dewey e Joseph Beuys - nestes projetos “SL”. Nossa pesquisa e trabalho educacional discute abordagens e ideias sobre como a aprendizagem engajada pode ser usada para dar impulso a atividades extracurriculares e fora da escola. Também permite mais oportunidades de ensino e aprendizagem através de atividades educacionais inovadoras para impulsionar áreas vulneráveis da cidade com trabalho artístico no contexto da biodiversidade e sustentabilidade e responsabilidade social (Weinlich & Laven, 2020).

Panorama

Descrição do projeto - Visão geral do conteúdo da iniciativa

Os empreendimentos de pesquisa ERASMUS+ como Rural 3.0, SLUSIK e SLIDE são concebidos como uma aliança de conhecimento entre diferentes universidades europeias, escolas secundárias e parceiros (GALs, ONGs), todos com diferentes histórias, diferentes experiências com empreendedorismo social e/ou SL, diferentes sistemas educacionais e necessidades comunitárias decorrentes da situação, política e economia de diferentes comunidades locais.

Os projetos irão resumir, comparar e condensar recursos em diferentes biótopos sociais. Novos métodos de aprendizagem e ensino são desenvolvidos e implementados na forma de processos de aprendizagem informal e oficinas em fase piloto. Os membros participantes – universidades/faculdades, escolas secundárias e grupos de ação local/GALs – trocaram suas experiências e produziram um estudo de campo e várias publicações sobre o estado atual do *service-learning* em comunidades sociais e desenvolveram recomendações. Um foco especial deste projeto é o

aproveitamento do potencial da arte e da criatividade. Oficinas proeminentemente artísticas que constroem iniciativas auto-empoderadoras estão no centro das atividades.

Uma aliança de conhecimento e pesquisa de diferentes instituições de ensino superior europeias e parceiros comunitários visa desenvolver um tema comum de mudança na SL. Isto resultará em um laudo das necessidades dos principais grupos-alvo, bem como um estudo de caso e um relatório final sobre o estado atual da formação em SL nas comunidades baseadas na vizinhança.

Propósito do projeto: *Service-Learning*

A aprendizagem engajada é um método de ensino que liga os objetivos do ensino superior às necessidades da sociedade através da participação ativa dos estudantes em atividades cooperativas estruturadas (Bringle, 1996). SL ou educação por responsabilidade é uma forma de aprendizagem universitária que ainda é relativamente incomum na Europa Central. Este conteúdo pode ser considerado educação cívica ou “aprendizagem através do engajamento” (ibid.). Ele se baseia em um conceito de educação universitária/voluntária que serve para promover a responsabilidade social e possibilitar experiências de autoeficácia. O objetivo geral é a promoção de uma sociedade democrática e a participação nesta. Cidadãos responsáveis e ativos não apenas têm uma variedade de direitos individuais, mas também deveres sociais dos quais participar (Jaeger et al., 2009).

O principal problema que as comunidades urbanas enfrentam consiste nas possibilidades limitadas de construir redes fortes entre as universidades e as comunidades. Os problemas da área urbana concentram-se na educação, nas condições sociais e culturais ou nos problemas ambientais. Como resultado, a força de trabalho sofre de uma falta de estrutura, diversidade e habilidades, causada pela falta de perspectivas para jovens com habilidades adequadas e um nível de educação relativamente alto. As pesquisas anteriores se concentraram principalmente em questões econômicas e políticas em áreas urbanas. Além disso, quase não há vínculos

entre o contexto acadêmico, as escolas e as comunidades (em parte diretamente vizinhas). Os projetos SL tem como objetivo reunir IES, escolas e organizações extracurriculares e espaços de aprendizagem para promover o empreendedorismo social entre professores de ensino superior, estudantes e comunidades locais.

O aprendizado engajado em um contexto urbano oferece inspiração para o ensino superior. *Service-learning* tornou-se recentemente um código popular na educação em design e planejamento, assim como em outras áreas do ensino superior. Ao combinar o engajamento universitário e o treinamento baseado na prática para estudantes, *service-learning* pode ser um meio de tornar a educação mais relevante tanto para os estudantes quanto para o público externo (Forsyth, 2000).

A Aliança de Conhecimentos inicia o desenvolvimento de estratégias colaborativas que respondem às mudanças na interação social. Espera-se que as instituições sociais participantes, associações/organizações (GALs) e partes interessadas se beneficiem das realizações dos estudantes. O objetivo é refletir a diversidade: tanto uma abordagem individual quanto uma abordagem orientada para a ação da arte/criatividade devem ser possíveis. Outros objetivos são o intercâmbio produtivo do conjunto de experiências e pesquisas, o desenvolvimento de novos formatos de aprendizagem e a promoção e consolidação de redes entre instituições de ensino superior e comunidades locais.

Terceira-Missão – Pré-condições e Compromissos

A palavra-chave Terceira-Missão refere-se à hipótese ativa e consciente de responsabilidade pela sociedade em que as instituições educacionais de nível superior são ativas. Com a Terceira-Missão, o cenário do ensino superior também está se referindo cada vez mais à questão da responsabilidade social e do modelo da educação superior. Observam-se também estas ideias nos Objetivos de Desenvolvimento Sustentável (ODS) da ONU. *Service-learning* refere-se à combinação de ensino acadêmico e engajamento cívico. Ao fazer isso, cria-se um benefício real para a sociedade civil e o ensino universitário ganha relevância prática e

experimental (Campus vor Ort 2017, 1). Desta forma, os estudantes podem se envolver em organizações sem fins lucrativos e, ao mesmo tempo, integrar o trabalho sob este projeto em seus estudos. O objetivo aqui é, em particular, expandir a suposição de responsabilidade social – tanto por parte dos estudantes quanto por parte da universidade. A integração dos projetos no programa de estudo, por sua vez, requer abordagens didáticas imaginativas e pioneiras, desde a implementação na própria universidade até a integração nos currículos, desde medidas de acompanhamento didático até requisitos de avaliação de desempenho. Atividades artísticas e empoderamento são utilizadas para atingir as metas de diversidade desejadas.

