





Arte em tempos de pandemia

Anais do X Seminário Ibero-Americano
sobre o Processo de Criação nas Artes

José Cirillo
Marcela Belo
Ângela Grando
[organizadores]

EDUFES
Vitória, 2020

REITOR**Paulo Sergio de Paula Vargas****VICE-REITOR****Roney Pignaton da Silva****PRÓ-REITORA DE GRADUAÇÃO****Cláudia Maria Mendes Gontijo****PRÓ-REITOR DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO****Valdemar Lacerda Jr.****PRÓ-REITORA DE EXTENSÃO****Renato Rodrigues Neto****PRÓ-REITORA DE ADMINISTRAÇÃO****Teresa Cristina Janes Carneiro****PRÓ-REITORA DE PLANEJAMENTO E DESENVOLVIMENTO INSTITUCIONAL****Rogério Naques Faleiros****PRÓ-REITOR DE GESTÃO****DE PESSOAS E ASSISTÊNCIA ESTUDANTIL****Josiana Binda****PRÓ-REITOR DE ASSUNTOS ESTUDANTIS E CIDADANIA****Gustavo Henrique Araujo Forde****DIRETORA DO CENTRO DE ARTES****Larissa Zanin****CONSELHO CIENTÍFICO**

Alexandre Siqueira Freitas (UFES); Almerinda Lopes da Silva (UFES); Ana Cavalcanti (UFES); Ângela Grando (UFES); Cecília Almeida Salles (PUC-SP); Cesar Floriano dos Santos (UFSC); Cláudia Maria França da Silva (UFES); Cláudia Matoos (universidade de Lisboa); David Ruiz Torres (Univ. Granada – UFES); Diana Ribas, (Univ Baía Blanca); Edson Reuter (UNICAMP); Elisa Ramalho Ortigão (FAPES); Erick Orlosk (UFES); Gisele Ribeiro (UFES); Isabel Maria Sabino Correia (Universidade de Lisboa); Isabela Frade (UERJ/UFES); João Wesley de Souza (UFES); Joedy Bamonte (UDESC); José Cirillo (UFES); Leandro Lesqueves Costalonga (UFES); Luís Jorge Gonçalves (Universidade de Lisboa); Luiz Sérgio da Cruz de Oliveira (UFF); Marcela Belo (UFES/UFMG); Marcos Martins (UFES); Maria de Fátima Couto (UNICAMP); Maria Luisa Távora (UFRJ); Pilar M. Soto Solier (Univ. de Granada); Raquel Garbelotti (UFES); Renata Cardoso (UFES); Ricardo Maurício Gonzaga (UFES); Rosana Paste (UFES); Sandra Correa (UFBA); Stela Maris Sanmartin (UFES); Tailze Melo (PUC-MG); Tatiana Rosa (MUCANE); Teresa Fernanda Gil (Univ. Granada); Waldir Barreto (UFES);

ORGANIZAÇÃO**José Cirillo; Marcela Belo; Ângela Grando****PROJETO GRÁFICO E DIAGRAMAÇÃO****Thaís André Imbroisi****OBRA**

“THE TOUCH IN 2020” - Cláudia Matoos, Lisboa, Portugal. (Díptico 120 cm x 80 cm) Acrílico s/ tela.

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

Seminário Ibero Americano Sobre o Processo de Criação nas Artes (10. : 2020 : Vitória, ES)
S471a Arte e tempos de pandemia : anais do X Seminário Ibero americano sobre o Processo de Criação nas Artes [recurso eletrônico] / José Cirillo, Marcela Belo, Ângela Grando, organizadores ; Thaís André Imbroisi, Ana Carolina Grasse Vieira, ilustradores. Dados eletrônicos 1. ed. Vitória : EDUFES, 2020.
p. 899 :

Inclui bibliografia.
ISBN: 978-65-89300-00-7
Modo de acesso: <https://leena.ufes.br>

1. Criação na arte. 2. Arte moderna. 3. Ensino Arte. 4. Música. 5. História da Arte I. Cirillo, José, 1964 --. II. Belo, Marcela, 1982 --. III. Grando, 1950 --. IV. Título.

CDU: 7

Elaborado por Zilda F. de Oliveira CRB 6 ES 0065 0 /O

Notas dos editores:

1. Os textos foram publicados na sua língua original, ficando sua revisão a cargo dos autores.
2. 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, III (citação em livros, jornais, revistas ou qualquer outro meio de comunicação, de passagens de qualquer obra, para fins de estudo, crítica ou polêmica, na medida justificada para o fim a atingir, indicando-se o nome do autor e a origem da obra). Toda reprodução foi realizada com amparo legal do regime geral de direito de autor no Brasil.



Sumário

GD#01

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

16 Diário Gráfico, por uma definição

Aléxia Brasil, Laís Guaraldo

24 O alter ego do artista: a rede social como espaço de criação/expressão de novas identidades

Alice Almeida Cardoso

32 O leitor criador nas práticas de roteiro

Patrícia Dourado, Mirian Tavares

41 Dúvidas, rasuras e incertezas: o espaço de fabulação nos cadernos de rascunho

Angela Raffin Pohlmann, Reginaldo da Nóbrega Tavares

49 anna 25°32'49"S 54°35'18"W

Anna Karoline de Moraes Silva

54 Entre o corpo e o espaço: percepções poéticas em isolamento social

Cristiane Dalzoto Bueno, Maria Cristina Mendes

61 Labirinto das Paixões: Tessituras Dramatúrgicas no Cinema de Pedro Almodóvar

Daniela Jaime-Smith

69 Vivências criativas de uma família imigrante venezuelana no Espírito Santo

Diana Mariluz Pérez Angarita, Stela Maris Sanmartin

76 Imprimindo distâncias

Elaine A. A. Tedesco

84 Do disco às lives: efeitos das mediações tecnológicas na cultura do violão brasileiro

Felipe Pessin Manzoli, Fabiano Araújo Costa

91 “Eu saí de coração quentinho”: investigações sobre os procedimentos de criação de Saudade que chama

Henrique Bezerra de Souza

98 Artistas em Contato: Processamentos em Home-Line

Henrique Walter Ribeiro, Monique Panzenhagen

105 There is a Light that Never Goes Out: a exploração criativa da fotografia digital no contexto da pandemia
Inês de Albuquerque

110 Death Note– do blackbook ao fanzine
uma análise sobre a poética de Acop
Isabela Machado breda

116 Processos de criação de professores: do punitivismo à poética para práticas mais inventivas
Isabella Fernanda Santos

122 Compreendendo o processo criativo dos Bichos de Lygia Clark por meio da a pesquisa documental e da construção de um protótipo
João Henrique Ribeiro Barbosa

130 Corpo e Objeto em Tempos de Isolamento Social: Reflexões Através de Exposição Virtual
José Carlos Suci Júnior

138 Cotidiano, corpo e processos de subjetivação: ou, três chaves de decifração ao universo dos processos criativos de Rubiane Maia
Lindomberto Ferreira Alves

149 Poéticas Visuais e Autorrepresentação no Vídeo: Temporário (2020)
Livia Keiko Nagao de Medeiros, Maria Cristina Mendes

156 YouTube e a quebra do paradigma televisivo
Luciano Koji Abe

162 Arte e educação na quarentena: testemunhos do pai artista na produção de cadernos de rascunhos idealizados e ilustrados pela criança
Luciano Tasso Filho, Stela Maris Sanmartin

170 CORPO-CHAMA: um olhar sobre o processo de criação da videodança Chama
Luísa Cunha Machala. Nicole Blach Duarte de Carvalho

178 Registro do processo criativo de um livro ilustrado
Maria Clara de Oliveira Pacheco, Arlete dos Santos Petry

186 Diário Gráfico Ruínas que Inspiram: Investigação artística do Museu Arqueológico do Carmo, Moda e Corpo
Michele Dias Augusto

194 Criatividade na libertação do artista em tempos de confinamento
Natacha de Souza, Orlando da Rosa Faria

201 Dinâmicas inventivas de la pintura/dibujo a través de aplicaciones informáticas
Rogério Rauber

- 209** O método criativo de Edgar Allan Poe
e a concepção do autor como “mestre do horror”

Telma Elita Juliano Valente

- 220** Proyecto “Topiarius” y el proceso
de creación con el lenguaje textil

Vanessa Freitag

GD#02

Implicações sociais e políticas na Arte em tempos de pandemia

- 227** Memorabilia: por entre memórias e mobílias

Léa Araujo Rodrigues da Silva, Angela Grandó

- 234** Imagens migrantes: 3 cortes

Lia Krucken, Dúnya Azevedo, Aline Bemfica

- 243** Arte BIOgeográfica, processos criativos & a Covid-19

Marcos Antônio Bessa-Oliveira

- 254** Quem somos em tempos de pandemia?
Quem somamos em tempos de insensibilidade?

Maria Marta Tomé

- 262** El Eternauta – A importância da coletividade
em tempos de Covid-19

Natalia Gavotti

- 269** Mediando “El bosque dentro del bosque”:
pandemia, ciudadanía y ecología

Rogério Rauber, Gertrudis Román Jiménez, Laura Apolonio

- 276** A pulsão de morte como força de sustentação da vida

Rony Natale

- 283** A arte como contexto do dia-a-dia:
Processos de fortalecimento intrafamiliar
em momentos de isolamento social

Rosemery Casoli, Arletth Boone, Gislene Tschaen

- 291** Políticas públicas de cultura: entre a oferta
e a demanda em tempos de pandemia

Violeta Vaz Penna, Ricardo Ulpiano da Cruz Pereira

GD#03

Aspectos da subjetividade na arte contemporânea, o propositor e o público

- 299** Bill Viola: Reasons for Knocking at an Empty House, 1983

André Arçari, Ângela Grandó

- 306** DE OUTROS ESPAÇOS:
A proposta performática como produto artístico

Carolina Diniz Bastos

- 314** Identidade: de números a palavras

Dalton Demoner Figueiredo, Elsimar Rosindo Torres

- 320** O vestir como espaço de troca: vestir a escrita
Heitor Andrade Amorim, Aline Dias
- 327** Subjetividades dissidentes
na performance: utopias queers
José Pedro de Almeida Oliveira/Thi.Gresa
- 331** Gênero, subjetividade e experimentação:
práticas artísticas em favor da diferença
Júlia Almeida de Mello
- 338** Da letra ao nó, observações sobre
a educação sexual feminina
Kellyn Batistela
- 345** Postais para outra história da arte:
imagens e representações lésbicas
Livia Bittencourt Auler
- 350** O corpo como partilha de si
nas poéticas autobiográficas contemporâneas
Lucas Alberto Miranda de Souza
- 357** Marcius Galan e novo elemento em sua poética
Luis F. S. Sandes
- 362** Desvendando o processo de criação
do autorretrato mais emblemático de Geraldo de Barros
Maíra Vieira de Paula

- 369** Caixa de solidão
Marcos Martins

- 376** A transitoriedade e resistência no graffiti:
Como romper barreiras em tempo de pandemia?
Penha de Fátima da Cruz de Souza, Cláudia Maria França da Silva

GD#04

Arte e Cidade no contexto dos países ibero-americanos em tempos de isolamento social: teorias e processos

- 384** O Retorno de Araribóia: a figura do herói entre
deslocamentos, espaços, paisagens e memórias
José Cirillo, Douglas Gomes Silva
- 394** INSERÇÕES NA IMAGEM-CIDADE: uma análise do
curta-metragem “Nunca é noite no mapa” (2016)
à luz do caminhar como prática estética
Giuliana Magalhães Zamprogno
- 401** Necrópole em tempos de pandemia: a morte dos rituais
no universo funerário do cemitério de Santo Antônio, ES
Isis Santana Rodrigues, Aparecido José Cirillo
- 410** MONUMENTO AO ANO INTERNACIONAL DA PAZ:
uma obra. Uma paisagem. Uma epidemia
José Cirillo, Marcela Belo

GD#06

Arte e Tecnologia da Informação e Comunicação:
estratégias, desafios e mediação artístico-cultural em
tempos de afastamento social e aproximação virtual

464 Remediações do convívio na arte pós-digital:
o caráter crítico de proposições em
realidade urbana aumentada e mídias sociais
Daniel Hora, Dalila Santos Miguel, Elvys de Souza Chaves

472 Atividades Musicais Ubíquas e suas Tecnologias
Leandro Lesqueves Costalonga, Marcello Messina, Damián Keller

481 Aproximación a los catálogos artísticos online
de los museos del estado de Río de Janeiro:
mapeamiento, análisis y potencialidades
María Luisa Bellido Gant, Ana Isabel Fernández Moreno,
David Ruiz Torres

490 Portas fechadas e janelas abertas: as estratégias
virtuais dos museus em tempos de pandemia¹
Paola Sarlo, Michele Pereira Rodrigues

497 O encontro entre espectador e realizador
nos festivais de cinema durante a pandemia de Covid-19
Talita Caselato

420 Epigramas- colagens que resgatam histórias
da ditadura militar em Porto Alegre
Manoela Farias Nogueira

427 Imagem e cidade: a fronteira da pandemia
Maria Tereza Aigner Menezes, Thiago Sobreiro dos Santos

433 Imagens de um Presente de Exceções e Clausuras
Pablo Lemos Lucena

441 El bosque dentro del bosque
T. Fernanda García Gil, Gertrudis Román Jiménez, Laura Apollonio

GD#05

História, Crítica e Curadoria: desafios contemporâneos
em tempos de pandemia e isolamento social

450 Visualidades atravessadas: a 12a. Bienal do Mercosul
Ananda Carvalho, Larissa Megre Wanderley Cordeiro

457 Home-Line/Residência de artistas em
isolamento domiciliar devido a Pandemia de Covid-19
Rebeca Lenize Stumm

O impacto da pandemia do novo coronavírus no processo de criação artística nas artes visuais, música e artes cênicas

506 Uma Prescrição Poética para Tempos Pandêmicos

Adeilma C. da Costa (Ad Costa)

511 WORK IN PROCESS: distanciamento e reordenação poética

Ceila Teresinha Bitencourt, Reinilda Minuzzi

518 Medo + Quarentena + Corpos + Fotografia = Outras Conexões

Chris, The Red

525 Materialidade Orgânica de uma pintura não pintura

Cladenir Dias de Lima

531 Quadrinhos Decoloniais e Processos Criativos em Tempos de Pandemia

Cláudia Maria França da Silva, Narayana Teles Caetano da Silva

538 Observações processuais em corpo-suporte e corpo-ação

Fernanda Menezes de Souza, Thayfani Eduarda dos Santos

545 Sol Pixelado – reflexões sobre o processo de criação em tempos pandêmicos

Francisco de Paulo D'Avila Junior

552 Resistência e Devir das Amazônidas Mátrias: o amor e a força nas relações de mulheres Amazônidas

Germana de Alencar Camorim

561 #antropocenas – Cenários do tempo por vir em uma comunidade pandêmica

Isabela Frade

567 Pigmaleão A Partir De Cão

João Castro Silva

574 A pausa, o ponto e o mínimo

Joedy Luciana Barros Marins Bamonte

581 Luto, melancolia e isolamento: considerações sobre o processo pessoal de criação em Desenho

José Henrique Rodrigues de Souza, Cláudia Maria França da Silva

587 Janelas do Jaguaré: experiências de criação artística em meio à pandemia

Leandro de Oliva Costa Penha, Patrícia Ribeiro de Almeida

594 Marcas, rastros e vestígios: relatos da ação criadora em tempos de pandemia

Marcele Campanini

601 O prazer de desenhar diante da possibilidade da morte

Maria Cristina Mendes

- 609** Quarenta dias como um estado de vagar do tempo presente
Maria Madalena Felinto Pinho Ramos
- 620** Adaptar e hibridar na arte a partir de fotografias, esculturas e espaços
Maria Valquiria de Oliveira navarro
- 626** [sem título] – deformações do teatro na web durante o período de isolamento social
Rafael Machado Michalichem, Renata Mendonça Sanchez
- 632** Picturação: work in process, distanciamento social e reordenação poética
Ricardo de Pellegrin, Rebeca Lenize Stumm
- 639** “Somos ondas do mesmo mar, folhas da mesma árvore, flores do mesmo jardim”
Rosana Paste, Neusa Mendes
- 647** Outras Quartas Paredes: Os Processos De Criação Cênica Em Tempos Pandêmicos
Roseany Karimme Silva Fonseca
- 654** Crise e criação: reflexões sobre o teatro de rua de Amir Haddad e processos de criação da cena na pandemia de 2020
Wagner Miranda Dias, Paula Martinelli
- 663** Sobre a arte, a cultura e a literatura serranas: elaboração de cadernos pedagógicos em tempos de pandemia
Ana Rita Cesar Lustosa, Stela Maris Sanmartin, Rita Mychelly dos Santos Salles
- 669** O que pode a arte na práxis docente?
Eliane Patricia G. Serrano, Tarcila Lima da Costa
- 676** O ensino de práticas artísticas no contexto do COVID-19 sob a ótica de Lygia Pape
Eraní Ferreira Soares.
- 683** Educação como Performance em Pandemia: Reflexões sobre desafios e enfrentamentos da pesquisa em tempos pandêmicos
Estela Vale Villegas
- 690** Como pensamos o estúdio de pintura apotheken no período pandêmico
Fábio Wosniak, Jocielle Lampert

- 697** Das intercorrências de uma pandemia
à proposição do ato de desenhar
Fabíola Veloso Menezes
- 705** Você, Jovem Do Campo...
Francisco Thiago Cavalcanti da Silva,
Maria Vitória Campos Mamede Maia
- 716** Ensino de Arte em tempos de Pandemia:
desafios e caminhos possíveis
Hendy Anna Oliveira Gomes, Alexandre Siqueira de Freitas
- 723** Educação Musical em tempos de
distanciamento físico: relatos de enfrentamento
Idayana Maria Borchardt Leite, Alexandre Siqueira de Freitas
- 732** Apotheke na Escola: modos de pensar-fazer
práticas docentes e artísticas junto
à infância no contexto escolar
Luciana Finco Mendonça, Jocielle Lampert, Angélica D'Ávila Tasquetto
- 740** A cor como reflexão poética:
experiências estéticas no ensino das artes visuais
José Carlos da Rocha
- 748** Cotidianos de uma pandemia: Dançar para Re(existir)
Kayara Castilho Pimenta, Marlini Dorneles de Lima
- 756** Aulas de canto on line e ao vivo em tempos de pandemia
Lucila Tragtenberg
- 763** A Poética do Desenho e a Formação Docente¹
Márcia Moreno , Jocielle Lampert
- 770** Tensionamentos sobre a pintura e
seus documentos de trabalho em tempos de pandemia
Marta Facco, Jocielle Lampert
- 775** Arte/Educação em tempos de pandemia: reflexões
sobre docência remota e o convite à produção artística
Niara Mackert Pascoal
- 784** Navegante: os caminhos para a experiência
estética na arte/educação
Rafaela Pupin de Oliveira, Eliane Patricia Grandini Serrano
- 791** Arte a distância: o ensino de artes plásticas
e visuais com as NTC em tempos de pandemia
Ricardo Maurício Gonzaga
- 798** O direito das crianças aos processos
de criação em tempos de exceção
Rosa Iavelberg

806 Contextualização do Ensino de Jovens e Adultos no Brasil e no Município de Guarapari Espírito Santo: Ensino Remoto da Arte em um momento de distanciamento social
Tatiana Afonso Tavares Rigo, Stela Maris Sanmartin

814 Fechada em casa, e agora? Que estratégias a adotar no ensino prático em tempo de pandemia
Teresa Almeida

821 Rotina de artista-professora-estudante em um quarto-ateliê-sala de aula
Tharciana Goulart da Silva

GD#09

Processo de Criação e as relações étnico-raciais na Arte Contemporânea

828 O desejo negro em voga
Alvaro Leite Ferreira, Renata Gomes Cardoso

835 Insurgências nas Artes Contemporâneas: as escrituras no assentamento do Raiz Forte Espaço de Criação
Charlene Sales Bicalho, Sonia Rodrigues da Penha, Tatiana Gomes Rosa

844 Etnografia e(m) pandemia: Projeto de pesquisa com vistas ao registro do congo do Espírito Santo como Patrimônio Nacional Imaterial
Elisa Ramalho Ortigão

853 Caderno de artista: escritas em deslocamento
Jéssica Elaine Moreira Sampaio, Diego Rayck

860 CORTA CAPIM – Corpos afro-brasileiros em movimento
Judivânia Maria Nune Rodrigues

868 Conexão entre saberes: o uso das artes no processo de enfrentamento às questões étnico-raciais
Luciana Cruz Carneiro, Karolline de Oliveira Lourenço, Aissa Afonso Guimarães

875 Monumento a Iemanjá: uma reflexão sobre as relações étnico-raciais na Arte Pública capixaba
Milena Kohler, José Cirillo

884 Preta Imagem: Breve Reflexão Sobre a Pele Negra Por Trás da Máscara Branca em Tempos de Pandemia
Osvaldo Carvalho

891 “Onde você ancora seus silêncios?” – uma análise dos processos de criação em Rosana Paulino e Charlene Bicalho
Renata Gomes Cardoso, Jaine Muniz Barcelos

O que devo saber antes de iniciar este tratamento?

Advertências e precauções sobre o processo criativo nas artes.

Vivemos tempos difíceis, não apenas pela necessidade de revisão dos modos de organizar a vida humana, quando os recursos naturais mostram possibilidades de esgotamento, mas principalmente porque estamos a presenciar uma pandemia, equiparável à Gripe Espanhola que assolou a humanidade no início do século passado. Nesses tempos, somos testados a nos reinventar de modo a garantir a continuidade da vida, ao mesmo tempo que buscamos garantir o mínimo de segurança social para evitar a gravidade da crise de saúde que estamos vivendo. A COVID-19 é uma doença que está afetando o cotidiano mundial. A fim de conter a propagação do vírus medidas de prevenção têm sido tomadas em todo o planeta, seguindo diretrizes da Organização Mundial de Saúde (OMS). A higienização mais cautelosa; o controle ou fechamento de estabelecimentos considerados não essenciais; as recomendações para se evitar grandes aglomerações; adoção de quarentenas; o isolamento social imperando.

O mundo da arte também está sendo afetado. Espetáculos proibidos; profissionais da arte e da cultura sem atividades e sem remunerações; grupos de dança estão cancelando espetáculos coletivos; danças, ou cenas em dupla, apenas com bailarinos que são casais; exposições compartilhadas em sistemas de redes; *lives* de trabalhos artísticos em processo; enfim, todo o setor artístico foi amplamente afetado e tem que se reinventar neste momento. Uma total reestruturação dos fazeres. E diante deste cenário, algumas instituições culturais estão consolidando os ambientes virtuais como estratégia

para contornar a crise e levar arte a um público que se encontra atualmente isolado. As instituições estão tendo que se reinventar totalmente para suprir a atual demanda e têm pensado e experimentado novas formas de disponibilizar arte ao público interessado e mesmo conquistando um novo público que, antes desta pandemia, não vivenciava essas obras.

Nesse momento de isolamento, encontramos um bálsamo em meio a tanta agonia e dor. Reaprendemos a nos relacionar; reinventamos modos de aproximação e de trocas. Os textos aqui reunidos se colocam como possibilidades de reflexões sobre este momento que estamos vivendo e de seu impacto no processo de criação da arte. Cada um dos autores aqui reunidos objetiva refletir sobre as interações possíveis do processo de criação realizadas nos espaços, demarcando saberes e fazeres que constituem territórios simbólicos da arte e de seu ensino; da arte e as relações étnico-raciais e de gênero; todas elas olhadas sob o prisma e o impacto desses tempos de pandemia. Esperamos sim uma nova onda, mas uma onda de superações e de reinvenções que o campo do processo criativo pode nos propiciar.

Vitória, primavera de 2020

¿Qué debo saber antes de empezar este tratamiento?

Advertencias y precauciones sobre el proceso creativo artístico

presentación

Vivimos tiempos difíciles, no solo por la necesidad de reconsiderar las formas de organización de la vida humana, en cuanto a los recursos naturales que nos muestran señales de agotamiento, sino principalmente porque estamos presenciando un escenario de pandemia, comparable a la Gripe Española que flageló a la humanidad a principios del siglo pasado. Este momento, nos ha llevado a reinventarnos para garantizar la continuidad de la vida, al mismo tiempo que buscamos asegurar el mínimo de bienestar social para evitar la severidad de la crisis sanitaria que estamos viviendo.

La COVID-19 es una enfermedad que está afectando la rutina diaria a nivel mundial. Para contener la propagación del virus, se han tomado medidas preventivas a nivel planetario, siguiendo las directrices de la Organización Mundial de la Salud (OMS). Una higienización más cautelosa; el control o cierre de establecimientos considerados no esenciales; las recomendaciones para evitar grandes aglomeraciones; la implantación de cuarentenas; el aislamiento social imperando.