As oportunidades da arte em *Service-Learning*

Como, de acordo com o National Endowment for the Arts (2009), a participação artística entre os adultos mais jovens está em declínio, assim como a maioria das formas de engajamento cívico e social (ibid.), é importante proporcionar às pessoas acesso criativo e capacitá-las a se engajar em atividades colaborativas a serviço da interação social.

Referências teóricas - John Dewey

Na teoria educacional, o apelo ao engajamento social e à responsabilidade nas instituições educacionais não é novo. A abordagem *service-learning* tem suas origens no pragmatismo educacional de John Dewey (Sporer, 2011). O filósofo social é considerado como um importante pioneiro da pedagogia moderna e um mestre da aprendizagem pragmática orientada à ação e à experiência (Laven, 2006). De acordo com as teorias de Dewey, que se baseiam nos princípios do desenvolvimento e do crescimento, o aprendizado surge da experiência dos desafios e de sua superação. Após resolver uma dificuldade, a reflexão sobre o processo ocorre para que o que é aprendido possa ser generalizado e reutilizado (Metzger, 1962). Dewey desenvolveu uma abordagem da aprendizagem orientada pela ação e pelo processo porque acreditava que a participação natural, situacional, molda fundamentalmente os

adolescentes (Dewey, 1968). Seu método de projeto centrado na criança significava educação para a democracia, porque para Dewey democracia era sinônimo de uma vida realizada, portanto, mudar as escolas significava, acima de tudo, que o engajamento ali deveria ser divertido (Laven, 2006). Um programa de aprendizado projetado desta forma incentiva os participantes a usar o conhecimento adquirido nas aulas para fortalecer a comunidade local e também para aprender e desenvolver habilidades profissionais e interpessoais e o pensamento crítico (Eyler, 2001).

Escultura Social e Empoderamento

As instituições educacionais devem responder a novas condições: a crescente consciência da heterogeneidade das condições de aprendizagem exige uma atitude respeitosa e um tratamento adequado dessas diferentes formas. O termo empoderamento é usado para este propósito: refere-se a formas específicas de ação e apoio baseadas em processos que estão explicitamente ligadas às habilidades e potenciais dos aprendizes. Isto também inclui tornar os recursos visíveis para que os participantes possam superar quaisquer déficits em seu foco.

O empoderamento promove especialmente o desenvolvimento das próprias estratégias, habilidades e recursos, bem como a aquisição de novas habilidades e conhecimentos (Laven, 2018) e pode ser útil para lidar com tarefas desafiadoras, uma vez que visa possibilitar outras perspectivas sobre problemas existentes (Pankofer, 2000). Neste contexto, tais experiências devem ser oferecidas para que ajudem a superar a dependência e o paternalismo (Herriger, 2014) e a combater a passividade. O aspecto de empoderamento pode, portanto, ser entendido como um contrapeso à passividade em favor de uma participação plena no grupo. Tal abordagem deve ser atendida com meios criativos que satisfaçam as necessidades do contexto, as sinergias resultantes só precisam ser reconhecidas e apreciadas.

As ideias de Joseph Beuys

O artista alemão Joseph Beuys apela para a criatividade e participação ativa de todas as pessoas para mudar e melhorar a comunidade social (Stachelhaus, 1989). Beuys é

considerado o artista mais influente do período pós-guerra, um visionário que coloca a arte a serviço da formação de uma democracia direta, ‘direkte Demokratie’ (ibidem, 198). Ele teve uma influência decisiva na pedagogia e foi um pioneiro revolucionário da intervenção artística na educação, moldando a convicção do potencial reformador da arte para a sociedade. Ele entendeu o trabalho pedagógico como um ato artístico e, com um conceito de arte expandido e antropológicamente orientado, atribuiu habilidades criativas a todo ser humano, as quais ele acreditava terem surgido da história do desenvolvimento humano.

Com a noção “Erweiterter Kunstbegriff” (Schuster 1986, 17), que significa um conceito ampliado de arte, Beuys quis reestruturar as idéias de educação, direito e economia: Beuys nomeou o desenvolvimento do ser humano em um indivíduo livre como um pré-requisito para a transformação da sociedade. Através da conexão entre SL e arte/criatividade, tais condições paternalistas como descritas por Herriger (2014) poderiam ser superadas.

A arte e a criatividade podem criar um ambiente de estímulo à ação, bem como experiências de autoeficácia, e parecem particularmente úteis para testar abordagens de diversidade e multiperspectividade. Beuys propagou a abordagem de que a arte não pode ser reduzida a uma espécie de arte de alto desempenho de alguns indivíduos brilhantes, mas deve infiltrar-se em todas as áreas de convivência social.