El mundo del arte también se ha visto afectado. Espectáculos prohibidos; profesionales del ámbito artístico y cultural sin trabajo y sin remuneración; grupos de danza cancelando espectáculos colectivos; bailes, o escenas a dúo, apenas con danzarines que son pareja; exposiciones compartidas en sistemas de redes; *lives* de trabajos artísticos en proceso; en definitiva, todo el sector artístico se ha visto gravemente afectado y tiene que reinventarse en este momento.

Una reestructuración total de sus actividades. Y ante este escenario, algunas instituciones culturales están consolidándose en los medios virtuales como estrategia para superar la crisis y aproximar el arte a un público que se encuentra actualmente aislado. Las instituciones han tenido que reinventarse por completo para atender la demanda actual y han estado pensando y experimentando nuevas formas de colocar el arte a disposición del público interesado, e incluso conquistar un nuevo público que, antes de esta pandemia, no era asiduo de la escena artística.

En este momento de aislamiento, encontramos un bálsamo en medio de tanta agonía y dolor. Reaprendemos a relacionarnos; reinventamos formas de aproximarnos y de interrelacionarnos. Los textos aquí reunidos se presentan como posibilidades de reflexiones sobre este momento que estamos viviendo y de su impacto en el proceso de creación artística. Cada uno de los autores que se encuentran aquí, trata de reflexionar sobre las posibles interacciones del proceso creativo que se lleva a cabo en los espacios, delimitando acciones y saberes que constituyen territorios simbólicos del arte y de su aprendizaje; del arte y de las relaciones étnico-raciales y de género; todas estas observadas desde el prisma y el impacto de estos momentos de pandemia. Ciertamente, esperamos una nueva ola, pero es una ola de superaciones y de reinenciones que el campo del proceso creativo nos puede propiciar.

Vitória, primavera de 2020

Diário Gráfico, por uma definição

“Diário Gráfico”, towards a definition

ALÉXIA BRASIL

Universidade Federal do Ceará

LAÍS GUARALDO

Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Na presente comunicação pretende-se defender o termo “diário gráfico” como apropriado para definir um tipo de prática criativa quotidiana de armazenamento e registro plástico/gráfico realizada em cadernos, a partir do resgate do seu histórico de utilização em Portugal, e disseminação da utilização do termo desde a década de 1970. A natureza do suporte, que se notabiliza pela portabilidade, discrição, acessibilidade e sequencialidade de páginas se orienta para propostas de práticas frequentes, investigação de linguagem própria, elaboração de subjetividade e também para registros despretensiosos, mas que funcionam como marcadores de um diálogo inter-temporal e interpessoal. A proposta visa contribuir para que as pesquisas que envolvam o tema dos cadernos no Brasil definam com melhor precisão os seus objetos de estudo. Não se trata de traçar limites rígidos, mas defender o potencial do termo para referenciar um gênero de produção entre os documentos de processos das artes visuais e gráficas.

Palavras-chave: diário gráfico, caderno de artista, processo de criação, sketchbook.

In this communication, we intend to defend the term “graphic diary” as appropriate to define a type of daily creative practice of plastic/graphic storage and recording carried out in notebooks, based on the recovery of its history of use in Portugal, and the dissemination of use of the term since the 1970s. The nature of the support, which is characterised for its portability, discretion, accessibility and sequentiality of pages, is oriented towards proposals for frequent practices, investigation of its own language, elaboration of subjectivity and also for unpretentious records, but which function as markers of inter-temporal and interpersonal dialogue. The proposal aims to contribute so that research involving the topic of notebooks in Brazil defines in a better way its objects of study. It is not a question of setting rigid limits, but defending the term’s potential to refer to a genre of production among the documents related to the visual and graphic arts processes.

Keywords: graphic diary, artist’s notebook, creation process, sketchbook.

Introdução

Na presente comunicação defendemos o termo “diário gráfico” como apropriado para designar um gênero de produção que se notabiliza por ter cadernos como suporte. A designação não se dá apenas pelo conhecido suporte e a sua portabilidade e sequencialidade de páginas, mas pelo uso que dele se faz, que o diferencia de outros cadernos e cadernetas. Além desses atributos que os cadernos proporcionam, diários gráficos se singularizam pela função que desempenha no armazenamento bruto de dados gráficos, plásticos e textuais, pelas experimentações plásticas e auto proposições ali desenvolvidas.

A proposta de defesa de uma nomenclatura adequada para uma ampla produção se justifica pela necessidade de contribuir para que as pesquisas que envolvam o tema dos cadernos no Brasil definam com melhor precisão os seus objetos de estudo. Nota-se uma variedade de denominações para o gênero, o que resulta em imprecisões de designação quando o objeto de estudo é um livro de artista, um diário gráfico ou um livro editado, com páginas escolhidas de cadernos.

Não se trata de traçar limites rígidos, reconhecendo que fronteiras são lugares tantas vezes habitados pelos objetos artísticos. Trata-se de defender uma maior precisão nessa nomeação e o potencial do termo “diário gráfico” para referenciar de maneira ampla um gênero de produção.

Propomos nesse artigo resgatar essa utilização da expressão em Portugal, e explorar os termos que o compõem, “diário” e “gráfico”. Serão também elencados e analisados dados relacionados com as maneiras como aqueles que produzem diários gráficos se referem ao trabalho ali realizado, com a intenção de apontar o uso social do termo que já está em curso. E defendemos a relevância do termo “Diário Gráfico” como apropriado para nomear o tipo de documento

produzido a partir de práticas de armazenamento e registro cotidiano, com anotações híbridas, verbais e visuais.

O termo diário gráfico

A história da utilização do nome aqui proposto se origina em Portugal e remonta à sua proposição como atividade por Lagoa Henriques, que foi professor de desenho por muitos anos da Faculdade de Belas Artes de Lisboa, nos anos 1970.

“O Diário Gráfico é qualquer coisa que nós, na medida do possível, escrevemos todos os dias sobre a realidade que nos cerca. É o risco inadiável em que o desenho é realmente prioritário, mas a palavra também aparece, porque tanto o desenho quanto a palavra escrita são caligrafias. O Diário Gráfico acontece, não deve ser uma obrigação, deve ser uma necessidade, deve ser qualquer coisa que faz parte da nossa própria existência. E acontece sempre, digamos, desde que o homem existe.” (HENRIQUES in: SALAVISA 2008, p. 142)

Eduardo Salavisa, ex aluno de Lagoa Henriques, na escola de Belas Artes de Lisboa, reconhecido “cadernista” de Portugal, publicou em 2002 o site diariografico.com, com a seguinte chamada:

“Este site pretende ser um ponto de encontro de pessoas que desenharam de maneira sistemática e quase obsessiva no seu quotidiano. Esses registos diários são feitos em pequenos cadernos portáteis, que se podem designar por Diários Gráficos.”

Em 2008, Eduardo Salavisa lançou o livro “Diários de Viagem – desenhos do quotidiano”. Posteriormente, com a editora Quimera, publicou uma série de livros sobre diários gráficos de diferentes

desenhistas de Portugal e depois de diversos países, colhendo depoimento sobre suas práticas.

Desde então, o termo foi popularizado em Portugal a ponto de serem vendidos nas papelarias de lá cadernos com rótulos de “diário gráfico”. No entanto, um diário gráfico não se compra, se faz. E aquilo que nele é feito ajuda a delinear aquilo que ele é. O termo não se refere apenas ao suporte, mas à natureza da prática por ele proporcionada. Cadernos se caracterizam pela sua portabilidade, discrição, acessibilidade e sequencialidade de páginas, que proporciona práticas frequentes de registro e armazenamento, investigação de linguagem própria, elaboração de subjetividade e também para registros ocasionais, despretensiosos, mas que de alguma forma funcionam como marcadores interpessoais e inter-temporais.

A ampla utilização do termo em Portugal talvez se deva também ao fato de ter sido adotada pelo numeroso grupo de desenhistas “Urban scketchers” portugueses, somado ao fato de serem muitos deles professores da disciplina de desenho das universidades, ilustradores e autores de publicações com páginas de seus cadernos. Atualmente vem aumentando no Brasil o número de desenhistas e/ou professores que utilizam o termo para nomear a produção plástica e gráfica que se dá em cadernos.

Na Espanha os desenhistas de cadernos chamam a produção de “cuadernos de dibujo” ou Cuadernos de bocetos”. Um dos livros editados pelo conhecido cadernista francês radicado em Barcelona, Lapin, têm como título “Cuaderno de Cuba”. Todo ano a Universidad de Zaragoza promove em sua programação de cursos de verão o curso “De vuelta com el cuaderno (evento criado pela cadernista profa. Cara Marta Moreno que vem crescendo exponencialmente desde sua criação, há dez anos atrás). Podemos então concluir que

na Espanha o termo em curso é “cuaderno” e não “diário gráfico”. No entanto, em uma matéria jornalística publicada em dezembro de 2019, o primeiro parágrafo contextualiza da seguinte maneira a criação do curso:

“Clara Marta Moreno, profesora en las Escuelas de Arte y Diseño, se interesó por los diarios gráficos a los que quería dedicar su tesis doctoral; no tardaría en ver que el artista portugués Eduardo Salavisa ya había recorrido el camino que ella soñaba recorrer. Con todo, «tras un mes y medio de enfado», decidió seguir adelante y conectar con él, y concibió un bonito proyecto, ‘La revuelta de los cuadernos’, que iba a acoger la Fundación Norte y su coordinadora Ana Revilla. Aquella idea, pensada para los niños y para los alumnos de arte, no salió adelante, aunque llegó a presentarse en el Centro Joaquín Roncal.”

A amplitude do uso social que o termo vem tomando é um aspecto importante na defesa que fazemos pela sua adoção como adequado para nomear o gênero. Ainda que encontremos um aspecto que o coloque em cheque o termo “diário gráfico”, por se bastante localizado aos países de língua portuguesa, e comumente traduzido para língua inglesa como sketchbook. Quanto ao sketchbook, remete apenas ao aspecto do esboço, o que o torna menos preciso como termo para definir o objeto de estudo em questão. Todavia, a ampla disseminação do termo inglês, nos faz crer que em publicações internacionais teremos que conviver com os sketchbooks, assim como com cuadernos, cahiers, conforme o local.

Sim, gráficos

Destacamos aqui a relevância da especificação “gráfica”. Não se trata de designar material impresso, que passou por uma gráfica. O

termo “gráfico” proveniente do grego graphein, remete ao sentido de escrever, inscrever. Trata-se de uma palavra que tem na mão e no gesto de sua inscrição o seu núcleo semântico central e destaca, portanto, a passagem entre a imagem e o texto que o mesmo gesto de mão pode promover. Sugere uma situação flexível, de passagem entre códigos, verbais e visuais, como nos primórdios da história da escrita e suas inscrições pictográficas. Utilizado como sufixo, “gráfico” compõe palavras como fotografia (escrita da luz), cinematografia (escrita do movimento), geografia (escrita da terra), e tantas outras, muito além das verbais.

Esse aspecto de inscrição verbo-visual é uma das características mais expressivas dos registros realizados e armazenados em cadernos, ainda que alguns “cadernistas” prefiram apenas produzir imagens visuais, não deixam de fazer verbalmente referências a certas circunstâncias da produção, ou colar papéis com algum tipo de texto. É evidente que a palavra, nos diários gráficos, é um elemento que participa da composição da peça. (Figura 1)

A palavra “gráfico” abrange um campo semântico amplo, para além dos sinais grafados de próprio punho, que denomina o desenho, a palavra escrita, números, sinais inventados, às vezes ininteligíveis e iconografias. Texto e imagem podem ser estampados nos cadernos com carimbos, colagens de papéis vários ou outros materiais gráficos. O que queremos chamar a atenção aqui é que essa diversidade de componentes que podem participar da composição da peça é mais ampla do que a ideia de caderno de esboços, e inclui além da ação de desenhar, pintar e escrever, ações como colar, gravar, estampar.

Por vezes, é através dos elementos gráficos que se descortinam os índices do cotidiano. O impresso banal ou retalho vegetal, colado



FIGURA 1 Caderno de Laís Guinaldo (2017). Como construir um boneco de mamulengo. (Fonte: Acervo da Artista)



FIGURA 2 Diário Gráfico de Aléxia Brasil (2019). Estampas. (Fonte: Acervo da Artista)



FIGURA 3 Caderno de Laís Guinaldo (2018). A entrada colada é indicador espacial e também temporal, reforça a memória de um evento. (Fonte: Acervo da Artista)

na página, sofre ou não a interferência do desenho, ou é simplesmente guardado entre as páginas. Aquele fragmento, que poderia ter sido deixado fora, uma vez recolhido passa a compor, no diário, uma memória visual. Escolhido por um relação de afeto ou estética,

poderá vir a ser índice do tempo. Do ponto de vista da datação podem configurar marca de época, como ligação com um evento ou uma pista mais precisas como tíquetes, ingressos, ou impressos do tipo. No momento da recolha, é uma conexão com o agora, assim como é o desenho. (Figura 2, Figura 3)

Diário?

Certa vez Eduardo Salavisa foi questionado sobre o porquê do termo “diário”. Ele respondeu com certo enfado: “porque temos que praticar todos os dias”.

“Todos os dias” ou esporadicamente, não há dúvida de que um aspecto que se sobressai entre os utilizadores de cadernos é a relação que há entre a portabilidade do objeto e a prática quotidiana. Escolher um caderno como suporte e não um conjunto de folhas soltas pressupõe uma intenção de armazenamento de um certo conjunto que compartilha alguma unidade e uma marcação rítmica dos registros, indicada pela sequência de páginas.

No entanto, a proposta aqui apresentada, de utilização do termo “diário gráfico” para nomear de maneira geral uma diversidade de produção realizada em cadernos e não um tipo específico de produção, como o diário propriamente dito, pode ter algum contratempo.

Philippe Lejeune (2008), que dedicou trinta anos pesquisando textos autobiográficos, escreveu também sobre o diário escrito como gênero, e observou nesse tipo de produção algumas características. Segundo Lejeune, diaristas têm em comum o gosto pela escrita e a preocupação com o tempo. A prática de produzir um diário estaria relacionada, no ocidente, à progressiva motivação do indivíduo a desenvolver procedimentos de individualização do controle da vida

e da gestão do tempo. O cuidado com a administração de si mesmo, “com seu próprio setor de contenciosos e seus próprios arquivos”.

Não há dúvida que esse aspecto da escolha do caderno apontada por Lejeune, de estar relacionada com uma necessidade de individuação e elaboração da subjetividade é apropriada também para o caso dos diários gráficos. No entanto, Lejeune centra a sua definição de diários na marcação temporal: “A base do diário é a data”, defende o autor. A datação pode ser mais ou menos precisa ou espaçada. Mas é capital. Trata-se de “uma série de vestígios datados”, e o primeiro gesto do diarista seria anotar a data em cima do que vai escrever. “Um diário sem data, a rigor, não passa de uma simples caderneta”. (2008, p.260) O diário é, em primeiro lugar, uma lista de dias. Uma espécie de trilho que permite discorrer sobre o tempo. (2008, p. 261).

Embora Lejeune trate a marcação das datas como parâmetro inquestionável para a sua definição de diário, avaliamos que no caso de diários gráficos, embora as datas apareçam com frequência, não são elas as únicas marcações temporais que conferem ao documento a natureza de diário.

Escolher cadernos como suporte já traz em si uma intenção temporal, proporcionada pelo conjunto encadernado de páginas. Daí a relevância de nomeá-los diários gráficos, mesmo quando a marcação de data não é tão evidente. Subvertemos então aqui a ênfase do termo “diário” como marcador sucessivo do tempo e propomos no lugar uma valorização do termo “gráfico” e todo o conteúdo visual / espacial que o termo promove, inclusive como índices temporais.

No encontro entre os dois termos, há um terceiro sentido que é a intenção de síntese do espaço/tempo promovida pelo artista visual gráfico. Em um diário gráfico muitas vezes a marcação de tempo se dá de maneira visual (aquela viagem que fiz para um parque

nacional, o caderno que comprei em Aveiro, o momento que comecei a usar a caneta escrita fina que não borra, a moça de brincos verdes que estava no trem naquele dia).

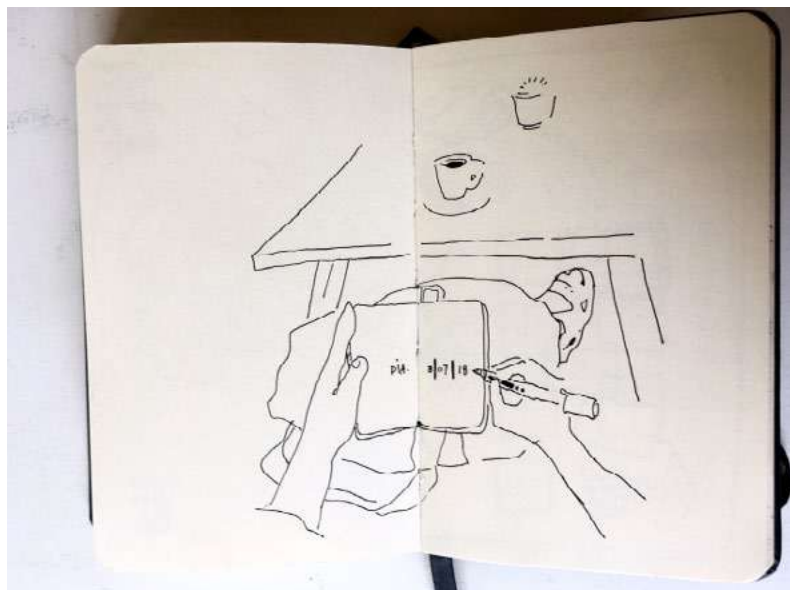


FIGURA 4 Diário Gráfico de Aléxia Brasil 2018. Desenho (Fonte Acervo da Artista)

Do termo “diário” adotamos o aspecto da persistência processual do trabalho, da prática constante e proximidade com a vida cotidiana. Há sim, nos diários gráficos um armazenamento de dados que remetem a memórias de fatos vividos (sejam os registros produtos de observação ou imaginação, extrovertidos ou introvertidos). Algumas anotações podem ser consideradas mais uma paisagem interna do que um diário de viagem. E no entanto elas não são menos carregadas de memória do que um desenho de observação.

Lejeune elenca algumas “utilidade dos diários” que certamente são compartilháveis com os diários gráficos: a utilidade de fazer da vida cotidiana um laboratório de práticas constantes, a utilidade de conservar a memória de modo a sermos nossos próprios destinatários, “um alter ego perdido no futuro” que receberá essa garrafa lançada ao mar. Outra utilidade seria a “identidade narrativa” que se constrói a partir da sequência de registros. Elaborar um caderno é também a elaboração de si mesmo, um exercício de se auto-engendrar. “No diário o autorretrato nada tem de definitivo e a atenção dada a si está sempre sujeita a desmentidos futuros.” É elencada tam-

bém a função de testemunho de resistência a momentos terríveis, e as páginas do diário gráfico de Frida Kahlo dos dias que ela recebe no hospital a notícia que terá a sua perna amputada são exemplos contundentes desse papel de auxiliar na resistência psíquica que porventura os diários gráficos desempenham.



FIGURA 5 Caderno de Laís Guinaldo (2010). Memória de um certa maneira de lidar com o tema, de uma paleta de cores. (Fonte: Acervo da Artista)

Conclusão

Gomes Molina, ao se referir à importância que cadernos desempenham nos processos de criação, trata da seguinte maneira o tema, na obra “Todos os Nomes”, que trata de terminologias relacionadas com o campo semântico do desenhar:

“O caderno é espaço da ideia; para além das funções de arquivo, de lugar de projeto, de parâmetro mnemônico ou inventário imaginário, o caderno é antes de tudo o espaço abstrato da própria ideia do desenho, em que confluem todos os seus nomes. Espaço de interferência, onde os rascunhos se transformam em esboços, em croquis, em projetos demarcados de um futuro quadro, onde se justapõem as notas, as dimensões, sobre espaço confuso do caminho empreendido pelo desenvolvimento da própria ação de desenhar”. (MOLINA, 2005: 134)

A reflexão de Molina nos trás um pouco da complexidade de eventos cognitivos contidos em cadernos de trabalho criativo. Como nomear corretamente um tipo de produção que desempenha numerosas funções e aspectos diferentes?

Cecília Salles ao estender a crítica de processos para além da literatura, nota que o desenho aparece no caderno como “concretização do desenvolvimento de um pensamento marcadamente visual.” (SALLES, 2007, 36-37). Os chamados cadernos de trabalho, como definido por geneticista francês, Biasi (1990) dão conta dos suportes, que retém e reagrupam, sem atenção particular pela cronologia, os resultados de um trabalho preparatório.

No contexto dos documentos de processo, compreendemos que o termo Diário Gráfico dialoga com os demais cadernos e seus usos. O Diário gráfico, contudo, tem uma especificidade que poderá ser observada pelas pesquisas: ao serem guiados pelo tempo, e não por

um projeto específico, podem trazer uma perspectiva mais ampla da a rede de criação do artista gráfico.

Nesse artigo a nossa intenção foi a de contribuir para que a comunidade de pesquisadores que estuda e produz cadernos em contextos criativos reflita com mais acuidade sobre a maneira de nomear o documento em questão, atente para a riqueza semântica do termo “diário gráfico”, e para a maneira como vem se propagando entre aqueles que o praticam.

Cada nome dado a um fenômeno sinaliza algum contorno possível em relação àquilo que representa e o que não representa. Defendemos aqui a amplitude semântica do encontro potente entre dois nomes que criam um sentido terceiro complexo e rico: diário gráfico. O encontro entre a prática cotidiana, a elaboração de si, de um desenvolvimento possível, e as possibilidades de procedimentos e recursos gráficos para o desenvolvimento de uma linguagem e poética.

Ao invés de uma linha de contorno estática, a definição de diário gráfico aponta, como um vetor, que acompanha o tempo processual do fazer artístico. Uma linha que pode se desfiar em práticas, mais ou menos semelhantes, por que têm em comum o registro gráfico.

Referências

- BIASI, Pierre-Marc de. La Notion de Carnet de Travail – Les cas Flaubert. In: Carnet d’Ecrivain. Org. Louis Hay. Paris: Editions du CNRS, 1990.
- LEJEUNE, Philippe. O Pacto Autobiográfico. De Rousseau à Internet. Tradução de Jovita Maria G. Noronha e Maria Inês C. Guedes. Belo Horizonte:, Editora UFRN, 2008.
- MOLINA, Gómez, J.J.: Radiografia de un Viaje. In: Gómez Molina,

J.J.et alii: Los Nombres del Dibujo Contemporáneo,. Catedra, Madrid, 2005.

SALAVISA, Eduardo. Diários de Viagem: desenhos do quotidiano: 35 autores contemporâneos. Lisboa: Quimera, 2008.

SALLES, Cecília “Desenhos da Criação” em Disegno, Desenho, Desígnio. Derdyck, Edith (org). Senac São Paulo, 2007.

<https://www.heraldo.es/noticias/ocio-y-cultura/2019/12/23/clara-marta-de-vuelta-con-el-cuadern0-nos-sirve-para-dibujar-ara-gon-y-mostrarselo-al-mundo-1350252.html>

O alter ego do artista: a rede social como espaço de criação/expressão de novas identidades

L'ater ego de l'artiste: les réseaux sociaux comme espace de création/expression de nouvelles identités

ALICE ALMEIDA CARDOSO

Laboratório CLIPSYD -Abordagem em Psicopatologia Psicanalítica (A2P)

UFR Ciências Psicológicas e Ciência da Educação (SPSE)

Université Paris Nanterre- France

As redes sociais podem ser o terreno de expressão de novas identidades. Neste artigo tentamos explicitar o processo criativo de uma artista que debuta sua carreira criando um personagem fictício e feminista virtual. O estudo faz parte de um trabalho de tese cujo tema é fraternidade e artes. Inscrita no paradigma psicanalítico, a análise da obra e do discurso revelam elementos da dinâmica infantil, inconsciente, construída a partir de experiências feitas ao seio de uma organização familiar.

Palavras-chave: Processo artístico, redes sociais, psicanálise, alter ego, sublimação, laços familiares

Les réseaux sociaux peuvent être le terrain d'expression de nouvelles identités. Dans cet article, nous essayons d'expliquer le processus créatif d'une artiste qui débute sa carrière en créant un personnage virtuel fictif et féministe. L'étude fait partie d'un travail de thèse dont le thème est la fraternité et les arts. Inscrite dans le paradigme psychanalytique, l'analyse de l'œuvre et du discours révèle des éléments de la dynamique infantile, inconsciente, construite à partir d'expériences faites au sein d'une organisation familiale.