O termo utilizado por Beuys “Sozialen Plastik” (Wagner 1987, 791), conceito de viver juntos no espaço social que ele cunhou, é sua ideia de verdadeira democracia. Ele simbolizou e viveu uma vida artística que foi melhor realizada no papel do professor. O ensino como um processo estava no centro de seu “conceito ampliado de arte”. O conceito de Beuys de Soziale Plastik (ibid.) tornou-se o conceito definidor da arte no final do século 20, uma categoria de arte completamente nova, a ideia da Gesamtkunstwerk, na qual todo ser humano é um artista. (Wagner 1987, 791)

Queremos aplicar estas considerações de Joseph Beuys à SL. Uma compreensão da diversidade e respeito mútuo entre todos os participantes, como a Reinders (2016) exige para SL, deve ser capaz de se desenvolver.

A combinação de *service-learning* e das atividades da Terceira-Missão com o efeito de apoio da arte pode produzir resultados impressionantes. Os projetos de pesquisa oferecem exemplos internacionais da transformação e desenvolvimento da vida pública em instituições sociais e culturais e a introdução de novas abordagens de aprendizagem e ensino. Especialmente as ferramentas digitais de aprendizagem tem novas qualidades que podem ser usadas muito bem em tempos de COVID 19, tempos de distanciamento físico.

Métodos de criatividade, aprendizagem informal e metodologia Online World Café são novas abordagens e experimentos para testar possibilidades, especialmente para regiões negligenciadas. Ao mesmo tempo, as interações análogas no tempo da COVID também oferecem espaços de encontro mais agradáveis – ao ar livre – que criam condições ideais para o aprendizado e a troca, especialmente em dias mais quentes e ensolarados. Enfim, trata-se de uma fusão de abordagens científicas de arte, educação artística e SL. Os projetos artísticos são exemplos impressionantes de como todos podem se envolver no sentido abrangente do ‘Gesamtkunstwerk’ (Wagner 1987, 791), de acordo com Beuys. Seu conceito foi reconceituado como uma contribuição para a participação em uma sociedade democrática e contra o cenário da teoria educacional. Devido a seu escopo limitado, não podemos abordar as questões da pesquisa de forma abrangente e completa. O trabalho deve, portanto, ser entendido como um impulso e inspiração para um diálogo consciente entre arte e sociedade.

Simpósios como espaço para diálogo e interação

Simpósio (latim tardio: symposium) significa “banquete”, “jantar”, “comida e bebida comum e gregária”, “indulgência excessiva”. Enquanto em tempos antigos o convívio estava em primeiro plano em um simpósio, o termo para os artistas de hoje representa uma troca aberta. Artistas de diferentes regiões e setores da arte devem

apresentar suas abordagens de trabalho e criar obras. Meses antes do evento, uma equipe de organização solicita aos artistas participantes que entreguem um conceito desenvolvido. Também é enviado um convite aos respectivos artistas. A divisão do trabalho e o serviço artístico é formulada e os contratos emergem. A estadia frequentemente inclui excursões, possibilidade de exposições e eventos anexos como uma oportunidade de encontro. Para os artistas que participam dos simpósios significa trabalhar sem tarefas relacionadas ao conteúdo, porém, dentro de um contexto temático.

Arte no espaço aberto - Inclusão e Envolvimento

Os artistas trabalham em seus temas pessoais e os expandem, eles se envolvem no novo ambiente de trabalho. A experimentação e a possibilidade de falhas não podem ser excluídas. Os participantes trabalham em campo aberto, em terrenos desconhecidos, como fábricas, pátios de construção, grandes espaços que são muito diferentes de estúdios de trabalho isolado. Em todo caso, esta forma de trabalho socialmente interativo tem uma forte influência no desenvolvimento do processo de criação. O ambiente pode orientar o desenvolvimento da forma, textura e expressão, e pode influenciar a abordagem posterior do trabalho. Dentro de um período de normalmente duas a três semanas, as obras de arte são realizadas e apresentadas no local. Além do projeto de criação de arte, exposições especiais dos artistas participantes podem ser vistas em salas de apresentação relacionadas à arte. Após o Simpósio de Arte, seus resultados são apresentados publicamente. Ocasionalmente, o público é convidado a encontrar os artistas em seus trabalhos.

Participação do público

Visões e perspectivas podem ser vivenciadas. Além disso, um simpósio para o público, bem como para os artistas, é a oportunidade de entrar em contato com todos. Áreas bastante remotas e frequentemente subdesenvolvidas economicamente, com falta de atrações turísticas, podem se transformar em lugares cada vez mais frequentados graças aos encontros artísticos e culturais que vem com simpósios de arte. Comunidades rurais e áreas urbanas desprivilegiadas podem ser fortalecidas

por estas atividades. Os eventos culturais (teatro, concertos, festivais, etc.) são organizados em termos de heterogeneidade sócio-cultural. O apoio necessário para os artistas será fornecido pelos organizadores. A criação de redes de apoio, assim como a organização concreta, requer uma considerável mobilização de pessoal.

A ideia inicial do simpósio

Karl Prantl (1923-2010), um escultor austríaco, foi pioneiro nos simpósios de arte no final dos anos 50. Encontros artísticos agora conduzidos internacionalmente remontam à sua iniciativa. O impulso de Prantl, a criação do Stone Sculpture Symposium St. Margarethen em Burgenland, foi rapidamente conhecido em todo o mundo; pode, portanto, ser considerado o local de nascimento de inúmeros outros simpósios. A ideia básica era realizar trabalhos plásticos ao ar livre e compreender, no caráter do artesanato tradicional, o que na época era considerado moderno ou novo em sentido formal. Esta influência evoluiu para trabalhos com ênfase local e *site-specific*.