Mots clefs: Processus artistiques, réseaux sociaux, psychanalyse, alter ego, sublimation, liens familiaux

Introdução

Para analisar a criação artística, podemos nos posicionar de várias formas diferentes. A história da arte parte da criação como resultado final do processo criativo, ao passo que as ciências cognitivas analisam os processos cognitivos e mentais em jogo para a realização da obra. Já o campo da estética vem detalhar a relação entre a obra e o público. Em psicanálise, o estudo dos processos de criação abre perspectivas para exploração da dinâmica das instâncias inconscientes segundo a metapsicologia freudiana, mas também ao estudo da dinâmica relacional exterior, os posicionamentos do artista quanto à sua história pessoal, notadamente a infância.

Esse estudo se situa no contexto de um trabalho de tese, desenvolvido pela autora na França, que tem como tema as ressurgências do complexo fraternal/sororal na produção artística. Esse trabalho científico vem articular a “*théorie du lien*” cujos representantes principais são W. Bion, B. Brusset, O. Bourguignon e R. Kaës; com a teoria do processo de simbolização e de sublimação que têm como autores principais: J. Laplanche que prossegue a noção de sublimação de Freud, D. Winnicott que elabora o conceito de objeto transicional, D. Anzieu que contribuiu com sua análise das obras partindo de experiências sensoriais existente na pequena infância e R. Roussillon que detalhou a relação entre traumatismo e criação artística.

O protocolo de pesquisa foi composto de questionários e entrevistas de artistas plásticos (na sua maioria), cujas questões abordam o tema dos laços fraternais, da escolha da mediação artística e do processo de criação. O recrutamento foi feito a partir de associações de artistas de Paris que veicularam a demanda via um *link*. As entrevistas foram realizadas nos domicílios, ateliers ou consultório da

doutoranda, sendo gravadas (áudio) e em seguida transcritas. A fase de análise dos elementos recolhidos está em andamento. A pesquisa se inscreve no paradigma indutivo, utilizando análise qualitativa do discurso baseada na *Grounded theory*.

A análise do conteúdo dos discursos, releva o quanto a existência (na presença ou na ausência) de laços fraternais/sororais, sustenta ou desampara as produções artísticas dos entrevistados, favorecendo ou negligenciando o dito trabalho de elaboração que se exprime a traves do processo de criação.

No caso de Amélie, a artista da qual se trata esse artigo, a construção de uma identidade virtual parece estar vinculada com uma etapa do processo criativo, tanto quanto um rascunho das intenções criativas/artísticas, quanto um meio caminho defensivo da sublimação ao despejo pulsional, na tentativa de triangular os laços afetivos. Mostraremos a maneira de que ela utilizou o espaço da rede social para cunhar um alter ego artístico, que no lugar do irmão, irmã ou família, veio sustentar a *mise à nu*, o trabalho de exposição e criação artística, partindo do corpo próprio.

Amélie: a arte como invenção de si

Amélie tem 40 anos quando a encontro. Ela é artista plástica, videasta, fotógrafa e autora de performances que respondeu à minha solicitação de entrevista via uma associação de artistas de Belleville. Amélie é a primogênita de uma irmandade de 3 filhos oriundos da mesma mãe. Os pais se separaram quando a criança tinha apenas 2 anos. Ora, o pai não manteve contato regular com a filha. Uma das razões desse rompimento é que a mãe se casou rapidamente com outro homem com o qual teve dois filhos: um quando Amélie tinha 5 anos e uma filha quando ela tinha 11.

A separação do pai levou também à distanciação entre a menina e a mãe, pois esta retomando uma relação amorosa, sai da postura materna e volta pra postura de amante.

Amélie revelou durante a entrevista seu sentimento de abandono face à essa dupla separação que teria contribuído para formar alguns traços de sua personalidade. Desde pequena, ela diz precisar ter a atenção de muitas pessoas sobre ela, o que esconde um sentimento profundo de não ser vista e mesmo até de não existir. A vinda do irmão coloca-a em uma situação complexa ao nível da filiação, caso ele rouba seu lugar de filha única sendo também o herdeiro da família recomposta.

A vinda da irmã já é aceita de forma diferente, Amélie diz ter feito desse bebê o seu, cuidando dela como se fosse sua filha. O que nos leva a interrogar o lugar de Amélie na triangulação. Seria esse bebê fruto do mito edipiano, tentativa última de se situar na família?

A jovem foi orientada pela mãe a fazer estudos literários_ a mãe é professora_ e não tendo boas notas para integrar “L'école des Beaux Arts de Paris”, ela se submete à essa escolha. Após falhar os estudos, ela cursa artes gráficas.

Quando Amélie completa 30 anos, a irmã ingressa em uma escola de cinema com apoio da família. Amélie casada e em breve mãe de uma menina, parece afetada por essa escolha, ainda que não venha explicitar sua emoção durante a entrevista.

Ao mesmo momento que o marido aceita financiar um projeto comum às duas irmãs, Amélie descobre a homossexualidade do mesmo coloca a caçula a seu serviço enquanto ela mesma se atarefava numa proposta artística.

Nesse meio tempo nasce Misteriosa R., uma personagem através da qual, ela vem conjurar a angústia de ser trocada e de ser

substituída (pelo marido? Pela irmã?). Esse ícone virtual/visual/feminino lhe permitir de assentar sua feminidade, sua sexualidade feminina atingida pela revelação do marido.

Durante a entrevista, ela associou a existência de Misteriosa R. e os traumatismos infantis, o que inclusive descreve a noção de que um traumatismo atual vem muitas vezes, reativar um outro na infância esquecido:

- “E ahn, e então eu inventei uma personagem feminina chamada Misteriosa R. e essa é a rainha do suspense, é a mulher, oh! espere, mas aí está! então eu pensei que estava fazendo isso porque eu precisava encontrar minha feminilidade normal, e o que estava acontecendo comigo com meu marido, hunn muito sexual, coisa, e então pouco a pouco eu percebi que também estava fazendo isso, hunn para afastar um pouco o destino hunn, porque meu pai era muito predatório comigo de qualquer maneira, hunn, nem sempre era super limpo, em um ponto quando eu comecei a crescer hunn (...) sim, não foi (...) não foi muito benevolente, o quê! Então eu entendi que essa heroína ali, ela estava lá também para afastar aquilo, e para e para, para enfrentar o monstro, aliás e dizer: “tá bom, estou nua, sou menina e então, o que é ? e agora? é isso aí!” de modo a ... e a propósito, então falando com você eu digo a mim mesma que ela também existe porque hunn, pequeninha, eu queria ser outra garota do que eu hunn, para minha família me aceitar melhor, e eu intuitivamente sabia disso, para minha família me aceitar melhor eu deveria ter guardado uma parte do mistério (...)

Seu processo de criação vem à tona apoiado _de forma anaclítica_ sobre relações fraternais. Sua primeira exposição é feita no Vietnam, país onde mora o irmão. A irmã está presente e trabalha para ela de maneira que o financiamento do marido não seja em vão.

Enquanto isso, ela emprega o investimento e seu tempo a realizar seus próprios trabalhos, o que leva ao rompimento afetivo com a caçula. Essa separação se dá inclusive entre Amélie e toda família.

Desde então, na ausência das figuras familiares, Amélie trabalha sobre temas femininos via a ideologia feminista através da qual ela reivindica direitos, mas também provavelmente uma parte do seu estatuto de vítima. Ela espera que a família virá admirar seus trabalhos, através dos quais ela ataca os laços de família.

Destinos do falso self

D. Winnicott descreveu o “falso-self” cuja elaboração parece interessante no contexto da obra e da identidade de Amélie.

Segundo o psicanalista, cada um de nós temos um verdadeiro e um falso eu. Esse último formado pela educação é o que deixamos à mostra, controlado e polido, ele se adapta às regras sociais. O verdadeiro self é o que há de autêntico em nós e que mostramos quando nos sentimos em confiança, quando se tem também confiança em si.

Quando o ambiente de vida da criança é ruim, desfavorável, o self não se desenvolve e o falso toma o lugar daquele que deveria ser o autêntico. Adultos, essas pessoas se sentem ameaçadas pelas outras e optam para mostrar o falso self e se conformar ao que se espera delas, se camuflar como se fossem uma outra pessoa, muitas vezes decepcionando à si mesmas.

Essas personalidades são dependentes das outras pessoas, o que pode as tornar exigentes e insatisfeitas. Contudo à um determinado momento a distância entre os selfs torna-se impossível a se manter e esse momento de crise abre espaço para que, através de um trabalho analítico ou artístico, venha se diminuir a distancia interior e equilibrar a relação entre verdadeiro e falso self. Outras vezes o

sofrimento levava a aparição de sintomas somáticos, psíquicos, ou separações/conflitos relacionais.

Antes de se tornar artista, Amélie atravessou uma crise desse tipo e a maneira que ela encontrou para sair dessa crise é bastante original caso ela não diminuiu a distancia entre falso e verdadeiro self, mas expulsou fora de si o falso, dando-lhe vida, fazendo dele um veículo de expressão de si.

Escultura da identidade: a rede social como fabrica dos “falsos selfs”

As redes sociais organizam a vida coletiva estando também, desde sua invenção nos anos 2000, ao fundamento das interações humanas. Elas se organizam obedecendo regras próximas do laço social real mas oferecem “funcionalidades” suplementares: a possibilidade em se entrar em contato com estranhos é maior pois a abrangência da rede virtual é maior; a virtualidade permite extrapolar as obrigações do tempo e do espaço; a mensagem pode ser memorizada e transmitida mesmo na ausência do interlocutor.

Ora, não existe o mesmo comprometimento com a correspondência entre a identidade real e a identidade virtual. Na rede social, a identidade pode tanto ser falsa, múltipla:

«A capacidade de ter várias vidas paralelas é aumentada pela possibilidade de ter várias identidades. Apesar de que, essa necessidade de ter várias identidades não é absolutamente nova, pois isso sempre existiu. (...) O que é novo com a internet, é que essas existências podem aparecer ao mesmo tempos em um mesmo espaço na internet sendo assim simultâneas.» (TISSERON, 2011)

Na fabricação de identidades virtuais, atributos teatrais como a máscara, o avatar, as contas falsas são percebidas como adjacentes à pessoa que os criou, sem que haja exclusividade. Na sociabilidade tradicional, uma delas é supostamente autêntica ao passo que nos espaços sociais virtuais, eles podem coexistir de maneira paralela.

Todavia a fabricação de identidades nos espaços sociais virtuais parece ainda mais marcada pela aceitação social e a validação dos outros. Tantos olhos posados em si, censuram os conteúdos das mensagens ou no mínimo, as influenciam. Existe assim nas redes sociais, uma seleção dos traços da personalidade que desejamos validar pelos outros. A rede social é por assim dizer, uma fábrica de falsos selfs que podem aliás coexistir ao mesmo tempo que os selfs verdadeiros.

Processo de criação artística e o sexual infantil potencialmente traumático

Freud situa a fonte da satisfação sublimatória do artista no trabalho de elaboração de fantasmas inconscientes marcados pelo sexual infantil. Segundo ele, o artista “pode transpor suas fantasias em criações artísticas e não em sintomas, escapando, assim, do destino da neurose e recuperando por esse caminho tortuoso, sua relação com a realidade.” (Freud,1910)

O estudo das entrevistas dessa tese, ainda que pouco significativas numericamente, indicam a presença de elementos do sexual no discurso. Esses elementos do sexual infantil não foram recalçados, eles estão presentes de maneira consciente. Podemos imaginar que esse excesso de energia *libidinal* disponível à consciência se não for convertido em símbolo, sentido, criaria o trauma e potencialmente, destruição. Assim, podemos supor com Anne Brun que “A atividade

sublimatória do artista, preformada na infância, se enraíza na capacidade de se tornar mestre do traumatismo.” (BRUN,2016)

Na teoria do traumatismo, muitas vezes é preciso que um segundo evento venha se impor para desencadear o retorno do recalçado que se torna assim traumático. Para a artista em questão, o anúncio da homossexualidade do marido veio desorganizar as defesas maníacas que até então tentavam de dar conta dos traumas infantis, obrigando Amélie a procurar novos caminhos para evacuação da angústia.

A produção de Amélie é a ramificação de suas questões íntimas, como mulher onde o corpo da artista é onnipresente. Suas performances representam figuras eróticas, sensuais que aparecem e desaparecem “deixando o voyeur frustrado caindo praticamente em uma experiência mística.”¹

Nessas *mises en scènes* teatrais, parece escapar algo da sexualidade infantil: de maneira invertida ela coloca em cena a frustração do padrasto face ao seu corpo púbere que na cena da infância capta o olhar scrutador e predador. Na performance, ela procura desencadear sobre si novamente esse olhar que ela controla totalmente pois se trata de uma criação artística.

De objeto do olhar ela se torna sujeito do olhar. O olhar não é mais furtivo, não é mais intrusivo, ele é provocado, orientado, controlado. Como na performance da Galeria Pacha de Paris, onde nua, ela desfila entre o público, mostrando sua “verdade nua” (Figura 1).

¹ A fim de guardar o anonimato da artista, não divulgaremos o endereço do site internet.



FIGURA 1 “La vérité nue” – Amélie M. (Performance). Paris. 2016. Website. Em 2014, ela se filma com seu alter ego, Misteriosa R. que quase nua deambula nos andaimes do local.



FIGURAS 2-3 “Attends, je vérifie un truc” – Amélie M. (Performance filmada). Montreuil. 2014. Website

Na exposição de Hamburgo ela molda seu sexo com argila branca no solo da galeria Genscher, deixando o espectador se aproximar, decifrar de uma maneira inédita a vulva, numa tentativa de captação do desconhecido e das portas da sexualidade feminina.



FIGURA 4 “Amour inconditionnel”- Amélie M. (Moldagem do sexo da artista no solo). Paris. 2015. Website

Em outra exposição, uma série de autorretratos é projetada numa sala cujo acesso do espectador é interdita. Para assistir o vídeo, é preciso olhar pelo orifício de um olho mágico. A inversão da posição do objeto do olhar à sujeito do olhar pode novamente ser abordada através da escolha do olho mágico. Quem vê é a pessoa que esta fora da peça fechada.



FIGURAS 5-6 “L’origine de l’amour” – Amélie M. (Performance). Romainville. 2015. Website



Alter ego: duplicidade e necessidade

Decidimos considerar a criação de Misteriosa R. como um artifício para dar conta de problemáticas identitárias, em parte ligadas à questão da fraternidade, mas também à lógica do desbordamento emocional do traumatismo. Como se a criação do alter ego (outro eu) fosse a única maneira de gerar as quantidades pulsionais *libidinais*, fazendo da criação artística não uma liberdade, mas uma fatalidade. Como explica Laval : “O artista autêntico seria assim a “vítima” de um destino originalmente fixado, sustentado pelo quantitativo de modo coercitivo.” (LAVAL, 2016)

Podemos encontrar essa noção de necessidade e de quantidade no discurso de Amélie:

«Eu não sou uma artista, eu tenho algo à dizer e nada me impedira de dizê-lo. Hoje, no mundo da arte contemporânea eu tenho meu lugar, o que é bom pois isso lisonjeia meu ego e me dá espaço para dizer o que eu tenho a dizer, mas então, tipicamente as imagens não são suficientes mais e eu preciso cantar, então eu canto. Então nesse momento eu estou fazendo meu terceiro show, eu

acho que faremos dois em dezembro e é um grupo muito legal, hein! Eu digo tudo o que eu quero dizer usando um canal. E depois há uma transformação, nesse momento também, estou escrevendo um cenário e eu sei que eu farei esse filme, eu sei, ele será talvez ruim, hein? Mas eu sei que eu o farei, senão eu morreria, se eu não morrer eu farei esse filme, com certeza.”

Vemos que se trata de uma questão vital, uma necessidade mais que uma alternativa, uma resposta à uma desordem interior extrema, cujo a obra viria ajudar a carregar, organizar. No caso de Amélie, se trata realmente de um outro eu não somente projetado, mas concreto, com existência própria, website e página Instagram. Como se o desejo de fusão com a mãe e a irmã na infância tivesse gerado a possibilidade de inversamente realizar uma desfusão, de projetar as pulsões parciais, exigentes utilizando diferentes tipos de meios de expressão.

A escolha desse mecanismo projetivo e essa tendência a produzir arte de maneira coerciva poderia se explicar pela alta carga pulsional desencadeada, como vimos anteriormente, pela postura predatória do padrasto e também, ainda mais cedo na vida da manina, pela excitação traumática desencadeada pela distanciação da mãe. Nota-se na entrevista ou via algumas obras, o desejo inconsciente de atacar o objeto primário e resolver problemáticas familiares sobre o modo de vingança.

Assim, em uma de suas exposições, cuja mãe é convidada, ela utiliza e zomba de uma frase polêmica da mãe. Ofendida, ela briga com a filha que chora com a falta de reconhecimento do seu talento. Temos aqui uma prova de que o processo de sublimação é limitado quanto a sua eficácia, não podendo realizar alguns desejos profundos da artista de reparação ou de vingança. Apesar do sucesso junto

au publico, ela não consegue atingir nem atrair as pessoas mais importantes da sua infância.

Conclusão

No caso de Amélie, o processo criativo articula as noções de conflito interno, principalmente a partir da noção de falso e verdadeiro self, cuja resolução propulsa Amélie ao estatuto de artista, passando pela utilização de um outro eu, e alcançando uma dimensão identitária nova e valorizada.

Misteriosa R. é ao mesmo tempo a irmã perdida no conflito rivalitário, a gémea tanto desejada da infância. Ela é também a mulher sedutora cujos atributos sexuais e sensuais impediriam o marido de a trair com outro homem.

Ela é também uma solução original ao conflito entre selves, cujo falso é projetado fora da artista e utilizado como eu alternativo, sem que haja um trabalho mais profundo em busca de autenticidade. O que é autêntico é a obra, enraizada na história da artista, articulando traumatismo, experiências de abandono e de prazeres *libidinais*, em uma reconstrução narcísica.

De outra maneira, a adesão a ideologia feminista serve também como proteção contra o desbordamento a angústia face ao sexual adulto, retornando para si a pulsão scópica que pode ser controlada, moldada e modulada elevando assim à uma expressão estética reconhecida e valorizada.

Por fim, o olhar do espectador vem renarcissisar o eu que se sente desprotegido e desacolhido desde à infância pela mãe. Ora, essa problemática sendo mais arcaica e profunda, a satisfação é parcial e temporária. Amélie, precisa de novas matérias, de novas médias, de novos meios para veicular sua palavra. O que prova uma

certa instabilidade e ineficácia da sublimação face à traumatismos muito precoces.

Referências

- BRUN, Anne. Sexuel infantile et processus créateur. *Revue française de psychanalyse*, Paris, vol. 80(1), 236, 2016.
- FREUD, Sigmund. *Œuvres Complètes Vol X*. Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci. Trad. Bourguignon, Cotet, Laplanche, Bourguignon André. Paris : Presses Universitaires de France. 50, 1910.
- LAVAL-HYGONENQ, M. *L'Inquiétude permanente de Michel de M'Uzan*. Paris: Ed. Gallimard. 263, 2016.
- TISSERON, Serge. Les nouveaux réseaux sociaux sur internet. *Psychotropes*, Bruxelas, vol. 17(2), 106-107, 2011.

O leitor criador nas práticas de roteiro

The creator reader in the screenwriting practices

PATRÍCIA DOURADO

Pontifícia Católica de São Paulo – PUC-SP
CAPES

MIRIAN TAVARES

Universidade do Algarve
Fundação para a Ciência e Tecnologia – FCT

O leitor, como sujeito ativo e encarnado, está também amplamente inserido na história da arte e do cinema, e dialoga com as estratégias de criação de cada arte. Os diferentes cortes, acréscimos e ajustes, tão comuns na observação das materialidades dos processos de criação, nos levaram a pensar sobre as reiteradas leituras pelas quais passam os diferentes tratamentos de roteiro; diferentes possibilidades de filmes, que antes da tela são experimentados nas páginas das diferentes versões e na imaginação da equipe. Estão entre os cineastas cuja observação das práticas alimenta esta análise Anna Muylaert, Eliane Caffé, Karim Ainouz, Marcelo Gomes, Alê Abreu, Cao Guimarães e Leonardo Mouramateus. O estudo encontra aporte teórico e metodológico na teoria crítica dos processos de criação de Cecília Salles em diálogo com os estudos de literacia fílmica de Vítor Reia-Baptista. Buscamos, por esse caminho, propor modos de pensar o processo de criação na recepção, discutindo a figura do leitor de cinema como parte criativa do processo, com enfoque na diversidade de práticas de roteiro em que o cinema brasileiro contemporâneo é abundante em expressão.

Palavras-chave: processos de criação; práticas de roteiro; cinema brasileiro contemporâneo; leitor criador; literacia fílmica.

The reader, as an active and embodied subject, is also inserted in the history of the art and the cinema, and dialogues with the creation strategies of each art. The different cuts, additions and adjustments, so common in observing the materialities of the creation processes, led us to think about the repeated readings through which the different screenplay treatments; different possibilities of films, which before the screen are experienced on the pages of the different versions and in the imagination of the film crew. Among the filmmakers studied in this work are Anna Muylaert, Eliane Caffé, Karim Ainouz, Marcelo Gomes, Alê Abreu, Cao Guimarães and Leonardo Mouramateus. This study has the theoretical and methodological support of the critical theory of the creation processes of Cecília Salles in dialogue with the studies of film literacy by Vítor Reia-Baptista. In this way, we seek to propose ways of thinking about the creation process in the reception, discussing the figure of the cinema reader as a creative part of the process, focusing on the diversity of screenwriting practices in which contemporary Brazilian cinema is abundant in examples.

Keywords: creation process; screenwriting practices; contemporary Brazilian cinema; creator reader; film literacy.

Introdução

O estudo das práticas de roteiro no contexto da comunicação e dos processos de criação no levou a pensar essas práticas também em seus processos de leitura. O roteiro é um texto que, quando escrito, existe pela finalidade de dar a ler a um grupo de realizadores que irá imaginar um filme. Imaginar no sentido de “gerar imagem”. Esse exercício de “imaginar”, de fazer gerar imagens, vem inicialmente do trabalho do roteirista, pinçado da floresta de interações desse sujeito enquanto comunidade.

Essas imagens, em boa parte das vezes, tomam corpo nas palavras, que vão passar por novos processos de geração de imagens, por exemplo na equipe que lê o roteiro e que irá criar imagens para a tela com base nas imagens lidas. Aqui falamos em imagens acústicas e visuais, mas não somente, pois concordamos com Hans Belting (2014), que defende que as imagens se associam a todos os sentidos do corpo como memórias sensoriais, não apenas visuais, daí falar também em memórias táteis, olfativas e gustativas como meios do corpo gerar imagens pelos sentidos.

Ao perceber os seres humanos como seres geradores de imagens em seus processos de leitura do mundo, passamos a olhar para a relação entre roteirista e recepção também sob a perspectiva de uma leitura criadora. A leitura criadora é na verdade uma necessidade de todos os processos de leitura e em todas as linguagens, não só na linguagem verbal. Essa visão de leitura tem base tanto nos estudos de literacia como de processos de criação que fundamentam este trabalho.

Os temas da literacia (ou leitura) das mídias estão na agenda do dia da Comissão Europeia para a Cidadania, que organizou um conjunto de recomendações que visam promover o acesso *cultural, crítico e criativo* (os 3Cs, como lembra Reia-Baptista, 2009) diante das

diferentes formas de mídia por onde a sociedade encontra expressão – em que o acesso técnico está subentendido no acesso cultural. Grande parte das novas mídias com que convivemos hoje, importa dizer, são descendentes do cinema e compartilham com ele também da mesma raiz histórica de que tratamos aqui ao estudar as práticas de roteiro, também, em uma perspectiva histórica.

Paulo Freire (1989) em *A importância do ato de ler* lembra que “A leitura do mundo precede a leitura da palavra, daí que a posterior leitura desta não possa prescindir da continuidade da leitura daquela” (p. 9) e reforça: “a leitura da palavra não é apenas precedida pela leitura do mundo, mas por uma certa forma de ‘escrevê-lo’ ou de ‘reescrevê-lo’, quer dizer, de transformá-lo através de nossa prática consciente” (p. 13).

Em 1998, Salle publicou o primeiro da sua série de livros dedicados a pensar uma teoria geral da criação, *Gesto inacabado* (2012), um desdobramento da pesquisa de doutorado, defendida em 1990, e que reuniu os principais resultados teóricos do que vinha sendo desenvolvido nos últimos anos no campo dos estudos da criação no programa de Comunicação e Semiótica PUC-SP, onde teve contato com a semiótica peirceana e, posteriormente, com os estudos da complexidade de Edgar Morin.