Envolvimento de residentes e artistas das áreas rurais culturalmente demarcadas da época

A participação viabilizada pelos simpósios vai além dos participantes do simpósio e inclui a população interessada. São proporcionadas reuniões e oportunidades de contato. A ideia básica destes primeiros simpósios de escultura em pedra e seus projetos posteriores foi também a de criar parques de escultura e assim tornar a arte na natureza cada vez mais visível e experienciável como uma paisagem cultural. Isto foi de particular importância em tempos em que não havia visibilidade através de imagens digitais e quase nenhuma oportunidade de exposição para as obras dos artistas. Uma multiplicação de oportunidades expositivas para os artistas não ocorreu até os anos 90. A criação do parque de esculturas como uma possibilidade de exposição permanente no contexto de simpósios de arte ocorreu assim sinergicamente.

A arte como catalisador comunicativo

Ao transferir a arte do incomum para a prática cotidiana com a ajuda do simpósio, o trabalho artístico é integrado em nosso ambiente cotidiano e se torna parte do mundo vivo do indivíduo. Isto promove um engajamento com a arte, encoraja a troca e a experiência compartilhada e encoraja o desenvolvimento da noção de um possível impacto sobre o espaço de vivência. Uma apreciação da diversidade e daquilo que o indivíduo não gosta pode, então, ser possibilitada. Os simpósios estão na interface das exigências sociais e institucionais regionais, assim como os projetos de políticas culturais.

A população local pode experimentar processos de criação de design (arte) e conhecer artistas através deste encontro. A experiência estética e sensorial para os interessados é uma característica única de um simpósio. Tal aprendizado estético em áreas que de outra forma permitiriam pouca interação pode ser apoiado por experiências estéticas que podem ser descobertas por qualquer pessoa que esteja aberta a elas e desempenha um papel importante. As condições específicas desta interface podem promover discursos. Desta forma, a arte pode estimular o diálogo. A percepção do público se une aos espaços de encontro associados, como excursões a espaços artísticos locais, eventos de exposição, celebrações, etc., no local. Assim, oportunidades especiais de interação surgem no contexto de simpósios de arte.

A interação entre a indústria cultural oficial e a iniciativa do simpósio

Um novo entendimento do termo em arte conceitual, introduzido nas últimas duas ou três décadas do século passado, mudou rapidamente as práticas expositivas da reconhecida história da arte. Isto ficou evidente internacionalmente em obras de arte de Gordon Matta-Clark (1943-1978, EUA), Robert Smithson (“spiral jetty”, construído em 1970 no deserto de Utah, EUA); ou em trabalhos precursores do Happening, Fluxus, Performance, de Yayoi Kusama, Yoko Ono, Wolf Vostell, Bazon Brock, Joseph Beuys, entre outros. Na Áustria, novas visões do mundo foram adiadas, mas muito mais poderosas: as abordagens de trabalho de Valie Export, Peter Weibel, Hermann Nitsch e Viennese Actionism podem ser classificadas como posições que

foram publicamente memoráveis e tiveram um efeito duradouro. A prática artística foi gradualmente expandida e mudada. Esta mudança radical no conceito de arte mostrou apenas uma influência limitada nos conteúdos e formas de simpósios de arte. Nos simpósios, entretanto, um questionamento do conceito convencional de escultura tornou-se visível na forma de opções adicionais de ação. Numerosos outros simpósios surgiram que desenvolveram ainda mais temas e materiais em transformação.

No entanto, uma consideração das instalações artísticas que freqüentemente ocorrem, feitas de materiais novos, muitas vezes produzidos industrialmente dos anos 80, está menos presente na maioria das concepções destes simpósios. O foco permaneceu nos chamados materiais clássicos e originais para escultura. Como descrito, permaneceu a ligação material, mas também a tradição única de transmissão dos primeiros simpósios eficazes de escultura de pedra. Ao mesmo tempo, o foco ostensivo é um nicho específico, pois são predominantemente os artistas escultores que são abordados. A produção de arte nos simpósios geralmente toma a forma de esculturas.

A definição de escultura e sua reinvenção

Após 1975, a escultura em pedra perdeu seu significado no contexto dos museus e em feiras internacionais e exposições de arte, igualando a arte oficial. Na apreciação da arte oficial, aconteceu um cruzamento das técnicas desde as artes aplicadas, do design, às operações, instalações *site-specific* aconteceram junto à marginalização do material descrito e da escultura vinculada ao objeto, pela conversão do entendimento da arte em uma associação mais forte com a arquitetura. A escultura de pedestal historicamente estabelecida perdeu sua importância nas práticas artísticas.

As delimitações de gênero se tornaram inconsistentes, uma destruição do conceito de divisão se manifestou. Na Áustria, o conceito de escultura mudou devido ao aumento da ligação com o filme, a fotografia e a performance (para citar apenas

alguns dos numerosos artistas austríacos: Valie Export, Peter Weibel, Marc Adrian, Kurt Kren, Margot Pilz).

A extensão progressiva internacional do conceito de arte foi acelerada nas obras de Joseph Beuys, Nam June Paik, e outros. Além disso, desenvolveram-se as direções do Fluxus (Yoko Ono, George Maciunas, Vostell, e outros), a direção da Arte Povera (representada por Luciano Fabro, Michelangelo Pistoletto, Jannis Kounellis...) assim como a land-art, com artistas como Robert Smithson, Walter de Maria, Andy Goldsworthy. Estes e muitos outros movimentos e direções artísticas obtiveram uma emancipação das artes de deveres decorativos e cerimoniais.