Peirce coloca como objeto da semiótica não o signo, mas a semiiose (o processo, a ação do signo), e apresenta este processo como orientado por uma causação final, um caminho com tendência vaga e falível, algo que puxa o signo para a ação, tal como o desejo humano de criar, como percebeu Salles, desenvolvendo sob essa perspectiva uma teoria geral dos processos de criação de base semiótica.

As abordagens da complexidade e da cultura de Edgar Morin, no que se referem a perspectiva relacional e à proposta de olhar

para o todo pela religação das partes e a respeito das brechas que os sujeitos encontram para escapar às sobredeterminações históricas e culturais, estão também na base das reflexões de Salles (2006) em uma perspectiva da criação como rede em construção.

Este lugar teórico entre a criação de base semiótica e a literacia nos levou a pensar o espectador no contexto das práticas de roteiro e é especificamente sobre isso que iremos comentar agora ao estudar os arquivos da criação de alguns roteiristas.

Leituras e transformações nos diferentes tratamentos de roteiro

Neste primeiro momento, começamos com a roteirista Eliane Caffé, cujo desejo de fazer cinema veio do trabalho com a pesquisa, como conta em entrevista ao programa *Sala de Cinema* do SescTV (2013), em que explica que a pesquisa foi a sua porta de entrada para o cinema. Foi durante o processo de pesquisa associado ao cinema que ela passou a querer fazer filmes. A cineasta conta ainda que daí também adveio a sua necessidade de se embrenhar no espaço geográfico da história para escrever os roteiros e que o universo do escritório não era propício ao encontro dessas vozes, por isso escreveu a maior parte dos seus roteiros no espaço geográfico dos filmes, junto com o dramaturgo Luís Alberto de Abreu, com grande histórico de trabalhos colaborativos com atores no teatro.

Ao estudar os roteiros escritos de Eliane Caffé, foi perceptível a redução pela qual vão passando os diferentes tratamentos de roteiro. Os cortes, tão comuns na observação dos processos de criação, nos levaram a pensar sobre as reiteradas leituras pelas quais passam os diferentes tratamentos de roteiro, diferentes possibilidades de

filmes, que antes da tela são experimentados no contexto do papel e da imaginação da equipe de roteiro.

Trazemos um exemplo de estudo de roteiro que demonstra em certa medida a convivência entre as realidades paralelas dos diferentes tratamentos.

O filme lançado em 2016 com o nome *Era o Hotel Cambridge*, de Eliane Caffé, foi antes *Devaneios de um Lourenço Príncipe* (Desenvolvimento de Roteiro – SAV, 2010), *Lourenço Príncipe* (Petrobrás Cultural, 2012) e *Um passo para ir* (Prodecine, 2013). Este último nome é ainda o nome que aparece na última versão escrita de roteiro antes das gravações a que tivemos acesso, com data um pouco antes das gravações, o que demonstra que a mudança para o nome final possivelmente só ocorreu durante as filmagens, após se intensificarem as relações com o edifício das ocupações onde o filme foi rodado. Na terceira versão, a mais próxima da data de filmagem, também passa a aparecer o nome de uma nova colaboradora no roteiro, Inês Figueiró. Mais uma percepção de leitura que foi acrescida à criação do roteiro escrito, além de Eliane Caffé e Luís Alberto de Abreu, quase quatro anos depois do primeiro tratamento.

Não só o nome do filme foi se transformando, mas, também, intensamente o próprio núcleo da história, que passou da história de um refugiado (Lourenço Príncipe), para a de um grupo de refugiados (*Um passo para ir*) até chegar à história de uma ocupação da Frente de Luta por Moradia – FLM da cidade de São Paulo, em que a frase dita por um dos atores, que é também refugiado e morador da ocupação, ecoa pelo filme: “Eu sou um refugiado palestino, no Brasil; e vocês são regidos brasileiros, no Brasil”.

O trecho escolhido para comentarmos é um dos trechos iniciais do filme, que no primeiro roteiro escrito a que tivemos acesso (versão

entre 2010 e 2012) vinha depois de algumas cenas na cozinha do restaurante onde Lourenço Príncipe trabalhava (que passou a chamar-se Ngandu), mas já não é mais ele na segunda e na terceira versão analisadas (12 de dezembro de 2013 e 30 de setembro de 2014) quem acompanha a personagem Gilda até o apartamento de Apolo na ocupação nesta sequência inicial, mas um outro emigrante que acaba de chegar e que não fala nenhuma palavra de português, Kalil.

No primeiro tratamento, após as cenas na cozinha do restaurante, havia um passeio de Lourenço Príncipe pela cidade, ainda um pouco perdido, com o endereço da ocupação na mão, quando encontra Gilda na rua. No segundo tratamento a que tivemos acesso, de 2013, o encontro se dá já na recepção do prédio e não mais na rua. E no terceiro, de 2014, o encontro agora com Kalil (e não mais Ngandu) é na escada do prédio enquanto Gilda subia e ele descia, e ela o convida a ir até a casa de Apolo, seu sobrinho, como uma forma de integrá-lo à ocupação, embora ainda não esteja oficializado como morador.

O percurso de transformação de um tratamento a outro revela um movimento de avanço da história cada vez mais para dentro do edifício da ocupação, o antigo Hotel Cambridge, que acabou por dar nome ao filme. Este movimento de “ocupar” também se deu com o filme e com a equipe que continua a participar das lutas por moradia que conheceu durante o processo de pesquisa do roteiro e de realização do filme, mesmo já passados anos do lançamento.

É importante lembrar que, neste processo, cada roteiro e cada tratamento de roteiro é na verdade potencialmente um filme para aqueles que o fazem e que o leem e que, por meio do processo da leitura dos diferentes tratamentos, é possível experimentar outras vidas paralelas para um mesmo filme, o que acentua sua materialidade movediça de solo feito para experimentar diferentes formas.

Outra cineasta que gostaríamos de trazer para a discussão é Anna Muylaert, que conta (2015) escrever roteiros, cuidadosamente pensados em sua estrutura e função de cena, muitos deles escritos durante anos (o roteiro do filme *Que horas ela volta?*, por exemplo, foi escrito e reescrito durante quase 20 anos), e explica que para isso utiliza a técnica rítmica do *Sequence Approach*, muito recorrente no cinema americano dos anos 50 e que perdura até hoje nas práticas de vários roteiristas pelo mundo.

A cineasta afirma (2015), no entanto, que no momento da filmagem, como forma de reavivar o processo, pede para que os atores esqueçam o roteiro, para gerar uma espécie de novo tratamento de roteiro, criado no calor do *set* com os atores e a equipe: “Eu tenho muito clara a função de cada cena. Eu sou muito rigorosa e científica, faço gráficos e tal. Esta cena serve para isso. Então, quando eu vou filmar, eu chamo o ator e falo ‘meu amigo, esquece o que está escrito, vamos repensar’ [...] Eu incentivo fortemente que tudo seja mudado na hora de filmar. Porque eu acho que assim o ator se vê vivo, e você consegue um tipo de resultado muito mais vibrante”.

Dito isso, passamos agora para um segundo momento desta análise das práticas, em que comentaremos também os processos de roteirização que acontecem por outra forma que não a palavra escrita, uma das formas de expressão do roteiro, mas não a única. É o caso por exemplo de cineastas como Alê Abreu, Leonardo Mouramateus e Cao Guimarães como comentaremos aqui.

A escrita sem palavras de alguns roteiros

O cineasta Alê Abreu traz para a nossa discussão a experiência de um fazer roteiro quase sem escrever palavra, como foi em *O menino e o mundo* (2013), tendo por base de sustentação do seu pensamento

de roteiro, ao imaginar e estruturar o filme e suas camadas, o uso do procedimento que chamou de “desenho experimental”.

Abreu (2017) relata que primeiro encontrou o Menino, desenhado em antigos cadernos de estudo para um outro projeto que não foi finalizado, um anima doc sobre a América Latina. A imagem desse menino não saía da sua cabeça e ele se pôs a perguntar de onde o Menino vinha e a imaginar mundos para ele: “Eu só tinha o Menino. Eu não tinha mais nada”.

O cineasta identifica (2017) a busca pelo desenho experimental – ou “desenhar sem pensar” – como um importante recurso para quando ele só tinha o desenho do menino e o desejo de contar uma história a partir dele – ou de buscar por uma história, “puxar fios”. Sobre esse recurso, como um exercício de busca ou descoberta, ele explica: “Eu ia desenhando e, depois, eu tentava entender o que eram aqueles desenhos, era o contrário”. E continua: “Eu não acredito muito em filme que nasce pronto em um roteiro. Acho que é acreditar demais na intermediação das palavras. Eu acho que tem muito para se encontrar além das palavras. Há um universo muito grande, porque eu vivi isso muito fortemente em *O menino e o mundo*. Ali o filme me mostrou que o processo acima de tudo é que faz a obra”.

Leonardo Mouramateus, embora ainda não tenha feito nenhum filme propriamente de animação, conta (2020) que também gosta de pensar seus filmes, antes do roteiro escrito, em desenho, em um momento que identifica como “mais espontâneo”, ainda sem a “mediação das palavras”:

Enquanto eu desenho, eu penso. O desenho é o próprio pensamento em ação. Por isso que eu falo de espontaneidade. É uma composição ou criação que é muito rápida entre a gestação e a feitura. E [o desenho] também serve para eu

pensar a decupagem, antes mesmo das palavras. Eu penso muito em como se organiza o espaço e em como organizar as coisas nele. Então, muitas vezes eu desenho primeiro aquilo que vai acontecer nos filmes, mesmo antes de saber o que que é aquilo, quem são aqueles personagens. [...] Então o desenho na verdade é a exposição direta da criação, do pensamento. Ele é direto, sem a mediação das palavras. (MOURAMATEUS, 2020).

Esse lugar de criação a que Mouramateus se refere é um dos canais possíveis por onde *imaginar e fazer imaginar filmes*, em si e na equipe, o que tomamos como uma das principais funções do processo de roteiro no cinema: fazer a si e à equipe “verem” o filme, como um cinema interior, um meio por onde fazer conhecer as personagens e seus universos antes mesmo que eles existam na tela, mas também para além da tela, pois como lembra Ítalo Calvino (2008) essa máquina de cinemas interiores já existia dentro de nós desde antes da invenção do cinematógrafo: “Esse ‘cinema mental’ funciona continuamente em nós – e sempre funcionou, mesmo antes da invenção do cinema – e não cessa nunca de projetar imagens em nossa tela interior” (p. 99).

Cao Guimarães (2010), por sua vez, destaca em seus relatos o desejo de usar a câmera como uma caneta: “como o escritor que pega uma caneta e sai por aí, sentindo o mundo, a realidade, transformando aquilo em poema, conto ou romance”. E lembra que “O cinema tem também essa possibilidade. A câmera cada vez mais se torna uma caneta, uma coisa que anda com você e vai construindo histórias”.

Guimarães conta (2010) que o roteiro acontece para ele principalmente no embate com a realidade, em um encontro que ele propõe com o cotidiano, seja de um eremita, como em *A alma do osso* (2004), ou um andarilho de estrada, como em *Andarilho* (2006), ou pessoas

a trocarem de casas entre si por um dia e a registrarem elas mesmas o dia na casa do outro em suas câmeras, como em *Rua de mão dupla* (2002). O cineasta comenta sua escolha por encontrar o roteiro principalmente no embate com a realidade filmada: “Esse processo de filmagem é muito importante para mim. A minha narrativa, ou a escritura do filme, nasce no processo de filmagem”.

Os roteiros de um projeto que continuam em outro

Agora, em um terceiro momento, destacamos os casos de roteiros que explicitamente se estenderam de um filme a outro, como aconteceu a Alê Abreu em *O menino e o mundo* (2013) e a Marcelo Gomes e Karim Aïnouz em *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009).

Alê Abreu conta (2017) que o filme *O menino e o mundo*, como comentamos há pouco, veio de uma sede de fazer iniciada em um projeto de série interrompido, mas que havia gerado muita imersão e muito trabalho de pesquisa sobre a América Latina ao longo de quase dois anos, em que viajou dando oficinas de animação por diversos lugares da América Latina e leu bastante literatura e sociologia latina, e ouviu muitas músicas de protesto latinas dos anos 60 e 70 durante as pesquisas para o projeto que não foi finalizado, e que estão, segundo ele, na base do seu trabalho em *O menino e o mundo*. O cineasta resume a relação com esta imersão da seguinte maneira: “Eu não realizei o documentário, mas ele está ali, é toda base que solidifica a construção do Menino” (2016).

Abreu (2017) conta que durante as viagens encontrou muitos meninos cujas histórias de alguma forma inspiraram a história do Menino, além da geografia das cidades, que mais tarde estariam na interpretação dos cenários do filme, nas músicas latinas de protesto,

que também contribuíram para o sentimento de busca por uma forma estética para o filme que pudesse soar como um grito de protesto diante de um *status quo*; neste caso, o dos filmes de animação contemporâneos a ele.

Outro trabalho que trazemos como exemplo dessa continuidade de um projeto em outro é o filme *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009), de Karim Aïnouz e Marcelo Gomes, feito parte dele com imagens de arquivo das viagens de pesquisa realizadas para um outro roteiro que nunca foi filmado. Esses arquivos de viagem só vieram a ser montados muito tempo depois dos registros terem sido gerados. Cansados de só escrever sem conseguir fazer nenhum filme, Gomes e Aïnouz decidiram aproveitar o recurso conseguido para desenvolver uma pesquisa de roteiro também para filmar e gerar registros, em busca de memórias próprias para um sertão que eles conheciam principalmente de imaginar a partir do que contavam. Sobre o ímpeto que imperou nessas filmagens, Aïnouz (2010) explica que havia o desejo de “sair navegando pelo lugar e ao mesmo tempo comer o lugar. Coletar o máximo de coisas, matéria mesmo”.

Quando Aïnouz e Gomes voltaram anos depois para os materiais coletados, a decisão de colocar um personagem ficcional diante desses registros veio como um modo de tentar oferecer ao espectador o mesmo sentimento que eles haviam sentido ao registrar aquelas imagens: “A gente estava muito à flor da pele quando viajamos nesses 40 dias. Foi aí que decidimos construir esse personagem ficcional”, conta Gomes (2010), a respeito da entrada do personagem José Renato no filme, e acrescenta:

O que a gente queria era exatamente compartilhar com as outras pessoas o sentimento que tivemos quando construímos esse personagem. Ele é um dispositivo

para construir essas emoções que são vistas e sentidas. Metaforicamente esse personagem constrói uma curva que a gente construiu. (AINOUZ; GOMES, 2010).

Embora o filme *Viajo porque preciso, volto porque te amo* tenha sido realizado a maior parte com imagens de arquivo, a escrita de um roteiro descritivo com base nessas imagens, mesmo já captadas, foi crucial para fazer ver as imagens como um filme antes de iniciar o processo de montagem. É possível perceber um pouco disso no trecho de roteiro escrito feito para a montagem das imagens de arquivo do filme que comentamos a seguir.

Tal como aconteceu ao que dissemos anteriormente sobre os cortes e as reduções nos diferentes tratamentos de roteiro de Eliane Caffé, também Marcelo Gomes (2010) aponta para esta experiência com o roteiro de *Viajo porque preciso, volto porque te amo*: “Devia ter o triplo de texto que tem no filme hoje”.

Diante de uma leitura comparada do roteiro escrito e do filme, é possível perceber a fusão de trechos das sequências do roteiro formando sequências sínteses no filme. Por exemplo, em muitos momentos, onde no roteiro está escrito um longo *voice-off* para o personagem; no filme, temos apenas parte deste *voice-off* sobre as imagens descritas na sequência do roteiro escrito. Outros trechos deste relato em *off* são resgatados em sequências mais adiante sobre outras imagens, e outros são deixados de lado. No entanto, a experiência de ler o todo do relato em uma página só, no roteiro, permite imaginar o sentimento que se deseja imprimir ao filme como um todo de uma maneira mais completa. A percepção da necessidade do corte e do desdobramento da sequência sobre outras, no entanto, é algo mais perceptível diante da leitura da montagem. É como assistir à imaginação de uma sequência se multiplicar em muitas outras.

Junto com a necessidade de escrever um roteiro descritivo e com inserções de rubricas sobre o “estado” do personagem (por exemplo, “ESTADO: vontade de mergulhar no trabalho para esquecer das agruras da vida afetiva”), apesar de ser um filme com um roteiro escrito quando se tinha já a maior parte do filme em arquivos, e que muitos exibidores o enquadram na categoria de cinema experimental ou documental por isso (muitas vezes confundido com ausência de roteiro em seus processos), o que se percebeu foi a presença de um roteiro escrito a promover novas leituras das imagens já colhidas, assim como também ocorreu durante as gravações das vozes *off* com o ator João Miguel e durante o processo de montagem, que levaram a cortes, fusões e novas inserções que só estes outros contextos de leitura seriam capazes de oferecer.

Os três momentos comentados aqui brevemente – as leituras e transformações nos diferentes tratamentos; a escrita sem palavras de alguns roteiros; e os roteiros de um projeto que continuam em outro – tiveram como finalidade demonstrar a presença recorrente do exercício de geração de imagens nas práticas de roteiro, por processos tanto de escrita como de leitura, e não só de palavras e imagens, mas também do mundo em volta, o que não é uma característica exclusiva dos processos de roteirização, mas dos processos de criação em geral, como já apontavam os estudos da teoria crítica dos processos de criação de Cecília Salles (2006; 2012; 2017) que guiam este estudo.

A percepção dessas práticas no contexto dos roteiros, que vive no lugar do “entre”, potencializa a compreensão da continuidade da geração de imagens na perspectiva da leitura criadora, que acontecem a todo momento nas práticas dos processos de criação, e que são

fundamentais para as leituras em geral, especialmente no contexto das literacias que aqui reforçamos.

Interessou-nos olhar para os roteiristas dentro de um contexto de infinitas leituras e pensar a continuidade dessas leituras também no filme e em seus espectadores, que continuam a gerar imagens a partir da interação com o filme. Interações que podem ser de diferentes formas, inclusive para além do momento de assistir ao filme. O espectador em suas leituras criadoras gera imagens para além das que estão sendo vistas e ouvidas, seja no movimento simples de lembrar o filme em uma associação com outras memórias, ou de contá-lo a alguém, ou de escrever sobre ele, ou mesmo de gerar novas obras e formas cujas imagens foram geradas na interação com os filmes. Nesse sentido, pensar em uma pedagogia do cinema é também pensar nesse potencial gerador de imagens que tem a leitura criadora.

Considerações finais

Flusser no ensaio *A escrita* (2010), no capítulo dedicado à leitura, lembra que “muito antes da invenção da escrita, já se lia”. E acrescenta: “O próprio escrever é apenas um modo de leitura” (p. 91). As leituras dos processos de criação que se estendem na leitura das obras, como vimos aqui ao estudar os diferentes tratamentos de roteiro, escritos e não escritos, são expressivos exemplos disso.

Pode parecer quase uma ironia retirar de um crítico veemente do roteiro um modo de ligar este mesmo roteiro à leitura criadora. É desse mesmo livro sobre a escrita as críticas que Flusser faz aos roteiristas como seres que se renderam de corpo e alma a cultura das imagens: “Os roteiristas servem a esse demônio literalmente, eles colocam as letras à disposição dele” (p. 152). Mas, como vimos aqui,

nem só de letras vive o roteiro. Sobre esta aparente ironia, o próprio Flusser advoga sobre si no posfácio da segunda edição do mesmo livro em 1989, ao comentar sobre o tom ensaístico intencional: “Um ensaio é uma tentativa de incitar os outros a refletirem, de levá-los a escrever complementos”. E continua: “ele deve ser uma bola de neve” (p. 177). É também como vemos os processos de criação e as reincidentes leituras que deles se seguem; como bolas de neve.

Este estudo de roteiros, entre outras coisas, buscou diante das materialidades dos processos de criação, propor um despertar para os diferentes processos de leitura, a que sempre estivemos expostos e que estão a se transformar também com os modos de interagir com o mundo e com as diferentes tecnologias que acumulamos. Sobre as transformações dessas leituras e o futuro, o próprio Flusser tem uma outra incitação neste mesmo texto e com a qual gostaríamos de concluir: “A consciência totalmente esclarecida não vê mais necessidade em ser “inteligente”, em querer ler algo. Pode-se concentrar na leitura criativa” (p. 98). E, em uma expressão rara de quase otimismo, conclui: “é com essa consciência que vamos ler o futuro”. As ideias de Flusser traduzem, num certo sentido, aquilo que a abordagem dos processos de criação e as propostas da literacia tentam fazer: dar ao leitor um papel ativo, de cocriador. Por outro lado, pensa o crítico como alguém capaz de “ler junto”, ler o texto em processo (semiose) aceitando assim a maleabilidade e riqueza de um texto que, a cada leitura, é renovado.

Referências

ABREU, Alê. Entrevista a revista Época. 12-01-2016. <https://globo/3d4Tcwa>

bo/3d4Tcwa

----- . Entrevista. A voz da animação. Creative Minds. Episódio

- 1, 2017. <https://bit.ly/30Fy0Yy>
- _____. *O menino e o mundo*. Filme de Papel, 2013.
- AINOUZ, Karim; GOMES, Marcelo. Entrevista a Jean-Claude Bernardet. Blog do Jean-Claude Bernardet na Uol. 06-05-2010. Página hoje indisponível.
- _____. *Viajo porque preciso, volto porque te amo*. Rec Produtores Associados/Gullane Entretenimento S.A., 2009.
- _____. *Viajo porque preciso, volto porque te amo*. [Roteiro]. Arquivo de roteiro cedido pelos autores, 11-09-2008.
- BELTING, Hans. *Antropologia da imagem: Para uma ciência da imagem*. Lisboa: KKYM+EAUM, 2014.
- CAFFÉ, Eliane. Entrevista. Sala de Cinema. Canal Sesc TV, 2013. Disponível em: <https://bit.ly/30JQ8ki> Acesso em: 14 out. 2020.
- _____. *Era o Hotel Cambridge*. Aurora Filmes/Tu Vais Voir, 2016.
- CAFFÉ, Eliane; ABREU, Luis. *Lourenço Príncipe (Era o Hotel Cambridge)*. [Roteiro]. Amostra 1. Arquivo de roteiro cedido pelos autores.
- _____. *Um passo para ir (Era o Hotel Cambridge)*. [Roteiro]. Amostra 2. Tratamento 12-10-2013. Arquivo de roteiro cedido pelos autores.
- CAFFÉ, Eliane; ABREU, Luis; FIGUEIRÓ, Inés. *Um passo para ir (Era o Hotel Cambridge)*. [Roteiro]. Amostra 3. Tratamento 30-09-2014. Arquivo de roteiro cedido pelos autores.
- CALVINO, Ítalo. Visualidade. In: *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- FLUSSER, Vilém. *A escrita: há futuro para a escrita?* São Paulo: AnablumeMinas TV, Belo Horizonte, 2010.
- FREIRE, Paulo. *A importância do ato de ler*. São Paulo: Cortez, 1989.
- GUIMARÃES, Cao. *A alma do osso*. Cinco em ponto, 2004.
- _____. *Andarilho*. Cinco em ponto, 2006.
- _____. *Rua de mão dupla*. Produção do próprio realizador, 2002.
- _____. Entrevista a Fabio Maleronka Ferron e Sergio Cohn. Casa Rui Barbosa. 12-06-2010. Disponível em: <https://bit.ly/2SvRH0G> Acesso em: 14 out. 2020.
- MOURAMATEUS, Leonardo. Entrevistas. 2020. Arquivo pessoal.
- MUYLAERT, Anna. Entrevista. Encontros de cinema. Itaú Cultural, 2015. Disponível em: <https://bit.ly/2I1k5Wu> Acesso em: 14 out. 2020.
- _____. *Que horas ela volta?* África Filmes/Gullane Entretenimento S.A, 2015.
- _____. *Que horas ela volta?* [Roteiro]. Arquivo de roteiro cedido pela autora. 20-12-2013.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Collected papers*. 8 v. Cambridge: Harvard Press, s/d.
- REIA-BAPTISTA, Vítor. Literacia dos media como resultado de multi-aprendizagens multiculturais e multimidiáticas. In Miranda, G. L. *Ensino online e aprendizagem multimidiática*. Lisboa: Relógio D'Água, 2009. Disponível em: <https://bit.ly/2SwNg5K> Acesso em: 14 out. 2020.
- SALLES, Cecília. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Anablume, 2012.
- _____. *Processos de criação em grupo: diálogos*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2017.
- _____. *Redes da criação: construção da obra de arte*. São Paulo: Anablume, 2006.
- _____. Da Crítica Genética à Crítica de Processo: uma linha de pesquisa em expansão. *Signum*, Londrina, n. 20/2, p. 41-52, ago. 2017. Disponível em: <https://bityli.com/92ntK> Acesso em: 14 out. 2020.