Esboço: confronto e provocação

Os dadaístas desprezaram o conceito civil de cultura em Zurique que, no caos da Primeira Guerra Mundial, abalou os alicerces da sociedade burguesa. Deliberadamente, foram suscitados provocação e um alicerce de confusão. Mas mesmo na arte politicamente esclarecedora dos anos 60 e 70 e na arte orientada para o problema e vinculada à identidade dos anos 80, o desafio foi uma forma útil de despertar o público. Neste contexto, Joseph Beuys atuou como o provocador mais produtivo no cenário da arte global e medialmente em rede. Ele conseguiu irritar, cativar, emocionar, fascinar, mas também perder o controle. Ações liberando publicamente forças emocionais na forma de repugnância, ultraje, consternação ou incompreensão foram desejadas por Beuys e criadas deliberadamente. Este entendimento da arte é baseado no confronto e (parcialmente) no desdém. Também provoca uma concentração de atenção a curto prazo. Os artistas abandonaram a esperança de melhorar os eventos mundiais e moldar os processos sociais de forma sustentável a longo prazo através de sua abordagem. Tais utopias artísticas dos anos 60 e 70 foram descartadas nos anos 80, o mais tardar, porque foram consideradas além do possível. No entanto, o conceito de arte é tanto um processo contínuo quanto a própria arte. Desenvolvimento e mudança são inerentes à arte; atribuições existentes, definições, dogmas continuarão a ser refutados.

Questões e comentários

Entre outras, a questão do surgimento, da participação e das ambivalências e contradições como as interseções dos processos sociais e da arte pode ser experimentada no contexto dos simpósios. É possível questionar coisas comuns e familiares no fórum de um simpósio e podem ser evocadas novas estratégias? A participação visa, entre outras coisas, receber e interagir com a população local e uma abundância de opções para todos os envolvidos. Pode haver o problema de que isto também estabelece numerosas condições para a arte.

Como já descrito, há simpósios em uma interface de exigências (regionais) sociais e institucionais, assim como seus delineamentos culturais e políticos. De modo geral, as estruturas de política corporativa e cultural mudaram amplamente desde os anos formativos dos simpósios porque o conceito de arte passou por uma vasta expansão. Até que ponto esta posição agora heterogênea, incluindo o conceito de arte e seu afastamento dos materiais e procedimentos tradicionais, será incluída nas concepções individuais do Simpósio, cabe em grande parte ao organizador. Em geral, surge a questão de como essas práticas artísticas, destinadas a partilhar e promover o intercâmbio entre artistas (caso contrário, economicamente concorrentes) e a sociedade, poderão manter sua importância. No que se diz ser um tempo neoliberal com pressão contínua para a ação, o direito à auto-otimização e responsabilidade individualizada, trabalho em equipe e participação, ou seja, participação ativa em organizações sociais, estão em oposição uns aos outros. Esta questão mostra a extraordinária relevância de fóruns como os simpósios, onde o foco não é a competição, mas a cooperação.

Introdução à primeira criação prática da zona de encontro artístico SPA_LOW_SKY

Nos anos 2023 e 2024 o distrito educacional vienense ‘Bildungsgrätzl Mariahilf’ será transformado. As ruas de Mittelgasse e Spalowskygasse serão convertidas em uma zona de pedestres sem carros. Este processo será concebido em conjunto com os

alunos do ‘Bildungsgrätzl Mariahilf’, professores de arte, residentes e o artista Rolf Laven. Junto com as crianças, mais de 20 caixas de trabalho serão construídas no pavimento em frente à escola, as quais serão então tornadas acessíveis a todos como canteiros elevados e caixas de exposição no espaço público local.


O projeto começa com a construção de instalações que podem assumir diferentes tarefas durante o projeto. As caixas de trabalho já estão transformando a Spalowskygasse em uma zona para pedestres. Pelo menos temporariamente e com o envolvimento de diferentes grupos de cidadãos, é aberto um campo de ação e pesquisa que oferece a todos a oportunidade de participar e discutir antecipadamente como a zona de pedestres planejada pela cidade deve ser co-projetada e quais tópicos promoverão a participação dos cidadãos a longo prazo dentro desta nova zona de encontro.

Breve descrição: Tempo/Duração/Freqüência

As caixas de trabalho foram construídas e projetadas no outono de 2021 junto com os alunos do ‘Bildungsgrätzl Mariahilf’ em Mittelgasse/Spalowskygasse em cooperação com professores e alunos de IES. Os professores de educação especial nos indicaram as necessidades especiais de apoio de seus alunos e os longos processos de aprendizagem e trabalho. Rolf Laven esteve presente em todas as oficinas prestando apoio. Mesmo após as oficinas, as caixas serão utilizadas a longo prazo e preservadas para o distrito. Foi planejado o uso das caixas como expositores. Cheias de terra, as caixas serão usadas no futuro pelos alunos das escolas de cooperação como canteiros elevados móveis em frente à escola.

Todos os participantes trataram de aspectos do desenvolvimento urbano na época da industrialização em Viena, projetaram uma zona de encontro no espaço público e planejaram uma oficina de design na qual compartilharam seus resultados com outros e lhes deram uma abordagem artística/de design sobre o tema.



 **FIGURA 2A, 2B.** Oficina na futura Zona de Reuniões Artísticas
© Tim Dornaus.

Este projeto mostrou que os materiais residuais podem ser reciclados para criar materiais didáticos apropriados e úteis que são muito práticos para ensinar e aprender nas aulas de arte (Yeboah 2017). A partir dos resíduos coletados e dos bens de consumo descartados, tais como móveis, ferramentas, etc., os participantes foram capazes de criar ferramentas didáticas muito úteis que utilizaram para um ensino eficaz e ensinaram aos alunos sobre sustentabilidade.

A arquitetura de encontro criada pelos estudantes será utilizada para a implementação e também pode ser utilizada para outras oficinas, eventos e conceitos de mediação após a abertura do projeto.

Os alunos envolvidos planejam independentemente sua arquitetura de encontro, constroem as estruturas e organizam um evento de abertura mediado pela arte e cultura. Os materiais de design e procedimentos oferecidos são:

- ▶ argila como material básico, escavado pelos próprios alunos em uma área chamada “Wienerberg”, que fica no 10º distrito de Viena: esta área é de grande importância para a história de Viena em termos arquitetônicos, socioculturais e sociopolíticos no que diz respeito ao uso secular do material argiloso ali presente. No contexto do projeto aqui discutido, esta área é visitada pelos participantes do projeto e a argila material é tornada acessível para seu próprio uso. Desta forma, lugares e ações historicamente significativos podem ser apreciados comunitariamente de forma exemplar;
- ▶ modelagem plástica para a compreensão emocional das narrativas históricas;
- ▶ trabalho em protótipos, bem como a transferência gradativa do nível do modelo para a inclusão do corpo real do experimento e blocos de madeira e aleatórios como modelos espaciais do corpo;
- ▶ impressos da seção da rua, questionários, jogos;
- ▶ giz, argila ou lama e outros meios de ensino escolhidos pelos alunos;
- ▶ tábuas de madeira, placas de revestimento (como referência à arquitetura, duráveis, baratas e coloridas), bem como parafusos e ferramentas, pasta de papel

feita a partir de papel de descarte. Além disso, madeiras de persianas, tubos internos de bicicletas e paletes de madeira que haviam sido usados anteriormente para outros fins foram coletados e utilizados de forma não convencional.

Prévia: uma zona de encontro artístico eficiente como um ponto de encontro para ideias criativas

No futuro, novas zonas de pedestres existirão como locais de encontro e permanência para jovens e idosos.

Especialmente em ruas laterais bastante marginais e pouco visíveis, a arte e a cultura poderiam ser uma contribuição essencial para o desenvolvimento urbano. O objetivo é incluir e possibilitar atividades artísticas e culturais em pontos nevrálgicos em Viena. A área de aproximadamente 100 metros de comprimento, restrita a automóveis, será equipada com novos canteiros e assentos e móveis de trabalho, por exemplo, *parklets*. O suprimento cultural do bairro deve ser assegurado e mostrar a importância do espaço público e da participação no mesmo.

Trata-se de uma nova orientação comunicativa da arte que oferece participação. Ela se posiciona no meio da sociedade e responde às circunstâncias atuais. A arte ajuda a melhorar as atitudes das pessoas: somente com lógicas de pensamento artístico não-lineares podem ser superados os desafios sociais. Além das produções e apresentações de trabalhos esculpidos no espaço exterior, haverá espaço para contribuições caso a caso na zona de reunião recém-formada: oficinas, apresentações de projetos, apresentações ao vivo – como um projeto de área pública que libera um espaço aberto para as comunidades e não desconsidera nenhuma unidade de indivíduos. Conceitos inovadores de uso compartilhado com a eliminação de vagas de estacionamento para automóveis permitem o uso de vagas durante todo o dia para reuniões e a recuperação de áreas de trânsito para ciclismo e caminhada. Os espaços de moradia, trabalho e lazer poderiam ser recuperados nas proximidades de um bairro densamente construído.



FIGURA 3A, 3B. Folder (Frente e verso) © J. Bartmann.

Prognóstico

Soluções concretas, desvinculadas dos problemas reais, não devem ser esperadas da arte. Qualquer tentativa de instrumentalizar a arte está levando à sua depreciação. A autonomia das artes e dos artistas deve ser mantida no interesse da autenticidade e do possível impacto do novo através das interações. Quanto à arte, as questões devem permanecer sempre abertas. A arte deixa uma marca que pode apontar para o fato de que a alteridade criativa-individual como esperança e auto-expressão é necessária em uma sociedade que está presa em restrições de propriedade e sobrevivência auto-criadas. Não a substituição e a compensação, mas a complementaridade, a diversidade, o reconhecimento da parte cultural do todo está em demanda – e em particular o reconhecimento de cada indivíduo como parte do todo.

Uma das ferramentas para isso pode ser a realização de simpósios. O contato, o discurso e a tolerância à ambigüidade são promovidos. O aqui já mencionado Joseph Beuys – como pioneiro desses valores – mostrou que a arte pode ter impactos como uma prática social, mesmo que apenas parcialmente na experiência e ação cotidiana. Os simpósios ainda fazem parte das estratégias de comunicação do trabalho artístico, possivelmente em conexão com a participação da população. Haverá simpósios com diferentes prioridades no futuro e, apesar de serem numerosos e em todo o mundo, eles não são abrangidos pelo mundo da arte oficial, pois são realizados através da iniciativa privada. Existem muitas outras e diversas formas de arte visual e a criação artística, bem como formas de participação nela (por exemplo, através do trabalho de galerias e museus, também através da mídia digital, conceitos de coleções privadas, artistas em programas de residência, lojas de arte-pop e muitas outras), é uma indicação da importância da arte – para a sociedade e para o indivíduo.