Dúvidas, rasuras e incertezas: o espaço de fabulação nos cadernos de rascunho

Doutes, effacements et incertitudes: l'espace de fabulation dans les carnets de croquis

ANGELA RAFFIN POHLMANN

Universidade Federal de Pelotas

CNPq

REGINALDO DA NÓBREGA TAVARES

Universidade Federal de Pelotas

O objetivo deste artigo é apresentar brevemente considerações sobre os desenhos e escritos nos cadernos de rascunhos, vistos como possibilidades de conexão entre o pensamento, o olho e a mão que materializam a imaginação, as observações em sínteses de imagens, formas e fabulações. Tomamos como pontos de partida os cadernos de Pablo Picasso e de Leonardo da Vinci, junto com reflexões já produzidas por outros artistas e pesquisadores. Os esboços e anotações feitas nos cadernos são modos de nos conectarmos com o mundo do qual somos parte, recheando-os de sonhos e invenções.

Palavras-chave: caderno de rascunho; fabulação; dúvidas; rasuras; incertezas

Le but de cet article est de présenter brièvement des considérations sur les dessins et les écrits des carnets de croquis, vus comme des possibilités de connexion entre la pensée, l'œil et la main qui matérialisent l'imagination, les observations en synthèses d'images, de formes et de fabulations. Nous prenons comme point de départ les carnets de Pablo Picasso et de Léonard de Vinci, ainsi que les réflexions déjà produites par d'autres artistes et chercheurs. Les croquis et les notes des cahiers sont des moyens de se connecter avec le monde dont nous faisons partie, en les remplissant de rêves et d'inventions.

Mots-clés: carnet de croquis; fabulation; les doutes; effacements; incertitudes

Introdução

“Je suis le cahier appartenant a Mr. Picasso”.¹ Esta frase, que está na capa de um dos cadernos de anotações (número 40) de Pablo Picasso, dá o título e é também a capa do livro organizado por Arnold Glimcher e Marc Glimcher, publicado em 1986, em São Paulo, pela Editora Record, com tradução para o português (Figura 1).



FIGURA 1 Capa do Livro “Je suis le cahier – os cadernos de Picasso” organizado por Arnold e Marc Glimcher, 1986. (Fonte: Acervo dos Autores)

Este livro que nos dá acesso aos desenhos de Picasso foi o ponto de partida para pensarmos sobre estas impressionantes imagens que registram uma parte do pensamento visual dos artistas que se dedicam (ou se dedicaram) a desenhar em seus cadernos. Neste texto, procuramos realizar uma pequena reflexão sobre o papel das anotações feitas nos cadernos de rascunhos. O estabelecimento destes registros gráficos, de desenhos, escritas e demais anotações podem ser entendidos como uma parte do processo de criação, de-

finindo modos de fabular. Tais registros podem também vir acompanhados de dúvidas, rasuras e incertezas.

Os apontamentos feitos nestes cadernos são anotações resumidas feitas em forma de desenhos, esboços, traços ou linhas, que procuram documentar brevemente algo que foi visto, lido, pensado, escrito ou ouvido (OKAMOTO, 2009). Estas representações gráficas não se restringem às artes visuais, e podem mostrar o percurso realizado

pelo pensamento daquele que as graficou. Estas anotações visuais cumprem diferentes funções e carregam em si grande potencial criador. Nelas podemos ver armazenadas “reflexões, dúvidas, problemas ou soluções.” (SALLES, 2007, p. 35)

Por vezes são registros de imagens executadas de memória, ora pequenos detalhes ou desenhos de observação. As sequências de desenhos, o modo como os desenhos seguintes seguem as pistas colocadas no desenho anterior, as repetições de uma determinada imagem, o retorno ao mesmo ponto intrincado, são momentos de pensamentos que ficaram anotados naquelas páginas. Fabulação, abstração ou devaneio, os desenhos registrados nos cadernos também podem servir como ponto de partida de obras futuras. Cada qual a seu modo, podem constituir-se em registros e anotações para a criação posterior de outras obras.

Cadernos de Rascunhos

Os 175 (cento e setenta e cinco) cadernos de esboços de Pablo Picasso (1881-1973) contêm desenhos que ficaram ocultos, por longo tempo, até mesmo da família e dos amigos mais próximos do artista. Nestes cadernos, além do registro de seu pensamento visual e de seu processo de criação, vemos desenhos, projetos, lista de compras, rascunhos de cartas e números de telefones. Por mais de 60 anos, o artista registrou neles tudo o que via. Levava-os, provavelmente, no bolso, como instrumento de trabalho. Os desenhos ajudam a compreender o processo criativo de Picasso (figura 2) e decifrar sua obra (GLIMCHER & GLIMCHER, 1986).

¹ “Eu sou o caderno do Sr. Picasso”.

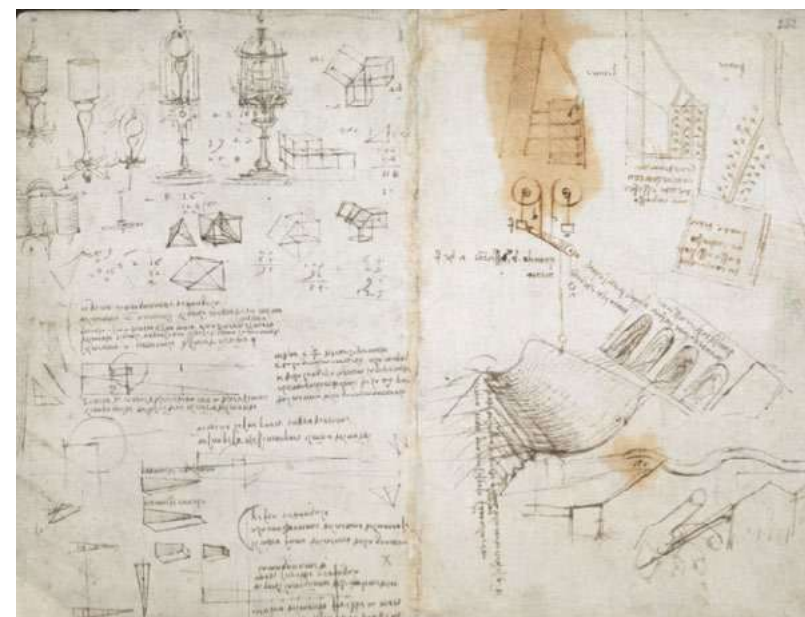
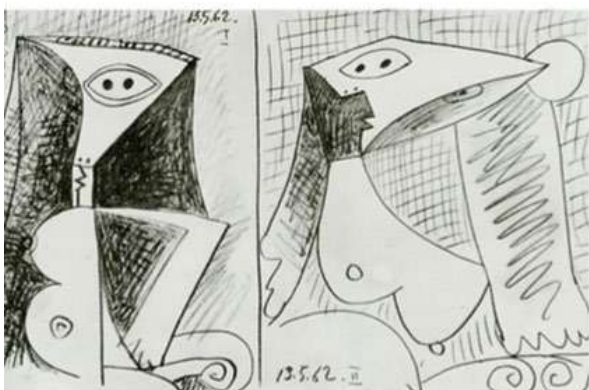


FIGURA 2 Desenhos de Picasso em livro organizado por Arnold e Marc Glimcher, 1986. (Fonte: Acervo dos Autores)

Leonardo da Vinci também nos legou preciosos cadernos de anotações. No entanto, uma das principais dificuldades, para os pesquisadores, foi conseguir juntar todas as peças desta coleção, pois alguns dos cadernos foram perdidos, outros tiveram partes de suas páginas descartadas após a morte do artista, e os que restaram foram distribuídos entre diversas instituições ou em coleções particulares. Atualmente, temos acesso a uma parte destes cadernos através da digitalização das páginas manuscritas por Leonardo da Vinci. O projeto iniciado em 2017, pela Biblioteca Nacional do Reino Unido junto com a Microsoft, disponibilizou 570 páginas digitalizadas do Codex Arundel (figura 3).

FIGURA 3 Leonardo da Vinci. Páginas do Codex Arundel. (Fonte: http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=arundel_ms_263_f001r#)

Nestas páginas do Codex Arundel estão inúmeros projetos desenhados por Leonardo da Vinci. O detalhamento das imagens, muitas vezes, vem acompanhado de descrições, lado a lado. Na mesma página, desenhos explicativos e textos escritos se complementam. Além disso, o mesmo objeto ou a mesma forma geométrica aparece desenhada inúmeras vezes, como se Leonardo da Vinci quisesse desvendar, através da repetição, o modo de constituição de algo que poderia estar à sua frente, como em um desenho de observação, ou em sua mente, na sua imaginação. De todos modos, o que podemos ver nestas finas linhas de sua escrita ou de seus desenhos é uma caligrafia e um grafismo precisos, feitos quase sem hesitação, e de uma impressionante clareza. Os desenhos falam por si. Mesmo sem

conseguirmos traduzir sua escrita invertida (ou espelhada), nos embevecemos diante do encantamento das formas, algumas delas com delicados sombreados (figura 4) para dar a impressão de volumetria das peças, engrenagens ou funcionamento de partes de anatomia.

Posteriormente, em 2018, a Biblioteca Nacional de Arte do Victoria and Albert Museum (V&A), em Londres, digitalizou as páginas do Codex Forster (figura 5). Nestes cadernos, datados de 1487 a 1505, podemos ver os assuntos que interessavam a Leonardo da Vinci, naquela época, como os de “engenharia hidráulica ou um tratado sobre a medição de sólidos.” (JONES, 2018)

Assim como para Leonardo da Vinci (figura 6) ou para Pablo Picasso, os cadernos de anotação são instrumentos de trabalho para muitos artistas e criadores. Conforme Okamoto (2009, p. 1), “artistas plásticos, arquitetos, músicos, designers, cineastas, entre outros criadores, cada qual ao seu modo, utilizam-se das suas possibilidades imaginativas para por em prática uma forma pensada e desejada”. O universo criativo destes artistas pode estar sendo construído através das anotações nestes cadernos, que são também documentos que testemunham as ações processuais de seu pensamento. Neste sentido, os traços, esboços, desenhos ou croquis, e as anotações fazem parte do “princípio criativo” ao desencadearem as potências dos processos imaginativos e descritivos, pois estas imagens e anotações proporcionam o “caráter mágico” para a compreensão deste universo criativo (OKAMOTO, 2009).

As páginas dos cadernos de rascunhos ou dos cadernos de anotações acolhem um imenso território onde abrem-se espaços para lentos ou frenéticos gestos, que se alinham à fluência, à velocidade, à acuidade ou clareza do pensamento. Na medida em que a mão com um lápis ou caneta em punho percorre o espaço da folha (da



FIGURA 4 Leonardo da Vinci. Páginas do Codex Arundel. (Fonte: http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=arundel_ms_263_f001r#)

página), as linhas e traços vão se materializando. As imagens ou palavras sobre o papel começam a ganhar sentido. Contrações e distensões procuram aproximar os gestos, as imagens, as ideias, as palavras, os pensamentos e a imaginação. Tudo parece caber ali. A caligrafia se desenrola tanto quanto a coreografia dos dedos e da mão. Zigue-zagues, círculos, linhas pontilhadas, tracejadas, radiais ou contínuas, surgem com sentido e significado.

Nesta coordenação entre o olho, a mão e o cérebro há uma intimidade que não segue padrões pré-estabelecidos. Estes grafismos íntimos repletos de sutilezas, transitoriedade e sabedoria correspondem

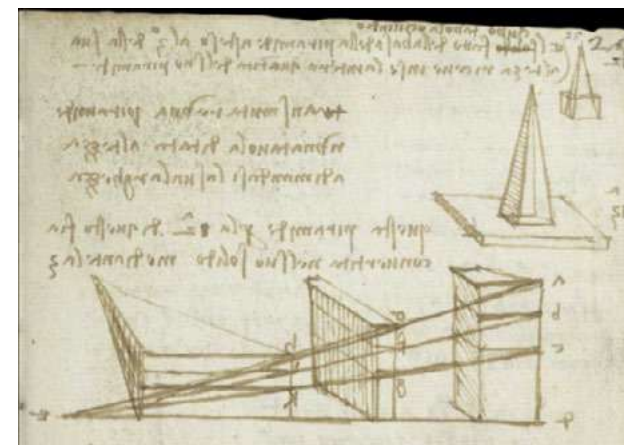


FIGURA 5 Leonardo da Vinci. Páginas do Codex Forster. (Fonte: <https://www.vam.ac.uk/articles/leonardo-da-vincis-notebooks>)



FIGURA 6 Três volumes do Codex Forster, Leonardo da Vinci, séc. XV – XVI, Itália. (Fonte: Victoria and Albert Museum, Londres)

ao que inicialmente estava sendo imaginado. Uma projeção acontece entre o que estava originalmente na mente e o que agora passa a fazer parte do papel. Nesta espécie de transposição, diagramas complexos se formam na página. A imaginação se materializa ao ser plasmada nestas representações visuais. Os grafismos ajudam a aprimorar as ideias, pela materialização do que está sendo pensado. Os desenhos ajudam a pensar. Eles nos mostram conexões, hierarquias, lacunas, deslocamentos, subordinações ou falhas.

Ao colocar os elementos sobre uma superfície, desenhando-os por exemplo, conseguimos compreender o que ainda parece embaralhado no pensamento. Enxergar a linha desenhada define, delimita, organiza. Cada linha produz um tipo de ordem. E exigem, do desenhista, habilidade para executá-las.

O grau de exigência do autor pode limitar seu grau de liberdade. Aceitar estas formas que brincam, que surgem e nos surpreendem, faz parte deste jogo de imagens e de palavras que nos permitem voar. Por instantes, ficamos imersos, conectados com aquelas linhas que deslizam suavemente (ou às vezes “bruscamente”) sobre uma superfície que as acolhe. Rigor, paixão, compulsão ou simplesmente manifestação poética. Estas expressões carregadas de energia passam a dialogar com aquele que as trouxe à luz.

Aqui, é interessante pensar sobre dois tipos de cadernos de rascunhos: a) os cadernos de desenhos (que podem conter palavras e listas); b) os cadernos de escritas (que podem conter desenhos e diagramas). Em ambos, vemos similaridades, semelhanças e convergências no modo como surgem estas anotações, estes rabiscos, ou estas palavras que vão se encadeando e se encaixando umas nas outras, para tentar fisgar uma ideia. Na tentativa de registrar algo que precisa ser transportado para este outro plano, acontece esta

transposição para o plano físico da matéria, do lápis, da caneta, do papel, das páginas, das folhas, das rasuras e dos registros.

Marcar a passagem do tempo nestes pequenos registros também pode ser entendido como um modo de evidenciar nossas relações com algo que nos escapa pelo meio dos dedos. Por ínfimos instantes, temos a sensação de prender ali, nas linhas, nos grafismos ou nas palavras uma parte desta conexão que nos liga direto com a nossa vida. Afinal, descobrir um sentido, na arte ou na vida, depende destes modos como conseguimos nos conectar, ultrapassando nossas limitações, para sentir até mesmo o que há de inapreensível neste mundo.

Interrogações, incertezas e fabulações: os bastidores do processo de criação

Quantas observações, quantos devaneios, quantas sensações, ou sínteses de ideias: o que há neste “algo” que as páginas dos cadernos de anotações podem conter?

Cecília Almeida Salles (2004), através da crítica genética, aborda estes processos de “fabricação” da obra de arte pelo acompanhamento dos percursos criativos dos artistas. Para ela, seria como entrar nos “bastidores” da criação, para uma maior aproximação do próprio processo que deu origem à obra (ou às obras). As pesquisas que utilizam a crítica genética tomam como ponto de partida a obra já pronta e passam a buscar suas origens, como num caminho de trás para frente, num percurso que vai do final (a obra) para o início (a origem do processo).

Há sempre um estranhamento, algo sem contornos ou limites precisos, no momento em que alguma ideia surge e que nos faz pegar um lápis para rabiscar uma superfície. Deste ato de delicadeza

fazem parte nossas interrogações, nossas respostas incertas e nossos pensamentos transitórios. Edith Derdyk (2001) chama este momento de um “estranhamento em suspenso”. Para Derdyk, “este grau de incerteza talvez pudesse ser entendido como um precioso resíduo reaproveitável, capaz de nos movimentar face a face com resoluções ‘esperadamente’ inovadoras, quando se trata de atos que desejam ser criativos.” (DERDYK, 2001, p. 19)

Essas incertezas nos acompanham e nos movem. Delas nos alimentamos. Nos nutrimos de sua energia, pois, junto com esse desassossego que nos causam, elas também nos colocam em movimento. Algo nos escapa, e sentimos que apesar da sensação de “vazio”, há ali uma carga repleta de pensamentos ainda impensados. Anotamos algo, na intenção de que algo se “faça”. Como se tivéssemos uma varinha de condão para fazer aparecer o que ainda não existe. Do mesmo modo, escrevemos, anotamos, rasuramos, reescrevemos para tentar encontrar o que ainda não foi dito.

Para Claudia França, os cadernos de anotações podem ser entendidos como “registros materiais de ideias para a realização de um trabalho” (GOZZER, 2010, p. 152). Seguindo os comentários de Claudia França, os “esboços, croquis, maquetes, anotações e outros são materiais com os quais o artista se expressa de imediato, ainda sem uma preocupação patente com a materialização.” (idem, p. 152)

Flávio Roberto Gonçalves (2005) comenta o desenho como inscrição e projeção, extrapolando os limites técnicos e conceituais, através da análise das ligações entre o desenho e a terra, referindo-se a este plano horizontal que fundamenta a ação de desenhar. A partir das observações que realiza sobre seus próprios processos e hábitos de trabalho no ateliê, Flávio considera este plano horizontal onde o desenho acontece como um lugar privilegiado. As inscrições que ali

ficam registradas passam a funcionar como qualidades mnemônicas, produzidas pela memória. Deste modo, a horizontalidade do plano onde se inscreve o desenho traz consigo a ideia de “queda”, “abismo” e “trevas” como parte destas imagens arquetípicas evocadas pelo ato de desenhar (GONÇALVES, 2005). Para Flávio Gonçalves (2005), o caráter de incerteza, trazido pelo movimento da mão que desenha, faz parte desta experiência que se precipita no “correr o risco”. Estas inscrições gráficas projetam “estruturas que possam ser sonhadas ou concretizadas além de seus limites factuais” (GONÇALVES, 2005, p. 39).

Durante os “rascunhos”, o artista fabula pensamentos, anota reflexões, captura imagens, registrando a cada momento as informações visuais de tudo o que “pensa visualmente”. Algo impulsiona estas anotações. Análise, observação, apropriação, ou transfiguração das imagens podem funcionar como métodos de criação. Afinal, é nesse território que se abre o espaço para as dúvidas, as incertezas, as inseguranças, as experimentações, as rasuras, os lapsos, os borrões.

Iniciamos nos perguntando o que é um caderno de rascunho e para que ele serve? Que usos podemos fazer deles? E, quanto tempo é necessário até abrirmos novamente os cadernos de rascunho, e voltarmos a olhar tudo o que ficou ali dentro?

As narrativas, sejam elas em forma de palavras ou imagens, ajudam a guardar uma ideia. Há sempre uma construção e uma continuidade. Os registros das ideias e das imagens, nas páginas de um caderno de rascunho, tentam capturar o pensamento. As repetições tentam ampliar nossos movimentos. Por um lado, esta atividade é o seu próprio retorno; de outro, é a possibilidade de transformar em linguagem o que pertence a um outro plano. Anotamos nos nossos cadernos de rascunhos, porque precisamos retornar a estes registros, e, talvez transformá-los em algo que todos possam apreciar juntos.

Conclusão

Os desenhos e as anotações feitas nos cadernos de apontamentos mostram conexões entre o pensamento e mediações entre a pessoa e o mundo. Mesmo que sejam meros esboços, talvez até um pouco toscos, estas imagens nos conectam com aquilo do mundo que ainda não nos é acessível. Podem até não ser considerados como artísticos, pois são modos de aproximação com o que nos rodeia, com o que vemos e que ainda não entendemos, que nos dirigem a determinadas direções, ou simplesmente que nos movimentam a registrar os pensamentos de um determinado momento. As marcas, as rasuras, as escritas servem como modos de depositar e registrar nosso vaguear pela superfície, muitas vezes em caminhos circulares que nos fazem retornar e retomar uma vez mais aquilo que nos instiga.

Os apontamentos em forma de desenhos ou palavras podem nos levar a deambular, sonhar, ou semear novos projetos. No momento atual de crise iniciada em dezembro de 2019 pela propagação do novo coronavírus SARS-CoV-2 e da doença por ele provocada COVID-19, que se somam às crises ambientais, políticas, de produção de alimentos, de acesso à informação, à instrução, a cuidados básicos de saúde, moradia, segurança, educação, estamos diante de um cenário apocalíptico que poderia ser o prenúncio de um fim. Entretanto, apesar das restrições de distanciamento social impostas pela atual pandemia, cá estamos nós, cientes de que é necessário resistir, seguir, elucidar, fabular, incentivar, estimular e seguir com a confiança de que momentos melhores virão. É a partir desta força contida na possibilidade que temos de imaginar e de sonhar, de fantasiar, que reinventaremos modos de nos humanizarmos.

Para viver e para sobreviver, é preciso dar espaço aos sonhos, à imaginação e às fabulações de mundos possíveis. O brincar, o

desenhar, o coreografar, anotar, diagramar são traços de atividades lúdicas que nos reconectam com o mundo. Através destes pequenos e desprezíveis registros e anotações, nos reinventamos e, com isso, redescobrimos modos de habitar este mundo.

Agradecemos ao CNPq pelo apoio às pesquisas que deram origem a este texto.

Referências

- DERDYK, Edith. *Linha do horizonte: por uma poética do ato criador*. São Paulo: Escuta, 2001.
- GLIMCHER, Arnold; GLIMCHER, Marc. (Coord.). *Je suis le cahier – os cadernos de Picasso*. Rio de Janeiro: Record, 1986.
- GONÇALVES, Flávio Roberto. Um percurso para o olhar: o desenho e a terra. *Revista PortoArte*, v.13, n. 23, Nov./2005, pp. 31-40.
- GOZZER, Claudia Maria França Silva. *Deslizamentos e desnudamentos do sujeito, ao ritmo de sístoles e diástoles do tempo: análise processual de objetos autorrepresentacionais*. Tese (doutorado) Orientador: Prof. Dr. Marco Antonio Alves do Valle. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, SP: [s.n.], 2010.
- JONES, Josh. Leonardo da Vinci's Earliest Notebooks Now Digitized and Made Free Online: Explore His Ingenious Drawings, Diagrams, Mirror Writing & More. *Open Culture*. August 31st, 2018. Disponível em: <<http://www.openculture.com/2018/08/leonardo-da-vincis-earliest-notebooks-now-digitized-and-made-free-online.html>> Acesso em: 13 Out.2020.
- MARINHO, Jorge Miguel. Fabulação: um mundo onde todos sonham. *Plataforma do Letramento*. 06 Fev. 2015. Disponível em:

<<http://www.plataformadoletramento.org.br/em-revista/384/fabular-e-preciso.html>> Acesso em: 10 Out. 2020.

OKAMOTO, Ayao. *Os cadernos de apontamentos: percurso e fabulação do desenho pelo universo das sensações*. Tese (doutorado) apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Orientação: Prof. Dr. Evandro Carlos Jardim. 2009.

SALLES, Cecília Almeida. Desenhos da criação. In: DERDYK, Edith. *Disegno. Desenho. Designio*. São Paulo: SENAC São Paulo, 2007.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. 2ª ed. São Paulo: FAPESP, Annablume, 2004.

VICTORIA & ALBERT MUSEUM. Disponível em: <<https://www.vam.ac.uk/articles/leonardo-da-vincis-notebooks>> Acesso em: 09 Out. 2020.

anna 25°32'49"S 54°35'18"W

anna 25°32'49"S 54°35'18"W

ANNA KAROLINE DE MORAES SILVA

UDESC

O trabalho apresentado aqui é uma pesquisa em desenho sobre papel de lugares do mundo nomeados com meu nome. No início do isolamento social ocasionado pela pandemia do COVID-19 em março de 2020, empreendi a tarefa de buscar estes lugares, e com ferramentas de mapas virtuais e possibilidade de “percorrer” estes espaços de forma virtual, passei a repensar meu processo artístico. O objetivo deste artigo é lançar luz sobre questões que abrangem noções de espaços e fronteiras, de limites físicos e espaços virtuais e do convívio consigo mesmo em um período de solidão imposta.