As realizações cada vez mais interdisciplinares de simpósios, como a inclusão de artes experimentais e performáticas e, portanto, uma integração de estratégias não industrialmente orientadas, podem ser novamente favoráveis a uma consciência de interface, bem como à diversidade. Certamente, entretanto, pode-se supor que os numerosos simpósios tradicionais em suas respectivas regiões, que em

primeiro lugar foram possíveis devido a uma alta exposição individual através dos organizadores, valorizam múltiplas oportunidades de experiência, participação e perspectivas, tais como em termos de modos de formação conceitual comunicativa, sensorial, estética e artística, bem como no sentido de formação de identidade para as comunidades regionais. Para contrapor sociedade(s) em desenvolvimento divergente, os simpósios artísticos poderiam ser percebidos, aprimorados e utilizados em seu modo de ação inclusivo.

Conclusões para comunicadores de arte para divulgação futura

Os resultados deste projeto modelo descrito aqui podem ser mais bem pensados em termos de ganhos situacionais para os participantes no local. Os seguintes parâmetros aplicados durante o projeto atual - padrões comportamentais, bem como medidas - são apresentados e concretizados a seguir como sugestões para futuras ofertas de educação artística:

- ▶ o ponto de partida foi que a Cidade de Viena deu aos residentes interessados a oportunidade de contribuir com sugestões de melhoria como parte de um processo de participação cidadã para uma zona de pedestres recém planejada sobre um campus educacional. Isto requer cooperação com o departamento de planejamento da cidade e longos períodos de preparação;
- ▶ serão tomadas medidas e ações para despertar a participação de profissionais das artes, escolas/estudantes, professores e da vizinhança: conforme delineado no texto acima, um discurso de criação pública é visado, com base em uma abordagem comum. Atitudes básicas essenciais são o empoderamento, a auto-atividade e as habilidades de auto-organização;
- ▶ a participação em atividades artísticas é aberta a pessoas do distrito. Desta forma, a participação da população nas redes de conhecimento já existentes, tanto na área artística como na área de ensino e aprendizagem escolar e estudantil, deve ser ampliada;

- ▶ para realizar ofertas educacionais sustentáveis, recursos com potencial de reutilização poderiam ser reunidos através de engajamento cívico;
- ▶ o outro aspecto relevante para a sustentabilidade é o agrupamento e aplicação do compromisso, do saber-fazer e de competências das pessoas dentro e fora do campo educacional; recomenda-se um cronograma de longo prazo para que a sustentabilidade se desdobre;
- ▶ a área de atividade será redesenhada com árvores, arbustos, plantas e assentos, bem como com móveis de trabalho para atividades criativas (bancadas móveis de trabalho), incluindo suas sombras;
- ▶ a administração do projeto - apoiada por estudantes - garante a interação dos diferentes grupos de interessados. Isto inclui a cooperação a longo prazo entre a administração local, a organização da escola, os professores, bem como o bairro e os alunos que os acompanham;
- ▶ tal forma de participação não apenas permite o acesso a trabalhos educacionais, artísticos e culturais de baixo limiar, mas também pode ser esperada a participação da população, o tornar-se ativo do indivíduo no processo de aprendizagem pública. Para este fim, está sendo criado um local temporário de intercâmbio para jovens e idosos;
- ▶ isto permitirá aos residentes compensar o uso excessivo dos meios de comunicação de massa digitais e da cultura de consumo através de atividades ao ar livre e comunitárias;
- ▶ ademais, todos os participantes do projeto serão capazes de dominar o manuseio de, possivelmente, numerosos e imponderáveis objetos.

Referências⁴

- Aigner, Sylvie (2008), *Vom Europapark Klagenfurt zur Skulpturenstraße im Krastal Skulpturen des Bildhauersymposiums Krastal im öffentlichen Raum*. In: *Kunst im Steinbruch Verein*, [kunst] krastal (editor), pp. 13-32.
- Beuys, J. (1989), *Akademie Heute, Akademie Morgen*, Katalog, Akademie der bildenden Künste:

.....

4 Manteve-se a formatação do texto original em inglês e a normatização das referências

Wien.

- Bringle, R. G. and Hatcher, J. A. (1996), *Implementing Service Learning in Higher Education*. *Journal of Higher Education*, 67:2, Online ISSN: 1538-4640. <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00221546.1996.11780257>. Accessed 15. October 2022.
- Dewey, J. (1968), *Democracy and Education. An Introduction to the Philosophy of Education*, New York and London: Free Press/ Collier-Macmillan.
- Eyler, J., Giles, D., Stenson, C. M. and Gray, C. J. (2001), *At a Glance: What we know about the Effects of Service-Learning on College Students, Faculty, Institutions and Communities*, 1993-2000: Third Edition, Vanderbilt University, https://www.researchgate.net/publication/237415314_At_A_Glance_What_We_Know_about_The_Effects_of_Service-Learning_on_College_Students_Faculty_Institutions_and_Communities_1993-_2000_Third_Edition. Accessed 15. October 2022.
- Forsyth, A., Lu, H. and McGirr, P. (2000), 'Service Learning in an urban context: Implications for Planning and Design Education', *Journal of Architectural and Planning Research*, Chicago: Locke Science Publishing Company, pp. 236–60, https://www.colorado.edu/cedar/sites/default/files/attached-files/japr_2013.pdf. Accessed 24 July 2022.
- Herriger, N. (2014), *Empowerment in der Sozialen Arbeit*, Stuttgart: Kohlhammer.
- Hofmann, Werner (1998), *Die Moderne im Rückspiegel. Hauptwege der Kunstgeschichte*, Beck: München.
- Jaeger, M., In der Smitten, S. and Grützmaker, J. (2009), *Gutes tun und gutes Lernen: Bürgerschaftliches Engagement und Service-Learning an Hochschulen*. Evaluation des Projekts UNIAKTIV a. d. Universität Essen, https://www.wissenschaftsmanagementonline.de/sites/www.wissenschaftsmanagement-online.de/files/migrated_wimoarticle/fh-200907.pdf. Accessed 15. October 2022.
- Knudsen, L.E.D. and Skaarup, A.M.Ø. (2020), 'Open School as embodied learning', *International Journal of Education Through Art*, 16:2, pp. 261–70, doi: 10.1386/eta_00030_3
- Laven, R. (2006), *Franz Cizek und die Wiener Jugendkunst*. Schriften der Akademie der bildenden Künste, Bd. 2, Wien: Schöffer-Poeschl Verlag.
- Laven, R. (2017), 'Diálogos com a arte – revista de arte, cultura e educação. Art symposiums – back to the future', Edition: N. 6 Editor: Anabela da Silva Moura, Carlos Almeida, IPVC; Maria Helena Vieira - Universidade do Minho, Editor: Escola Superior de Educação de Viana do