Palavras-chave: desenho contemporâneo; desenho e paisagem; desenho e mapas..

This work is a research in arts, in drawing on paper, of places in the world named by my name. At the beginning of the social isolation caused by the COVID-19 pandemic in March 2020, I undertook the task of searching for places in the world named after my own name, spelled in the same way, without incorporating a second name or other terms. With virtual map tools and the possibility to “travel” these spaces in a virtual way, I started to rethink the idea of inhabited spaces and the notion of belonging and conviviality. The purpose of this article is to shed light on issues that encompass notions of spaces and boundaries, physical limits and virtual spaces and living with oneself in a period of imposed loneliness

Keywords: meta-paper; conference; referencing. (Use a maximum of 5 entries)

Introdução

A pesquisa sobre o desenho contemporâneo sempre norteou minhas escolhas enquanto artista. Durante a graduação, entendi que o desenho contemporâneo poderia englobar outras linguagens, que não só o lápis sobre papel, quando analisado pelo viés conceitual, como uma caminhada de Richard Long¹ em um campo, ou linhas pretas que preenchem uma sala vazia e branca como de Edith Derdyk². Primeiramente escolhi investigar os desenhos que fazia no meu cotidiano como forma de registro de situações ou anotações. Mais do que um desenho finalizado, meus desenhos se davam como um dispositivo de registro efêmero de pensamentos ou exercícios de desenhar.

Com o passar dos anos, os desenhos que repetia incansavelmente em cadernos de desenho passaram a ser repetidos em papeis cada vez maiores, me orientando a uma busca pela relação do desenho com o tempo e principalmente do desenho em relação ao espaço. Assim, as considerações e reflexões acerca do trabalho em desenho aqui trazidas surgem de uma investigação do desenho contemporâneo, em seu aspecto conceitual e material como artista, pesquisadora e professora, que busca entender possibilidades do desenho na produção artística contemporânea e em meu processo artístico pessoal.

Explicito isto pois, para abordar o trabalho apresentado em questão, retomo esta produção anterior, da relação do desenho e o espaço, que vinha sendo elaborada antes de pandemia de 2020 e que, por

falta de espaço, foi suprimida pelo ambiente doméstico, onde surge posteriormente o trabalho aqui apresentado. Esta prática artística buscava investigar o desenho e sua relação com o espaço e outros suportes, que não o tradicional lápis sobre papel, e é dele que inicio esta comunicação.

Desenho e espaço, linha no campo expandido

Como falar de uma relação com o espaço e a paisagem quando vivemos em um momento histórico de confinamento, isolamento e impossibilidade de deslocamento? Foi o que passei a me questionar já na primeira semana de isolamento em casa, com a chegada da pandemia no Brasil, sem imaginar quanto tempo o isolamento se estenderia. Meu ateliê era um espaço compartilhado fora de casa, em que, por ocasião da pandemia, decidimos desativar para não haver aglomeração de pessoas em ambiente fechado. E naquele momento, eu estava investigando justamente a relação da linha do desenho no espaço, e outras possibilidades da minha prática no desenho no campo expandido e tridimensional.

Do desenho sobre papel dos registros cotidianos que aos poucos precisavam cada vez mais de espaço e de papeis maiores, comecei a incorporar o arame na prática artística e a investigar o material motivada por questionamentos que havia formulado anteriormente: criar corpos escultóricos a partir da linha que tomam o espaço. Do desenho bidimensional, ao desenho-escultura em arame, o desenho retornava a ser desenho no bidimensional também na sombra projetada na parede, ainda que um espectro ou simulacro da linha. O trabalho encontrava-se em um limite tênue entre desenho e escultura,

.....
¹ Richard Long, Walking A Line In Peru, 1972. Disponível em: < <http://www.richardlong.org/Sculptures/2011sculptures/lineperu.html> >. Acesso em: 14 out. 2020.

² Edith Derdyk. Rasuras. 60 mil metros de linha preta de algodão, 22 mil grampos, 13 dias de montagem, 1998. Galeria Clima. Disponível em: http://galeriaclima.com.br/mobile/artista.asp?cod_Artista=90&E. Acesso em: 14 out. 2020.

e meu interesse por este território fluido, ou pelos limites entre estas linguagens vinha crescendo (figura 1).

Com o início do isolamento social, sem espaço e materiais para trabalhar, comecei a desenhar em papeis menores e canetas que tinha em casa, a paisagem que eu observava das janelas do meu apartamento. Das janelas da sacada, do quarto e da área de serviço, eu observei por dias os morros, as nuvens que se relacionavam com esses morros, tentando absorver diferentes possibilidades em inscrever linhas no papel de desenho. Em seguida, o constante auto convívio, o isolamento, a falta de me deslocar e tendo como única forma de comunicação com outras pessoas a comunicação virtual, passei a me dedicar a buscar lugares no globo ainda desconhecidos por mim, inserindo meu próprio nome na ferramenta de busca de lugares do mundo.



FIGURA 1 Corpolinha – Anna Moraes. Instalação em arame (3,0x2,5x1,7m) e desenhos sobre papel (dimensões variadas entre 30x30cm e 70x90cm). Prêmio AF de Arte Contemporânea 2019, Florianópolis. (Fonte: Acervo da Artista)

Desenho e espaço, repensar o espaço

Assim, esta série de desenhos tem início já nos primeiros dias de isolamento. A percepção dos limites e espaços internos da casa como uma extensão de si conduziram a um anseio por novos horizontes que não os vivenciados cotidianamente ou observados pelas janelas. Por meio mapas e ferramentas de busca online, como um jogo de intimidade com o desconhecido, pude viajar para cada um dos lugares nomeados com meu primeiro nome, caminhar virtualmente por suas ruas, observar os diferentes céus do momento da captura da imagem e perceber as diferentes paisagens captadas com o cursor do mouse.

Lembrei-me de Richard Serra, ao escrever sobre a obra *Schift* em texto publicado em 1973: “O resultado é uma maneira da pessoa se medir a si mesma, ante a indeterminação do terreno” (SERRA, 1973, p. 326). Desenhar uma linha no espaço seria cercar um terreno? Diferente da minha caminhada virtual, Serra caminhou o terreno compartilhando com outra pessoa a experiência de manter o outro à vista, como uma espécie de dialética da percepção do lugar em relação ao campo caminhado por ambos, um espaço pensado como a relação entre esses dois pontos, um espaço percebido no caminhar entre. Eu não caminhei por esse espaço, nem me apoiei em outro olhar a relação com ele, mas compreendi a maneira de se medir a si mesma como um olhar exterior àquilo que é próprio de si: como caminhar por um terreno que nomeado com seu próprio nome traz tanta proximidade e desconhecimento? Se desenhar é cercar um terreno, esse terreno tem meu nome?

À medida que descobri mais lugares, comecei a registrar as coordenadas destes espaços no mapa a fim de não perder suas localizações. As relações de latitude e longitude no globo terrestre pontuam

uma localidade, sugerem um ponto no espaço. E isso me interessava. Em seguida, passei a desenhar em papel os mapas, os desenho-límites destes espaços-anna que encontrei nas pesquisas anotando suas coordenadas do globo numa espécie de catálogo de territórios (figuras 2, 3 e 4). Também salvava a imagem de algum detalhe ou característica da cidade para guardar em minha coleção, como uma paisagem montanhosa, uma placa da entrada da cidade ou um céu antes da tempestade registrado pela captação de imagens.

Ao fim da minha empreitada, encontrei meu nome em nomes de rua na Índia, em bairro na Inglaterra e Holanda, em povoados e vilarejos espalhados nos Estados Unidos da América e na Estônia. Encontrei baía na Austrália, praia na Rússia, cidade no Irã e lagos no Canadá. Cidades fantasmas e até geleiras na Antártida foram visitadas virtualmente. Nascente de rio e reserva ambiental também. Até o momento, foram catalogados e visitados virtualmente cinquenta espaços no globo que compartilham do mesmo nome que o meu.

Desenho e espaço, algumas considerações

Em palestra proferida em 2018 para formação de professores do Instituto Acaia em São Paulo, Evandro Jardim discorre sobre o conhecimento sensível e uma possível definição do desenho a partir do conhecimento dos pontos cardeais. Ele explica que ter a consciência do norte, sul, leste e oeste nos permite reconhecer a direção dos ventos, e que isso ajuda a perceber o entorno. Existe uma relação geográfica no desenho ao perceber o entorno. Seja o entorno da casa ou de uma paisagem reconhecida, em traçar rotas de destino ou ao desenhar mapas.



FIGURA 2 Território anna espanha – Anna Moraes. Desenho sobre papel (15x20cm) digitalizado e colagem digital (Fonte: Acervo da Artista)

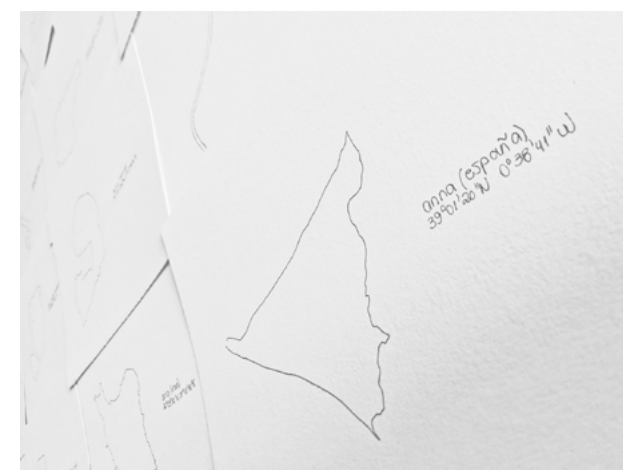


FIGURA 3 Territórios anna – Anna Moraes. Desenhos sobre papel (15x20cm cada). (Fonte: Acervo da Artista)

Cabe neste momento destacar que desenhar mapas e levantamentos topográficos datam de muitos anos, desde conquistas de territórios dos tempos medievais e posteriormente nas grandes navegações e descobrimento. Por três séculos, a astronomia, ciência náutica e levantamento topográfico em relação com o desenho, garantiram o domínio territorial e manutenção de posses coloniais em nossa história brasileira. Claudio Mubarac em *Sobre o desenho no Brasil* (2019), escreve que o desenho era então questão de Estado, e que engenheiros militares se valiam do desenho para “mapear, distribuir, construir fortificações, estabelecer fronteiras, gerar estratégias de ocupação, negociar, tudo debuxado e lastreado pelos projetos da coroa portuguesa” (MUBARAC, 2019, p.8). O desenho como um retrato de posse das terras do novo mundo. Mais uma vez a ideia de desenhar para cercar um terreno.

Os desenhos aqui apresentados operam mais como um jogo de contar, de fazer listas de viajante dos lugares que já percorreu, de uma curiosidade em saber qual a forma do espaço que tem meu nome, de guardar e colecionar lugares que se tornam afetivos da proximidade ao desconhecido. Mais que estabelecer fronteiras, se definem como um registro visual de lugares visitados virtualmente. E operam como registros de uma ausência, como a impossibilidade de deslocamento físico de estar no lugar, sentir o lugar e perceber o entorno. O entorno aqui é o entorno da casa em uma viagem virtual por meio do computador. É uma relação de si com o mundo possibilitado por um dispositivo em um momento de isolamento, de uma solidão imposta. É a impossibilidade de estar no lugar, e a impossibilidade de se reconhecer como ser do lugar. E em relação a isto, nomeio este trabalho para esta comunicação com as coordenadas

do lugar que nasci e passei a infância, o lugar de onde vim e de onde sou. Um lugar que não tem meu nome, mas que chamo de meu.

Considerações Finais

Um processo artístico apresenta questões e interesses por parte do artista que se relacionam com o entorno e contato com o meio, com espectadores e com demais processos. Esta comunicação em forma de relato partiu de um processo e uma investigação em desenho no espaço expandido que vinha se desenvolvendo e por ocasião de isolamento social, foi interrompida e abrindo espaço para um novo olhar sobre o entorno e vivências atuais. Abarco noções de espaço e registros em desenho e a apreensão do espaço a partir do deslocamento e percurso, impossibilitados em um período de isolamento social se fazem possíveis e necessários em um contexto virtual com utilização de dispositivos de mapas virtuais. A relação com localidades geográficas e espaço percorrido fisicamente assumem outro entendimento, possibilitando um novo olhar sobre o lugar e espaço habitado.

Referências

- SERRA, Richard. Deslocamento. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006. p. 325-329.
- MUBARAC, Claudio (org.). *Sobre o desenho no Brasil*. São Paulo: ECidade, 2019.
- JARDIM, Evandro. *Palestra com Evandro Jardim – Formação de Professores do Instituto Acaia*. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=nPJ1AhxJvP0> > . Acesso em 13 de dez. 2020.

Entre o corpo e o espaço: percepções poéticas em isolamento social

Between body and space: poetic perceptions in social isolation

CRISTIANE DALZOTO BUENO

Universidade Estadual de Ponta Grossa

MARIA CRISTINA MENDES

Universidade Estadual de Ponta Grossa

O artigo tem por principal objetivo desenvolver uma discussão acerca do processo de criação de Desplazamiento, um fotolivro produzido no primeiro semestre de 2020. Composto majoritariamente por autorretratos, as fotografias são resultado de reflexões que emergem no contexto de isolamento social, as quais enfocam na percepção da relação entre corpo e espaço. Tratando-se de uma pesquisa em poéticas visuais, o trabalho visa correlacionar processo de criação e pesquisa teórica.

Palavras-chave: Artes Visuais; Processo de criação; Fotografia; Corpo; Espaço.

The article's main objective is to develop a discussion about the process of creating Desplazamiento, a photobook produced in the first half of 2020. Composed mostly of self-portraits, the photographs are the result of reflections that emerge in the context of social isolation, which focus on in the perception of the relationship between body and space. In the case of research in visual poetics, the work aims to correlate the creation process and theoretical research.

Keywords: Visual Arts, Creation Process, Photography, Body, Space.

Introdução

Desplazaminto¹ é um fotolivro produzido no primeiro semestre de 2020 durante uma mobilidade acadêmica realizada em Buenos Aires na Universidad Nacional de San Martín no curso de Fotografia. A proposta do trabalho surgiu na disciplina de Ensaio Fotográfico, que visava o desenvolvimento de um projeto prático de tema livre. Simultaneamente a tal proposta, invadindo e transformando o cotidiano, a pandemia se torna uma realidade na América do Sul, e é a partir disso que a relação entre corpo e espaço no isolamento social se torna tema do fotolivro que viria a ser produzido, pensando possíveis significações que podem ser atribuídas ao sentido de deslocamento que, inicialmente, parte do fato de estar longe do Brasil.

A seguir apresentam-se as questões que impulsionaram a produção fotográfica, detalhando os acontecimentos e indagações que atravessaram o processo de criação e aclarando como o trabalho foi se transformando ao longo de cerca de quatro meses. Composto por 23 fotografias coloridas, realizadas na Argentina e no Brasil, dispostas em 40 páginas, o fotolivro trata de reflexões em relação ao espaço em que o corpo habita, enfatizando as percepções do ambiente e do indivíduo em relação a si mesma afetadas pelo isolamento social e, por isso, a maioria das fotografias são autorretratos.

Por entender a pesquisa em arte enquanto uma investigação com ênfase em poéticas visuais que se dá por uma metodologia que se constrói em uma relação prática e teórica (REY, 1996), é parte da reflexão aqui percorrida os acontecimentos e vivências que modificaram e transformaram o trabalho ao longo da produção, assim como as afinidades artísticas e tendo como principal referente teórico o livro

A Poética do Espaço (1993) de Gaston Bachelard. O apoio teórico, segundo Sandra Rey (1996), permite que trabalho adquira um valor de interdisciplinaridade e que, ao estabelecer relações com outras áreas, tais estudos funcionem como conceitos operacionais que impulsionam tanto a teoria como a prática da obra.

É importante destacar que a pesquisa em arte se apoia na poética, ciência e filosofia da criação, a qual trata o estudo do processo de produção das obras (REY, 1996). Passeron (1997) discorre que ao atribuir ênfase ao processo de criação e à execução da obra, a poética funciona para além de um sentido racional, uma vez que a obra não é tratada como um objeto passível, a qual demanda necessidades físicas/materiais e é passível de modificações a medida que a pesquisa se desenvolve. É nesse sentido que ao mencionar Heidegger, Rey (1996, p.68) enfatiza que “o que está em questão na arte não é a descoberta, mas sim o acontecimento da verdade, e consequentemente, a obra enquanto obra, institui um mundo.” e, assim como na instauração da obra, o artista processa a si mesmo.

O processo

Como mencionado anteriormente, Desplazamiento é um trabalho que parte de reflexões sobre o isolamento social e possui como proposta a investigação das percepções da relação entre corpo e espaço nesse contexto. Anteriormente ao isolamento social e ao planejamento do fotolivro, ideias acerca desse tema já permeavam outros trabalhos, visto que, se relacionam com o meu projeto de iniciação científica O Feminino e a Arte Contemporânea: possibilidades poéticas na relação entre o corpo e a linguagem multimidiática, que além de ser uma pesquisa voltada a investigação da produção de outras artistas, também visa o desenvolvimento da produção pessoal.

1 “Deslocamento” no português.

Os primeiros passos do trabalho ocorreram por meio de desenhos (figura 1) os quais funcionaram como esboços de ideias e de figuração de escritos de um diário que vinha sendo utilizado como uma descrição fluída das minhas vivências e como um meio de registrar e cultivar ideias de produção. A importância de um diário do artista é tratada por Sandra Rey (1996) como um elemento importante para a investigação do próprio trabalho e, nesse caso, foi o que impulsionou a produção fotográfica aqui tratada.

Tento em vista que o fotolivro trata de percepções e que essas por sua vez são consequentemente pessoais, é necessário contextualizar e descrever as emoções e pensamentos que integram o trabalho antes mesmo de começar a tomar um corpo. Aproveitando a experiência de viver sozinha em um outro país, em um local completamente desconhecido e cheio de impasses que acompanham tal experiência, a ideia de refletir artisticamente sobre o espaço pareceu interessante por este estar sendo percebido de modo intensificado.

A empolgação e o planejamento de explorar um “novo mundo” foram interrompidas pela obrigatoriedade do isolamento social devido a pandemia. Naturalmente, a investigação sobre a percepção espaço-corpo tomou outro rumo que, ao invés de mirar para o espaço sob uma perspectiva ampla como planejado inicialmente, voltou-se ao micro. O mundo em que foi possível explorar naquele momento foi aquele em que eu vivia, ou seja, a casa em que habitava e, consequentemente, a ideia de pensar o corpo voltou-se ainda mais ao íntimo. A limitação que em um primeiro momento pareceu estagnar uma ideia, transformou-se em um novo direcionamento para o trabalho.

No decorrer do processo houve o trânsito de retorno ao Brasil após dois meses na Argentina, o que também levou o trabalho a alguns caminhos interessantes após viver a tensão da incerteza de quando poderia retornar a casa. Tal retorno provocou um estranhamento ao novo cotidiano ao mesmo tempo em que se tornou confortável poder retornar ao lar, por mais que a pandemia tivesse alterado os modos de vida.

Sendo assim, as diferentes percepções e sensações enriqueceram o trabalho justamente pela oportunidade de ter vivido em distintos espaços com diferentes significações para mim. Essas questões atravessaram minha produção e, mesmo partindo de uma experiência individual, em alguma perspectiva pode ajudar a pensar nos relacionamos com o espaço em que habitamos e, em espacial, no isolamento que, para quem pode permanecer em casa, provavelmente se torna mais intenso.

Tendo como possibilidade os espaços em que habitei e o meu próprio corpo, o autorretrato se tornou uma urgência e também uma dificuldade devido a imprevisibilidade do resultado da composição da imagem. Ao trabalhar usualmente com outros corpos, e com isso quero dizer fotografando outras pessoas, o processo de me autorretratar trouxe a espontaneidade como uma característica forte do trabalho.

Além disso, a solidão, mesmo que não seja algo pensada em primeiro plano, permeia a poética das fotografias já que se trata de um isolamento e que, por sua vez, pode tornar emergente a necessidade de olhar a si mesmo. Portanto, mira-se ao interior e exterior do ser:



FIGURA 1 Estudo II –
Cristiane Dalzoto. 2020.
(Fonte: Acervo da autora).

as emoções internas e a percepção do que está ao redor como as paredes, os móveis e outros objetos.

Artistas e uma poética do espaço-corpo

Considerando que a teoria em pesquisa em artes visuais também ocorre pela investigação da produção de outros artistas e seus escritos, trago algumas artistas que desenvolveram produções que também pensam o espaço sob uma perspectiva do corpo. Ana Mendieta e Francesca Woodman são duas artistas que, através da fotografia, produziram a partir da reflexão entre corpo e espaço através da autorrepresentação, além de ambas articularem questões relacionadas ao feminino.

Por meio de videoperformances e fotografias, Ana Mendieta trabalha com temas que envolvem a identidade e o sentimento de pertencimento, os quais surgem principalmente de sua experiência de exílio, levando-a a trabalhar com a ancestralidade e a natureza. A *Siluetas Series* (1973-1980) é uma de suas obras que mais dialogam com o espaço, pois a artista cria esculturas efêmeras na paisagem com a forma de seu próprio corpo em diversas localidades. Não somente isso, seus trabalhos em geral exploram a autorrepresentação, a qual parte de uma subjetividade que também migra para uma abrangência, uma vez que vemos, comumente, apenas o formato do corpo e não o rosto ou identidade da artista.

De forma semelhante, a fotógrafa Francesca Woodman também utilizou da autorrepresentação numa relação espacial em muitas de suas fotografias em preto e branco. Ao fotografar em espaços deteriorados e com as imagens borradas do corpo provocadas pela longa exposição da câmera, cria certa fantasmagoria ao criar o deslocamento e a camuflagem no espaço (FILIZOLA, 2019). Estas

características que confundem o corpo com o espaço, funcionando quase como um desaparecimento e fazem com que o trabalho também se distancie de uma subjetividade fazendo com que corpo não tenha uma identidade específica.

Ao fazer uma análise do retrato e autorretrato fotográfico, Annateresa Fabris (2003), com base em Philippe Bruneau (1982), enfatiza que a pose define uma identidade além de um sentido inicialmente apenas estético e técnico. Diferenciando pessoa e sujeito, de modo que a pessoa é tratada como um produto social e cultural, e o sujeito enquanto um corpo biológico, ela destaca que a pose cria uma imagem ficcional da pessoa tornando-a um modelo. Esta representação pode gerar características de semelhança e diferença, no sentido de que pode provocar identificação ou afastamento a outros sujeitos devido às facetas construídas com a pose. Então, pode-se relacionar a autorrepresentação das artistas citadas não somente enquanto imagem de uma identidade, mas enquanto forma de construir um discurso de identificação.

Ainda, Henri-Pierre Jeudy (2002) ao tecer reflexões sobre corpo como objeto de arte, trata o corpo como um produtor de sinais e significância tendo em vista que existe uma linguagem corporal. Sendo assim, o autor discute questões acerca dos estereótipos em relação ao corpo, seja nas imagens ou em suas interpretações, atreladas à cultura e às formas de representação. É artisticamente que o estereótipo propõe a invenção ou utilização de uma singularidade, não como uma imitação da realidade, mas como uma articulação dessa estereotipia, tendo em vista que “o arsenal de linguagens sobre



FIGURA 2 Space2, Providence, Rhode Island – Francesca Woodman. 1976. (Fonte: twi-yc.com).

o corpo permite todos os usos de estereótipos, sem poder encontrar um começo de dúvida que já não seja ele próprio tomado como rede semântica.” (JEUDY, 2002, p. 180).

É a partir de tais propostas artísticas e articulações teóricas que penso a autorrepresentação, a qual parte espontaneamente de uma subjetividade, transformada em um caminho para tecer reflexões sobre o corpo que habita um lugar. Há um trânsito entre aquilo que parte do individual e o que é cabível de diálogo com o outro, seja corpo ou espaço.

O Ser e o Espaço: uma poética do isolamento social

O título *Desplazamiento*, mais que um sentido literal de trânsito de um lugar a outro, relaciona-se aqui com a mutabilidade, seja da forma em que vivemos, do cotidiano, do mundo, da sociedade, da identidade pessoal ou a forma com que se percebe tudo isso. *Desplazamiento* se constrói por uma sucessão de mudanças de vivências as quais lançam duas principais questões: Como o isolamento social interfere na percepção de si e do ambiente em que se habita? Como se distingue a habitação ora em um ambiente desconhecido, ora no que há sentido de lar?

Ainda, podendo estabelecer uma relação com as artistas anteriormente mencionadas, mesmo se tratando de autorrepresentação, o corpo não explicita um rosto ou identidade. A subjetividade aqui é como um ponto de partida já que surge a partir de vivências pessoais, porém o corpo e espaço são parte de um contexto abrangente de identificação.