Castelo - IPVC Centro de Investigação em Estudos da Criança do Instituto de Educação –
UM, ISSN: 2183-1726

- Laven, R. (2018), *'Empowering Students in Inclusive Aesthetic Workshops: Active Creation over Passive Participation'*, in J. Herzog (ed.), *Challenges of Working with Gifted Pupils in European School Systems*, Hamburg: Dr. Kovac, pp. 205–10.
- Laven, R. (2022), *'Cultural Engagement as a Learning Environment in the Artistic Encounter Zone SPA LOW SKY'*, *International Journal of Education Through Art*, IJETA reprint
- Metzger, W. (1962), *Die Grundlagen der Erziehung zu schöpferischer Freiheit*, Frankfurt: Kramer.
- Pankofer, S. (2000), *'Kann man Empowerment lernen? Und wie!'* in T. Miller and S. Pankofer (eds.), *Empowerment konkret! Handlungsentwürfe und Reflexionen aus der psychosozialen Praxis*, Oldenburg: De Gruyter, pp. 221–30.
- Reinders, H. (2016), *Service Learning – Theoretische Überlegungen und empirische Studien zu Lernen durch Engagement*. Weinheim and Basel: Beltz.
- Schuster, P.-K. (1986), *'Der Mensch als sein eigener Schöpfer'*, in J. Beuys, *Joseph Beuys: Zu seinem Tode: Nachrufe Aufsätze Reden*, Bonn: Inter Nationes, pp. 17–25.
- Seifert, A., Zentner, S. and Nagy, F. (2012), *Praxisbuch Service-Learning*, Weinheim and Basel: Beltz.
- Selkrig, M. (2017), *'Teachers adopting artists' pedagogies: Is it really that simple?'*, *International Journal of Education Through Art*, 13:3, pp. 333–47, doi: 10.1386/eta.13.3.333_1
- Sporer, T., Eichert, A., Brombach, J., Apffelstaedt, M., Gnädig, R. and Starnecker, A. (2011), *'Service Learning an Hochschulen: das Augsburger Modell'*, in T. Köhler (ed.), *Wissensgemeinschaften. Digitale Medien – Öffnung und Offenheit in Forschung und Lehre*, Münster: Waxmann, pp. 70–80.
- Stachelhaus, H. (1989), *Joseph Beuys*, Leipzig: Philipp Reclam jun.
- Wagner, R. (1987), *'Kunst als Kunst'*, in *Kulturspiegel des 20. Jahrhunderts–1900 bis heute*. Braunschweig: Westermann.
- Weidinger, Alfred (Hrsg.) (2009), *Wir wollen Zeichen setzen - 50 Jahre Bildhauersymposion St. Margarethen*, Verlag für Literatur, Kunst und Musik: Weitra
- Weinlich, W. and Laven, R. (2020), *Service-Learning with the Power of Art for Biodiversity in Rural Areas*, RIS Mansion Rakičan, Maribor: University Press, https://www.researchgate.net/publication/346417622_Service-Learning_with_the_Power_of_Art_for_Biodiversity_in_

Rural_Areas. Accessed 15. October 2022.

Campus vor Ort (2017), 'Engagiert Lehren und Studieren', www.campus-vor-ort.de. Accessed 18. October 2022.

Yeboah, R., Asante, E. and Opoku-Asare, N. (2017), 'Recycling solid waste materials to develop instructional resources for art education', *International Journal of Education Through Art*, 13:2, pp. 193–215, doi: 10.1386/eta.13.2.193_1

Stiftung Lernen durch Engagement (2022), Qualitätsstandards für Lernen durch Engagement, <https://www.servicelearning.de/lernen-durch-engagement/lde-qualitaetsstandards>. Accessed 15. October 2022.



Este livro foi composto nas fontes Couturier para títulos e Source Serif Pro no corpo do texto em 11/16,5pt. A escolha pelo formato paisagem privilegia a leitura em *desktops* e *notebooks*. A inspiração para o projeto gráfico foi o centenário da Semana de Arte Moderna de 1922, com uma referência à capa de *Paulicea Desvairada*, de Mario de Andrade, somado a outras obras do modernismo brasileiro.