Entendendo a pesquisa em arte como uma relação entre a prática e a pesquisa teórica, estabeleço relações do desenvolvimento

de *Desplazamiento* com o livro *A Poética do Espaço* (1993) de Gaston Bachelard. Com base na fenomenologia, o autor discute o espaço de modo topoanalítico percorrendo através do devaneio e imaginação como podemos perceber o espaço em que habitamos. Por isso, suas reflexões partem do elemento casa e todas as minúcias que podemos partir dela como os cantos, o porão e o sótão. No capítulo *Os Cantos*, que será melhor abordado a seguir, Bachelard (1993, p.287) menciona a frase de Noël Arnaud “Sou o espaço onde estou”, contestação relevante para direcionar a discussão dessa poética do espaço que existe em relação às vivências do ser.

Ao discutir uma dialética do interior e exterior a partir do ser humano, ou seja, a intimidade do ser e a sua relação com o mundo, Bachelard conduz a reflexão acerca da dialética do aberto e do fechado que “Pelo sentido, ela se fecha, pela expressão poética, ela se abre.” (1993, p.342). Destaca que ambos, o aberto e o fechado, possuem uma imensidão, o aqui, ser do homem e o lá, o ser do mundo, os quais são parte das vivências do ser. Nesse sentido, estabelece uma relação com a porta, definindo-a como “cosmos do entreaberto”, transitando entre estar trancada ou escancarada. É assim que menciona que há dois sentidos ao ser, um que se fecha e um que se abre para o mundo e volta-se à solidão e a imensidão interior, sempre havendo um dentro e um fora.

Em *Entreabierta* (Figura 3), relaciono as reflexões de Bachelard com as que levaram a produção desta fotografia, já que também ela parte de uma reflexão entre ser e mundo. Dando início ao fotolivro,



FIGURA 3 Entreabierta – Cristiane Dalzoto. 2020. (Fonte: Acervo da autora).

a fotografia da porta espelhada que reflete minha imagem trata simultaneidade do abrir-se e fechar-se para algo. Intensificada pela porta que é separada da parede, o que se abre e fecha, o dentro e fora se confundem. Inicialmente há a confrontação da obrigatoriedade de isolamento, podendo assim determinar com uma maior clareza que aqui o ser se abre para a imensidão íntima, solidão do ser em relação ao mundo. Esta concepção dialética entre exterior e interior também é central nas fotografias em geral, pois é permeada entre o espaço-ambiente e o ser em sua individualidade.

Outra discussão trazida por Bachelard é em relação aos cantos, aos quais são atribuídas as ideias de esconderijo e solidão, onde há um refúgio da vida e do universo e o ser se volta ao espaço dos “ninhos de poeira”, o universo das recordações e das coisas usadas. A experiência do isolamento direcionou a uma reflexão sobre espaço no mundo, sobre estar e pertencer a um determinado lugar. Desloca-se do macro ao micro, ou seja, o lugar no Universo ao lugar na casa, e nesse caso, o quarto.

Desenvolvo melhor a ideia de canto relacionando-a ao retorno do meu canto da vida toda, ao canto da casa em que moro desde que nasci e onde posso viver a solidão: o quarto, que devido ao isolamento, passei a viver nele constantemente. Assim como Bachelard relaciona os objetos e lembranças esquecidas ou ainda o “mundo usado” em relação ao canto, retorno ao meu refúgio do mundo. O quarto como o ambiente comum de isolamento, onde acaba se construindo o próprio universo sob as mesmas paredes que ora parecem proteger e ora aprisionar em relação ao mundo exterior.

Por vezes monótono, o cotidiano que agora tem o isolamento como uma nova normalidade acaba gerando uma confusão do que diferencia o ser ou o corpo dos objetos com os quais compartilha

o espaço. A ideia de ser o espaço onde se está parece aproximar-se do literal, onde o corpo se camufla ao ambiente. É com a fotografia *Ubicación* (figura 4) que trabalho com tal reflexão, ao trazer um corpo que se confunde com o colchão e que não só utiliza, mas também acaba se tornando parte dele. Os limites se confundem e assim como o ambiente determina o ser, existe o efeito contrário, pois se vive o espaço a partir do que se sente.



FIGURA 4 Ubicación – Cristiane Dalzoto. 2020. (Fonte: Acervo da autora).

Dirigindo-me ao interior do que se pode definir como a imensidão íntima do ser, da mesma forma que penso os limites das paredes que transitam entre a proteção e o aprisionamento, trato o próprio corpo como um elemento que por vezes tem sentido de calma, mas também de sufocamento. Refletindo sobre o isolamento e a casa como algo que, a princípio, não se deve ou não se pode deixar, também não há como abandonar o próprio corpo. A monotonia pode

intensificar faces muitas vezes despercebidas que emergem de uma confrontação de si mesmo em um contexto de solidão em relação ao mundo. Em *Habitada* (figuras 5 e 6), o díptico evidencia esses apontamentos do ser que além de habitar um espaço, habita um corpo que é elemento de proteção e, por vezes, de aprisionamento.



FIGURA 5 E 6 *Habitada* – Cristiane Dalzoto. 2020. (Fonte: Acervo da autora).

Considerações finais

A relação espaço e corpo é passível de inúmeras abordagens artísticas já que é um tema que trata da existência e possui uma amplitude de sentidos. *Desplazamiento* (2020), além de destacar os deslocamentos e o aspecto mutável do processo criativo que absorve os acontecimentos que coexistem a ele, reflete o espaço-corpo como algo que emerge em contexto de isolamento social. A percepção acerca dessa relação ultrapassa o aspecto subjetivo ao tratar do

sensível e da poesia sob uma teia de relações entre outras criações, contextos e identificações.

A experiência de percorrer por dois lugares, Argentina e Brasil, com diferentes significações pessoais, enriqueceram a produção no sentido de poder costurar as diferentes percepções que atravessaram todo o processo de criação. O isolamento social interferiu intensamente nos modos de ver o cotidiano e aquilo que faz parte dos fatores que constroem quem somos: o próprio corpo e o espaço em que ele habita – ou transita.

Referências

- BACHELARD, G. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- FABRIS, Annateresa. Cindy Sherman ou de alguns estereótipos cinematográficos e estereótipos cinematográficos e televisivos. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v.11, n.1, p.61-70, 2003.
- FILIZOLA, Marcela. Para ver e ser vista: o corpo nas fotografias de Francesca Woodman. *Revista do Colóquio*, Vitória, v.8, n.16, p.33-41, 2019.
- JEUDY, Henri-Pierre. *O corpo como objeto de arte*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- PASSERON, René. Da estética à poética. *PORTO ARTE: Revista de Artes Visuais*, Porto Alegre, v.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: Revista de Artes Visuais*, Porto Alegre, v. 7, n. 13, p.81-95 nov. 1996.

Labirinto das Paixões: Tessituras Dramatúrgicas no Cinema de Pedro Almodóvar

Labyrinth of Passions: Dramaturgical Construction in Pedro Almodóvar's Cinema

DANIELA JAIME-SMITH

Bacharel em Letras (Francês/Português), pela Universidade de São Paulo (USP)

Mestra em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC)

Ex-bolsista da Capes

Investigação sobre os processos e os procedimentos de criação do cineasta espanhol Pedro Almodóvar a partir das tessituras dramatúrgicas criadas pelo cineasta no processo de construção do seu projeto poético. Através do seu pensamento e da sua prática como roteirista e diretor refletimos sobre processos criativos, de autoria e comunicação, a partir da teoria crítica de processos de criação de Cecília Salles, que tem como base a semiótica de C.S. Pierce.

Palavras-chave: cinema, Almodóvar, dramaturgia, processo de criação, comunicação.

This article is an investigation on the dramatic processes and creation procedures by the spanish filmmaker Pedro Almodóvar. It analyses the filmmaker's narrative construction in the process of building his poetic project. Through his thought and practice as a screenwriter and director, we reflect on creative processes, authorship and communication, based on the critical theory of creative processes by Cecília Salles, which is based, in its turn, on C.S. Pierce's semiotics.

Keywords: cinema; dramaturgy, Almodóvar; creation process, communication.

Introdução

O artista é um construtor de relações e sentidos entre partes e totalidades, pois tece conexões entre as partes que compõem a sua obra, entre uma obra com outras obras de sua autoria, e entre a sua obra e a obra de outros criadores. Ao fazer a escolha de um personagem, um sentimento, um tema, uma imagem, uma situação dramática para trabalhar, terá que, paulatinamente, trazer novos elementos, fazer novas escolhas, que irão se somando à primeira fagulha e/ou elemento. Sendo assim, a produção artística se dá por um processo de contágio ou contaminação de ideias e *insights*, oriundos do próprio sujeito, de outros sujeitos ou do mundo circundante, durante o movimento dinâmico da criação.

Ao investigar o conceito de Redes de Criação, Cecília Salles oferece caminhos possíveis para pensarmos o movimento criador como um sistema complexo onde ocorrem “interações, tanto internas ou externas aos processos, responsáveis pela construção da obra”, que funcionam como “sistemas abertos que interagem também com o meio ambiente” (SALLES, 2006, p.24). Portanto, a interatividade é uma propriedade fundamental do processo criativo durante o desenvolvimento do projeto poético de um artista. É a partir deste ponto de vista que examinaremos a obra do cineasta espanhol Pedro Almodóvar, considerando seus filmes não como objetos concluídos, mas como o resultado de um momento do seu processo criativo. Através da análise de entrevistas do diretor e de alguns de seus filmes, os quais mantêm estreita relação, já que existem temas, cenas e personagens que são matrizes geradoras, deflagradoras do processo de criação de novas obras, refletimos sobre processo de criação a partir da teoria crítica de Cecília Almeida Salles, que tem como base a semiótica de C.S. Pierce e propõe diálogos com

autores como Edgard Morin, Vincent Colapietro, Zygmunt Bauman e Pierre Musso. A metodologia consistiu em análise da filmografia de Almodóvar, estabelecendo relação com as suas entrevistas para assim gerar a investigação e a reflexão sobre o processo de criação a partir da teoria acima descrita.

As Tessituras Dramatúrgicas

O projeto poético de Pedro Almodóvar é construído através da seleção e transformação de elementos temáticos e estéticos presentes na sua própria obra e na obra de outros autores, cujos trabalhos lhe afetaram a sensibilidade, fazendo com que temas e personagens se repitam, sob diferentes perspectivas, ao longo do tempo, engendrando um universo marcado pela constante reinvenção de textos e filmes, para então produzir seus próprios sistemas fílmicos.

Para a criação do conjunto de sua obra, o diretor estabelece diálogos entre diferentes materiais, criando linhas invisíveis de relações entre as obras, fazendo com que temas, situações e perfis de personagens sejam recorrentes. Esse entrelaçamento temático e estético é notório, afirmado por diferentes críticos: “Por acaso não está também em “A lei do desejo”, como em outras obras do diretor, o gérmen das seguintes e o reflexo das anteriores, nesse jogo constante de espelhos convergentes, autorreferencias e obsessões sublimadas que caracterizam seu cinema?”¹ (FOIX in DUNCAN, 2017, p. 100).

A criação se caracteriza pelo constante movimento, sendo assim, a obra não pode ser vista como um objeto separado do todo, pois ela

.....
¹ Traduzido livremente de: “Pero ¿acaso no está también en La ley del deseo, al igual que en otras obras del director, el germen de las siguientes y el reflejo de las anteriores, en ese constante juego de espejos convergentes, autorreferencias y obsesiones sublimadas que caracterizan su cine?”

é fruto de um processo, no qual o artista é um indivíduo vivendo o fluxo contínuo de elaboração de um projeto artístico, que vai além de uma única obra. E neste movimento, “ele pode já estar entrando em um novo processo que de algum modo, mantém diálogo com o processo anterior, ou pode também, retomar essa obra em outros momentos das mais diversas maneiras” (SALLES, 2006, p. 27). Isso é notório no cinema de Almodóvar, pois é impossível determinar onde um filme começa e onde termina, já que “Almodóvar não é mais um filme: são todos os filmes de Almodóvar. É uma obra. Assistir este ou aquele, não importa qual, não há mais como desligar um de seus filmes do conjunto.” (BATISTA, 2006, p.5 *apud* SANTOS, 2012, p. 71). Lembrando que “é sempre vã a tentativa de determinar a origem de uma obra e seu ponto final.” (SALLES, 2006, p. 59)

Estes temas e personagens que são retrabalhados, ampliados e aprofundados em novos filmes, funcionam ao mesmo tempo como matrizes geradoras, pois suas naturezas são reveladoras da singularidade do artista, não só pelo fato do cineasta utilizar determinados recursos de linguagem para expressar estes conteúdos, como também por tê-los escolhido como tema, como são embriões ampliados, pois tais elementos, ao serem retomados em outros momentos de vida e retrabalhados, revelam um percurso de ampliação de ideias a partir de uma mesma matéria-prima. Como afirma Salles, uma obra pode conter as células germinais de futuras obras:

Alguma obra ou algumas obras iniciais mostram-se como chaves interessantes para compreender o todo até ali exposto publicamente. Parecem conter células germinais daquilo que sustenta sua busca maior; têm, portanto, forte potencial gerador, isto é, têm desdobramentos que seriam as expansões dos embriões.

Uma obra, neste caso guarda um potencial, ainda não conhecido, de possibilidades a serem exploradas no desenrolar do processo. (SALLES, 2006, p. 127)

Portanto, o cineasta constrói o seu projeto poético engendrando uma rede, em que dados de uma obra funcionam como elementos deflagradores de criação de novas obras. Podemos supor que, o entrelaçamento dramático entre as obras de Pedro Almodóvar ocorre também pelo hábito do diretor de escrever novos argumentos enquanto filma, e pela sua opção em utilizar elementos narrativos de um filme para criar novas histórias. Ele mesmo afirma: “sempre escrevo um argumento enquanto filmo outro” (ALMODÓVAR in STRAUSS, 2008, p. 132). E confessa o vínculo entre textos e filmes, que serviram como matéria-prima, ou seja, são matrizes geradoras que deflagraram o processo de criação de novos filmes. Abaixo, um esquema de uma rede engendrada pelo diretor, através da criação de diferentes obras, utilizadas como matrizes geradoras de novas obras:

Má educação ← A lei do desejo ← A voz humana, de Jean Cocteau →
Mulheres à beira de um ataque de nervos → Ata-me → Curta-metragem
com cena de De salto alto → De salto alto

Neste exemplo, “A voz humana”, de Jean Cocteau é um texto que serviu a Almodóvar como elemento excitante da sua sensibilidade, pois ele é afetado pelo universo da peça, e se transforma em um texto gerador de dois filmes, “A lei do desejo”, de 1987 e “Mulheres à beira de um ataque de nervos”, de 1988. O primeiro filme possui temática homossexual, onde há uma cena que funciona como matriz geradora, pois servirá como elemento disparador de um outro processo

de criação, através do desenvolvimento do filme “Má educação”, lançado em 2004, cujo tema traz referências diretas à relação do cineasta com a Igreja, pois ele foi educado em escolas de padres. Este último filme, também tem temática homossexual, pois fala da descoberta do amor entre meninos em um colégio interno e trata da pedofilia na Igreja, revelando suas contradições humanas, já que Almodóvar explora a paixão e o sofrimento do padre em relação a um dos meninos. No entanto, coloca luz em uma situação socialmente silenciada, já que normalmente os casos de abusos sexuais são encobertos pela própria Igreja.

Vale a pena observar como Almodóvar guarda e cultiva as suas ideias por muitos anos, pois existe uma relação entre as personagens Tina, de “A lei do desejo”, filme de 1987 e Zahara, de “Má educação”, filme lançado 17 anos depois, em 2004. Almodóvar declara:

Eu havia escrito muito antes uma história em que um travesti ia ao colégio onde estudou para chantagear os padres que o perseguiam quando era criança. Filmando “A lei do desejo”, lembrei-me dessa história e me inspirou a cena que Carmen entra na igreja da escola e encontra um padre que a amou quando ela era criança. Já então me rondava a ideia de desenvolver a história a fundo. Carmen é uma sombra premonitória de Zahara.² (ALMODÓVAR in DUNCAN, 2017, p. 312)

.....
2 Traduzido livremente de: Yo había escrito mucho antes un relato en el que un travesti iba al colegio donde estudió para chantajear a los curas que le acosaron cuando era niño. Rodando La ley del deseo recordé este relato y me inspiró la escena en que Carmen entra en la iglesia de su colegio y se encuentra con un cura que la amó cuando ella era un niño. Ya entonces me rondaba la idea de desarrollar el relato a fondo. Carmen es una sombra premonitória de Zahara.

Em “Mulheres à beira de um ataque de nervos”, o seu processo de criação foi deflagrado ao tentar adaptar a peça de Cocteau para o cinema, mas ao final, só restou de Cocteau, no filme, a situação dramática: “uma mulher aflita, esperando, ao lado de uma mala cheia de recordações o telefonema do homem que ama” (ALMODÓVAR in STRAUSS, 2008, p. 106). Vejamos como Almodóvar constrói seus amálgamas dramáticos a partir de diferentes estímulos e, como vai, paulatinamente, transformando os materiais, criando tessituras entre o texto de Cocteau, “A voz humana”, o filme “A Lei do Desejo”, que como dissemos, possui elementos deflagradores do processo de criação do filme “Má Educação” e com o filme “Mulheres à beira de um ataque de nervos”, uma tentativa de adaptação do texto de Cocteau, texto este que é, inclusive, encenado no filme “A Lei do Desejo”:

“Mulheres à beira de um ataque de nervos” é filha direta de “A lei do desejo”. Quando estávamos filmando, fui seduzido pela maneira como Carmen Maura resolveu um pequeno fragmento de “A voz humana” e planejei desenvolvê-lo. Tina, a personagem de Cocteau e a Pepa de “Mulheres à beira de um ataque de nervos” são três modelos de mulheres caprichosamente abandonadas por seus amantes (...) Existe uma linha direta de Tina para Pepa através do monólogo de “A voz humana”. Quando decidi afundar os dentes no monólogo, sempre pensando em um solo para atriz, Cocteau desapareceu gradualmente e as mulheres apareceram bordando a beira: Maria, Julieta, Chus, Loles, Kiti y Rossy. E com elas, sozinhas e abatidas, acompanhando a solidão e o abandono de Carmen, tomou fundo a história definitiva.³ (ALMODÓVAR in DUNCAN, 2017, p. 136)

.....
3 Traduzido livremente de: *Mujeres al borde de un ataque de nervios* es hija directa de *La ley del deseo*. Cuando la estábamos rodando me sedujo el modo en que Carmen Maura resolvía un pequeño fragmento de *La voz humana* y planeé desarrollarlo. Tina, el personaje de Cocteau y la Pepa de *Mujeres al borde de un*

No depoimento acima, percebemos como o seu pensamento se desenvolve, transformando elementos dramáticos a partir das relações que ele estabelece, até mesmo com as atrizes que lhe cercam, construindo conexões entre personagens de diferentes textos e filmes, utilizando personagens e situações não só literárias, mas situações vividas durante os ensaios, ou no set de filmagem, com os atores, que acabam funcionando também como matrizes geradoras de novos personagens e situações, deflagrando novos processos criativos.

E passado tanto tempo, o texto de Cocteau continua provocando a sensibilidade do diretor, pois ele acaba de estreiar no Festival de Veneza, em 2020, um média-metragem protagonizado pela atriz britânica Tilda Swinton, cujo roteiro é uma adaptação justamente desse texto, “A voz humana”⁴. No entanto, inaugura, talvez, um novo momento na carreira de Almodóvar, pois pela primeira vez, ele filma em outra língua, em inglês.

Enquanto filmava “Mulheres à beira de um ataque de nervos”, ele escreveu o primeiro esboço de “Ata-me”, lançado em 1990, dando continuidade ao desenvolvimento temático, pois “Ata-me” também

.....
ataque de nervios son tres modelos de mujer caprichosamente abandonadas por sus amantes. (...) Hay una linea directa desde Tina a Pepa pasando por la monologuista de La voz humana. Cuando decidí hincarle el diente al monólogo, pensando siempre en un solo para “actrizón”, Cocteau fue desapareciendo poco a poco y aparecieron las mujeres bordando el borde, María, Julieta, Chus, Loles, Kiti y Rossy. Y con ellas, solas y vapuleadas, acompañando la soledad y el abandono de Carmen, tomó fondo la historia definitiva

⁴ VICENTE, Álex – “A voz humana”, o “capricho” de Almodóvar, deslumbra em Veneza. Publicado em 04/09/2020. Acesso dia 11/10/2020, às 09:26. Disponível em: <<https://brasil.elpais.com/cultura/2020-09-04/a-voz-humana-o-capricho-de-almodovar-deslumbra-em-venezuela.html#:~:text=Pedro%20Almod%C3%B3var%20estreu%20nesta%20quinta,e%20protagonizado%20por%20Tilda%20Swinton.>>

fala da relação amorosa entre um homem e uma mulher. A partir de uma cena de “Ata-me”, ele escreve um curta-metragem que serviu como matriz geradora de um outro filme, “De salto alto”, lançado em 1991, que explora o tema do amor entre mãe e filha.

Neste processo de construção, o exercício diário de criação do cineasta se dá principalmente através da escrita. Dessa forma, ele armazena histórias e informações que colhe no seu dia a dia, anotando frases e situações que, para ele, sirvam de disparo para criar uma história. Salles reflete sobre a importância desse armazenamento de informações que tocam a sensibilidade do artista, as quais ele sente interesse em aprofundar, com potencial para ser explorado a qualquer momento, funcionando como uma memória para obras (SALLES, 2008, p. 51). Nesse processo da escrita, Almodóvar trabalha em constante experimentação, como descreve:

Descubro o tema ao escrever a história. Quase nunca começo a escrever um argumento conhecendo o seu tema. É também por isso que, para mim, a escrita é uma grande aventura. Imagino que o tema esteja dentro de mim, e é necessário um certo número de etapas de trabalho para que ele surja de forma consciente. Muitas vezes o tema narrativo que me leva a escrever é apenas um pretexto, e também muitas vezes aquilo que eu considerava o centro da história desaparece ao longo do caminho. (ALMODÓVAR in STRAUSS, 2008, pg. 77)

Esta declaração corrobora a perspectiva de que a criação é um processo em movimento, e nunca algo estático, sendo impossível definir o seu início e o seu fim. Assim, “admite-se, portanto, a impossibilidade de se determinar com nitidez o instante primeiro que desencadeou o processo e o momento de seu ponto final. É um processo contínuo com regressão e progressão infinitas” (SALLES,

2013, p.34) Processo este marcado por descobertas de diferentes naturezas, tanto temáticas, como em técnicas da linguagem de trabalho do artista.

Ao utilizar a escrita como ferramenta primeira de criação, Almodóvar desenvolve um percurso intersemiótico, ou seja, ele utiliza de uma linguagem para criar a sua tessitura dramática para, então, traduzir para outra linguagem em corporalidade e materialidade fílmica. Ele mesmo afirma como a escrita está presente em seu processo criativo:

Sim, é uma maneira de tomar notas sobre a realidade. Como um complemento. Como os esboços dos artistas. Meus esboços são sempre literários. Em geral, quando os cineastas falam daquilo que deu a eles a ideia de um filme, o desejo de fazer uma cena, descrevem uma imagem. E essa imagem os leva à história. Para mim, no início há sempre palavras, falas, uma história que me leva às imagens do filme. (ALMODÓVAR in STRAUSS, 2008, p. 242).

É importante observar que um cineasta é um criador de acontecimentos que são traduzidos em imagens, desenvolvidos através da ação dos personagens. Sendo assim, essa escrita possui características específicas, já que é necessário que seja um texto que deseja se tornar imagem, carregado de visualidade e ação, como preconiza a arte de escrita do roteiro cinematográfico. Fica evidente “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). Ou seja, nesse material, já existem as marcas que constituem uma autoria, os elementos que conferem identidade ao artista em consequência das escolhas feitas por ele.

Sabemos que as imagens são oriundas e habitam as esferas profundas da psiquê humana, pois os sujeitos processam informações que tem a possibilidade de levar muitos anos para amadurecerem e se transformarem em elemento concreto, factual, em imagem apreensível ou mesmo em sentimento. Steve Johnson reflete:

A maioria das intuições que se transformam em inovações importantes se desdobra ao longo de intervalos de tempo muito mais longos. Elas começam como uma sensação vaga, difícil de descrever, de que há uma solução interessante para um problema que ainda não foi proposta, e persistem nas sombras da mente, por vezes durante décadas, reunindo novas conexões e ganhando força. E então, um dia, se transformam em algo substancial; por vezes despertadas por um novo acúmulo de informações, ou por outra intuição que perdura numa outra mente, ou por uma associação interna que finalmente completa o pensamento. (JOHNSON, 2011, p. 67)

Portanto, o artista pode armazenar informações e percepções sobre o mundo durante muito tempo até que este material possa ser transformado em materialidade artística. Daí advém a relação do artista com a tradição, com os filmes e textos que lhe afetaram a sensibilidade e são transformados em matéria-prima, da qual o cineasta retira ideias que geram novos argumentos e filmes. Ao inserir trechos de filmes de outros diretores em seus enredos, Almodóvar cria fios de ligação entre qualidades de personagens e elementos dramáticos dos enredos dos filmes que assistiu com os seus filmes, reinventando e transformando esses elementos. Esse diálogo com os filmes que lhe marcaram a vida é constante e surge em quase toda a sua filmografia. Sobre esse procedimento criativo, ele afirma:

Utilizo certos filmes como parte ativa dos meus roteiros. Quando integro um trecho de filme, não é uma homenagem – é um roubo. Isso faz parte da história que conto, torna-se uma presença ativa, enquanto uma homenagem é sempre muito passiva. Converto o cinema que vi na minha própria experiência, que se transforma automaticamente na experiência de minhas personagens (ALMODÓVAR in STRAUSS, 2008, pg. 68).

Portanto, o diretor utiliza a sua obra e a obra de outros autores como matrizes geradoras de novos filmes, fazendo com que estes novos filmes se tornem embriões ampliados, e criando assim, conexão entre uma obra e outra. Essa técnica de criação, de transformação de materiais, é muito explorada pelo diretor em momentos distintos do desenvolvimento do seu projeto poético. Assim, “não se pode, portanto, negligenciar os vestígios deixados pelo mundo que envolve um artista específico, sem observarmos o processo de transformação que essas marcas sofrem ao penetrarem o mundo ficcional em criação” (SALLES, 2006, p. 50). O cineasta amadurece, às vezes, por anos, o material que lhe serve de matéria-prima para desenvolver novas ideias. Seu cinema é um tecido complexo, cujos elementos traduzem essa complexidade, ao mobilizar referências da cultura espanhola, do tempo histórico em que vive, das opções estéticas e humanas as quais se vincula, constituindo, a partir de todos esses elementos, um cinema de autor.

Devemos pensar, portanto, a obra em criação como um sistema aberto, que troca informações com o seu meio ambiente. Nesse sentido, as interações envolvem também as relações entre espaço e tempo social e individual, em outras palavras, envolvem as relações do artista com a cultura, na qual está inserido e com aquelas que ele sai em busca (SALLES, 2006, p. 32).

Sendo assim, a obra é constituída pelas relações que o artista estabelece, em um movimento com “apropriações, transformações e ajustes, que vai ganhando complexidade à medida que novas relações vão sendo estabelecidas” (SALLES, 2006, p. 33), mas que são guiadas por uma tendência, um rumo ou um desejo vago. Pedro Almodóvar afirma que o seu objetivo é falar da realidade, de forma verdadeira, mas de maneira que ela seja representada, que o artifício seja trabalhado a partir do exercício da direção:

Quando falo da realidade penso em algo que existe, que se pode apreender para mostrar, mas também para deformar. É uma representação. A realidade me interessa como objeto representável e como elemento para construir uma ficção. É verdade que as emoções assim provocadas estão ligadas a essa realidade indiscutível que é a da nossa própria existência, da nossa própria sensibilidade, mas para mim um filme será sempre uma representação, e uma representação comporta sempre um artifício. Falar da realidade é falar também de manipulação (ALMODÓVAR in STRAUSS, 2008, p. 184).

Fica claro que o diretor, no seu processo de criação é guiado por essa tendência, este desejo vago de falar da realidade de maneira representada, artificial, e não tal qual ela se apresenta. Neste processo de tradução da realidade que o diretor apreende, ele a transforma em estética cinematográfica, ou seja, neste processo de tradução da realidade em um universo artificialmente criado reside o seu domínio técnico, reside a sua forma de fazer cinema, fazendo disso aquilo que caracteriza o seu projeto poético, constituindo a sua autoria.

Conclusão

O processo de criação é um movimento comunicacional de profunda complexidade vivido pelo artista, pois, durante a criação da obra, ele aciona uma rede de informações oriundas de diferentes esferas da sua realidade e experiência, articulando elementos da sua cultura e da sociedade onde está inserido, da sua subjetividade e da sua memória como indivíduo, da sua forma de olhar o mundo e de se relacionar com a tradição, criando tessituras semióticas através da manipulação dos elementos que constituem a obra.

Para Almodóvar, o importante é estar “no interior da invenção” (ALMODÓVAR in STRAUSS, 2008, p. 258), e “fazer do inverossímil algo verossímil”, (ALMODÓVAR in STRAUSS, 2008, p.43), ou seja, seu interesse, como criador, é a construção de uma realidade ficcional artificial e representada, pois para ele “falar de realidade é também falar de manipulação”, já que a realidade existe para ser deformada, portanto, para ele um filme será sempre uma representação e “uma representação comporta sempre um artifício” (ALMODÓVAR in STRAUSS, 2008, p. 184).

A partir desse projeto, o cineasta trabalha em um processo de constante reinvenção de materiais que recolhe, oriundos do caos da existência, dos filmes e textos de outros autores, ou mesmo, retirando elementos da sua própria obra para reinventá-los. Desta forma, Almodóvar constrói seus sistemas cinematográficos através da articulação e sobreposição de diferentes materiais, engendrando tessituras narrativas em um constante jogo entre textos e filmes que afetaram a sua sensibilidade em confronto com a sua forma de olhar o mundo. A partir daí, surge a substância do seu cinema. Ou seja, no confronto e na fricção entre a bagagem que ele carrega como artista, com o gesto presente da criação, nasce o seu projeto

poético, a criação de sua realidade fílmica representada e artificial, plena de verdade artística.

Referências

- DUNCAN, Paul, en colaboración con PEIRÓ, Bárbara. *Los Archivos de Pedro Almodóvar*. Köln: Taschen, 2017.
- JOHNSON, Steven. *De onde vêm as boas ideias*. Rio de Janeiro: Zahar 2011.
- SALLES, Cecilia de Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: FAPESP: Editora Annablume, 2011.
- SALLES, Cecilia de Almeida. *Processos de criação em grupo*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2017
- SALLES, Cecilia de Almeida. *Redes da criação construção da obra de arte*. São Paulo: Editora Horizonte, 2006.
- STRAUSS, Frederic. *Conversas com Almodóvar*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

Artigos

- SANTOS, Fabiana Crispino. *Olhares em movimento: cidade e autoria no cinema de Pedro Almodóvar – capítulo 3 – A filmografia de Pedro Almodóvar*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: PUC/RJ, 2012. Disponível em: <http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/0812818_2012_cap_3.pdf>
- VICENTE, Álex – “A voz humana”, o “capricho” de Almodóvar, *deslumbra em Veneza* Publicado em 04/09/2020. Acesso dia 11/10/2020, às 09:26. Disponível em: < <https://brasil.elpais.com/cultura/2020-09-04/a-voz-humana-o-capricho-de-almodovar-deslumbra-em-veneza.html#:~:text=Pedro%20Almod%C3%B3var%20estreu%20nesta%20quinta,e%20protagonizado%20por%20Tilda%20Swinton>>.

Vivências criativas de uma família imigrante venezuelana no Espírito Santo

Expériences créatives d'une famille d'immigrants vénézuéliens à Espírito Santo

DIANA MARILUZ PÉREZ ANGARITA

PPGA/UFES/Capes

STELA MARIS SANMARTIN

PPGA/UFES/Capes

O presente artigo tem como propósito apresentar as vivências criativas de três membros de uma família imigrante venezuelana que reside atualmente em Vitória, capital do estado brasileiro do Espírito Santo. Configura-se como investigação qualitativa, com a finalidade de apreciar os aspectos mais relevantes das atividades criativas realizadas pelos imigrantes venezuelanos e, nesse sentido, a pesquisa levanta o contexto histórico da situação venezuelana, com a intenção de conhecer a causa geradora da diáspora muito significativa dos venezuelanos para diferentes países do mundo. Posteriormente aborda o conceito da criatividade, importante atributo da condição humana como expressão criadora, na perspectiva de Fayga Ostrower e Saturnino de la Torre e por último, algumas produções da família venezuelana, como fruto da criatividade que floresceu durante o isolamento social causado pela pandemia. Dessa maneira, foram desenvolvidas habilidades e capacidades criativas na área de objetos artesanais e literária em sua modalidade de narrativa e poesia.

Palavras-chave: imigração venezuelana, vivências criativas, criatividade, arte.

Cet article vise à présenter les expériences créatives de trois membres d'une famille d'immigrants vénézuéliens qui résident actuellement à Vitória, capitale de l'État brésilien d'Espírito Santo. Il est configuré comme une enquête qualitative, dans le but d'apprécier les aspects les plus pertinents des activités créatives menées par les immigrants vénézuéliens et, en ce sens, la recherche soulève le contexte historique de la situation vénézuélienne, avec l'intention de connaître la cause génératrice de la très importante diaspora. Vénézuéliens dans différents pays du monde. Par la suite, il aborde le concept de créativité, attribut important de la condition humaine en tant qu'expression créative, dans la perspective de Fayga Ostrower et Saturnino de la Torre et enfin, de certaines productions de la famille vénézuélienne, résultat de la créativité qui s'est épanouie pendant l'isolement social causé par la pandémie. De cette manière, des compétences et des capacités créatives ont été développées dans le domaine de l'artisanat et des objets littéraires dans leur modalité narrative et poétique.

Mots-clés: Immigration vénézuélienne, expériences créatives, créativité, art.

Introdução

O ser humano, em sua condição de ente nômade, com capacidade para adaptar-se em diversos ambientes topográficos, tem a faculdade de trasladar-se de um lugar a outro em busca de melhores condições de vida. Por este motivo, as imigrações existem desde a pré-história e persistem até o presente. Como prova disto, na atualidade, temos o caso da Venezuela, país com um número significativo de sua população optando pelo êxodo aos diversos países, obrigada a deixar seu país em virtude da crise política, econômica e social.

Uma quantidade importante de cidadãos venezuelanos tem escolhido como destino países fronteiriços como Colômbia e Brasil. Em tempos de crise é quando se prova e exercita com maior ênfase as faculdades e forças que possuem o ser humano e como caso exemplar, apresentaremos a experiência de uma família venezuelana nativa do estado de Trujillo na Venezuela radicada atualmente em Vitória, Espírito Santo.

Breve Resenha histórica da imigração venezuelana no século XXI

Venezuela, localizada ao norte de América do Sul, país dotado de um empório de riquezas naturais e de zonas com paisagens de exuberante beleza: com montanhas, regiões planas, serra nevada, caudalosos rios, ilhas, praias, cataratas; no setor econômico, a principal fonte de ingresso é o petróleo chamado de ouro negro. O país está atravessando neste século XXI por uma crise, política, econômica e social, que tem obrigado a sua população a imigração, ou êxodo como diáspora dirigida ao continente Americano e Europeu.

Esse país foi marcado no ano 1992 por um acontecimento político, protagonizado pelo Comandante Hugo Rafael Chávez Frias, quem

tentou realizar um golpe militar falido contra o Presidente Carlos Andrés Pérez. Chávez foi preso e posteriormente liberado por ordem do novo Presidente Rafael Caldera e esse sucesso marcou a história desse país, porque ao sair Chávez da prisão dedicou-se em recorrer o país e com seu verbo ganhou a aceitação das massas populares, convertendo-se em um líder que o levou no ano de 1999, assumir a presidência desta maneira: “O discurso chavista traduzia-se numa mescla de elementos da doutrina católica, de linguagem popular e indígena, com uma base metodológica política socialista, um renascimento de esperança do sonho do que Simón Bolívar representava.” (SANTOS, VASCONCELOS, 2016, p.2).

Implantando uma ideologia chamada Socialismo do século XXI, foi a principal fonte as ideias forçadas do Marxismo. Tomando como protótipo a Ditadura de Cuba implantada por Fidel Castro e é necessário considerar que entre Castro e Chávez se estabeleceu um vínculo de estreita amizade, se dizia que Cuba e Venezuela eram a mesma pátria.

Ao morrer Chávez no ano de 2013 seu sucessor Nicolás Maduro, atual Presidente da República Bolivariana de Venezuela, conservou as ideologias transmitidas e implantadas pelo anterior presidente. Sem se importar com a destruição do povo, suas ideias socialistas levaram ao fracasso o país: “Nicolas Maduro como presidente venezuelano, sua rotina no governo tem sido bem conturbada. Em menos de um ano, viu faltarem produtos básicos nas prateleiras do país, a inflação disparar, a economia desacelerar, e a moeda, já em espiral descendente.” (SANTOS; VASCONCELOS, 2016, p.6).

Atualmente o povo venezuelano continua padecendo e suportando os infortúnios e adversidades que se lhes apresentam cada dia. Desafortunadamente, ao invés de melhorar a qualidade de vida,

hoje em dia têm o salário mínimo o valor equivalente a 1 dólar ou aproximadamente R\$5,59 reais, com uma hiperinflação desbordante: “Os venezuelanos vêm experimentando uma generalizada ausência de proteção do Estado e violação dos seus direitos fundamentais. Faltam alimentos, remédios e atendimento de saúde. A hiperinflação diminui drasticamente o poder de compra da população.” (MILESI; CORY; ROVERY, 2018, p. 54). Além de não terem poder aquisitivo para comprar alimentos e remédios, não podem acessar os serviços públicos, falta água potável e muitos cozinham com lenha devido à escassez de gás doméstico. Passam dias em filas para comprar gasolina, mas mantêm a esperança de que a Venezuela seja de novo um país próspero e com oportunidades.

Considerando que a crise na Venezuela vem sendo amplamente reconhecida como uma situação de grave e generalizada violação de direitos humanos, impor barreiras à migração venezuelana seria desumano. Tal medida poderia custar a vida a milhares de pessoas que, na Venezuela, já não conseguem se alimentar, ter acesso a serviços de saúde e atender suas necessidades básicas. (MILESI; CORY; ROVERY, 2018, p.62)

A Criatividade

A criatividade é uma faculdade que pode surgir em qualquer lugar e tempo, não está circunscrita a monotonia de um momento determinado. Nasce da necessidade e atua para realizar e produzir a obra ou ideia que o ser criativo propõe.

A Criatividade é o pão do progresso, o alimento da mudança, potencial gerador do desenvolvimento científico, tecnológico e humano. Se o homem não fosse

criativo viveríamos ainda nas cavernas, pois não haveria desenvolvimento científico. Criar significa ter ideias, dar continuidade a inovações valiosas, enriquecer a cultura. (TORRE, 2005, p.25).

O ser humano com sua capacidade e habilidade de criar, necessita transmitir o idealizado ou compreendido de seu ambiente para colaborar, desta maneira, com a transformação de sua realidade: “Criar é, basicamente, formar. É poder dar uma forma a algo novo. Em qualquer que seja o campo de atividade, trata-se, nesse “novo”, de novas coerências que se estabelecem para a mente humana, fenômenos relacionados de modo novo e compreendidos em termos novos.” (OSTROWER, 1987, p.9).

A capacidade criadora de cada ser humano é exclusiva e diferencia-se de acordo com as características de personalidade, habilidades do pensamento criador, as dificuldades (bloqueios pessoais, sociais e culturais) e possibilidades de cada pessoa. Ao eliminar os obstáculos, o criador direciona seus atributos criativos convertendo-os, por meio da imaginação criadora, às práticas construtivas para definir o produto artístico ou cultural: “Embora todo ser humano seja potencialmente criativo, poucos chegam a se destacar, a polir esse diamante da criatividade que leva dentro de si, e mesmo assim, ele pode apresentar uma enorme gama de reflexos.” (TORRE, 2005, p.99).

É importante destacar que a criatividade está presente em cada pessoa, em condição latente e cada qual a exercita segundo seus talentos, conhecimento, imaginação criadora, atitude e empenhimento para aplicá-la, sem ignorar o papel que o entorno cultural e social cumpre no empenho de incentivar ou obstaculizar essa produção.

O potencial criador elabora-se nos múltiplos níveis do ser sensível-cultural-consciente do homem, e se faz presente nos múltiplos caminhos em que o homem procura captar e configurar as realidades da vida. Os caminhos podem cristalizar-se e as vivências podem integrar-se em formas de comunicação, em ordenações concluídas, mas a criatividade como potência se refaz sempre. A produtividade do homem em vez de se esgotar, liberando-se, se amplia. (OSTROWER, 1987, p.27).

Esse potencial está direcionado a satisfação das necessidades e, para tanto, o homem necessita ativar-se, exercitar-se, cultivar-se por meio do exercício, da ação, do processo criativo para, desta maneira, desenvolver todas suas potencialidades.

O homem elabora seu potencial criador através do trabalho. É uma experiência vital. Nela o homem encontra sua humanidade ao realizar tarefas essenciais à vida humana e essencialmente humanos. A criação se desdobra no trabalho por quanto este traz em si a necessidade que gera as possíveis soluções criativas (OSTROWER, 1987, p.31).

A ação criativa se inicia com a sensibilidade e imaginação da pessoa criativa e podemos afirmar que a criatividade modifica não só o entorno em todas suas modalidades mas, do mesmo modo transforma o indivíduo. Também é importante considerar a relação entre o homem e o universo ou seja as relações entre o espaço exterior (ambiente) e interno nos processos de criação para representar o percebido ou intuído nessas duas realidades.

O potencial criador se expressa na vida manifesta do indivíduo e possui variados âmbitos: físico, psicológico, intelectual emocional, afetivo, social entre outros que contribuem em seu conjunto para

efetivar a criatividade e ser capaz de buscar soluções para enfrentar as situações problemáticas: “A criatividade sempre ultrapassará as fronteiras do tempo e das modas passageiras, porque surge do mais intrínseco do ser humano: sua natureza livre, imaginativa e transformadora.” (TORRE, 2005, p.110). O criativo acrescenta as capacidades e destrezas, que lhe possibilita descobrir alternativas e distintas soluções permitindo-lhe transcender os desafios que vão surgindo cada dia.

Vivências criativas da família venezuelana.

Daniela. Adulta, Psicóloga. Escrita de histórias

No meio do isolamento social, como medida de prevenção ao coronavírus, consolidou-se e concretizou-se a ideia de escrever contos sobre a infância dos meus pais, como forma de dar sentido às diferentes emoções que sentia naqueles dias, já que também havia concluído meu doutorado. e estava à procura de trabalho, por isso o stress e a ansiedade aumentaram, também fiquei numa espécie de luto tardio por ter saído da Venezuela e ter que recomeçar.

Descobri naquela época que escrever me aliviava e me confortava, que o encontro com a palavra em meio à solidão passou a ser uma forma de me acalmar e ao mesmo tempo uma forma de estabelecer comunicação com meus pais, principalmente com minha mãe que está distante geograficamente, ela está na Venezuela atualmente. Felizmente a comunicação com os dois aumentou, o relacionamento já era bom, agora está melhor. Tornei-me sua narradora e portavoz daquele mundo em que aparecem como protagonistas. Outro benefício de escrever essas histórias é que a saudade também se

manifesta na escrita e o fato de sentir falta da minha família e da terra onde nasci, a escrita me permitiu criar um vínculo e sentir a proximidade emocional.

Coincidiu, com esse desejo pessoal de escrever, com a intenção de meus pais de contar suas experiências e também com a disposição de ouvir vários membros da minha família e amigos para quem li alguns textos deles, ainda estou trabalhando neles. Essas histórias representam o início de uma nova faceta da minha vida, na qual descobri que posso escrever, é uma experiência nova para mim. Estou aprendendo a arte de escrever e contar histórias e a cada dia que passa me sinto mais motivada para continuar fazendo isso. É uma experiência muito gratificante.

Alguns trechos das histórias são apresentados a seguir,

Nacimiento de Liborio

“En 1953 a mediados del año, en la montañita, un pequeño caserío al norte de Chejendé en el Estado Trujillo, Venezuela se encontraba María Eloísa una joven enérgica, decidida y de carácter fuerte. Ella estaba esperando dos primogénitos que imperiosos luchaban por incorporarse en el mundo. Ese día estaba de afán, en trabajo de parto, en esta batalla que había comenzado cada vez más punzante se reproducían los dolores que sentía, ella estaba atemorizada en silencio pues no se permitía expresarlo, entre una mezcla de miedo, incertidumbre y alegría se encontraba...”

Ramonsón

“Era un hombre cincuentón blanco, muy alto y corpulento pero de gran corazón Ramonson trabajaba en el día a día cortando árboles para sacar tablas y construir casas. Cuando Liborio se enfermaba él

lo cargaba mientras estaba caminando por la casa y lo mecía de un lado para el otro, consolándolo, le secaba las lágrimas. Lo reconfortaba y tranquilizaba. Quién iba a decir que Ramonsón con su físico como un caparazón sería tan cuidadoso y hasta tierno con los niños, siempre tenía frases que reconfortan el corazón de los juguetones del caserío. Ramonson tenía sus hijos, Hercílio y Arévalo dos retoños radiantes que eran compañeros de aventuras de Liborio (mi padre), la mayor parte del tiempo se encontraban jugando, ellos formaban parte del círculo de amigos que tenían en el caserío...”

Fiesta

“Se escuchaban los sonidos del violín andino, a lo lejos ya la fiesta había comenzado y Claudio estaba preparándose para ir, comenzaba afeitando su barba y bigote para luego bañarse, la camisa y pantalón tenía almidonados y planchados, los zapatos pulidos con cera, tenía en una mesita agua florida y un reloj de mano. Todo este proceso lo seguía secretamente la niña Herenia (mi madre) pues ella estaba muy apegada a su papá, no le gustaba cuando él se iba de fiesta, desde que comenzaba a arreglarse empezaba su tortura y sufrimiento insoportable, pensaba que posiblemente él no volvería más nunca y que la abandonaría.”

Colares @marisolcolares

A ideia de vender colares surgiu na Venezuela porque o salário de professora não era suficiente para cobrir as despesas básicas, muito menos para custear uma viagem de doutorado no Brasil. As mulheres da minha família me ajudaram a fazer, tias, irmãs e minha mãe participavam, tornou-se uma atividade diária.



FIGURA 1 @marisolcolares.

Quando cheguei ao Brasil não continuei com essa atividade de fazer colares. Deixei de lado por um tempo, porém, cerca de um ano antes de terminar meu doutorado retomei a ideia. Comecei a comprar alguns materiais aqui no Brasil porque estava sempre atenta a possibilidade de retomar as vendas, mas não me atrevi porque me sentia um pouco insegura, principalmente por não conhecer muito da cultura brasileira. Porém percebi que as sementes para fazer os colares estavam presentes nos dois países e que as pessoas, independentemente de sua origem, gostavam de artesanato.

Ficar desempregada em plena quarentena foi o fato que influenciou para recomeçar definitivamente as vendas, então como uma alternativa de renda econômica e com a criatividade comecei a fazer colares e brincos artesanais. Pedi ao meu sobrinho Jesús Daniel que me acompanhasse nesta atividade e ele aceitou. Juntos passamos a fazer colares, tornando-se uma atividade agradável e prazerosa, que ao mesmo tempo servia para nos socializar e unir mais como uma família. Criei um perfil no Instagram chamado @marisolcolares para divulgar os colares e vender, também postei informações no facebook e no status Whatsapp, fiz alguns cartões de visita. Aos poucos, várias pessoas começaram a comprar, o mais importante é que gostaram. É um bom começo para continuar com uma empresa familiar. Espero que continuemos a vender!

Quero enfatizar que não imaginei que realizaria essas atividades, muito menos em outro país como imigrante. Me sinto muito bem por ser bem recebida no Brasil. Grata às diferentes pessoas que conheci e que me ajudaram nesta jornada que agora compartilho com minha família.

Jesús Daniel. Adolescente de 15 anos. Estuda nono ano do Ensino Médio.

“Fui encorajado a vender colares com minha tia Daniela porque parecia uma boa maneira de desestressar e me distrair intelectualmente, porque estava entediado e cansado de ficar isolado durante a quarentena. Também parecia uma boa ideia ter o nosso próprio negócio, foi por isso que partimos para a maravilhosa aventura do trabalho manual criando novos modelos de colares, pulseiras, brincos e tornozeleiras (Figura 1). Como tem sido uma experiência muito agradável e divertida, gostaria de continuar fazendo.”

Liborio. Adulto da terceira idade. Professor aposentado universitário.

“Há muito tempo que gosto de ler, sempre fui inclinado à poesia e outras artes, comecei a escrever por volta dos 18 anos de idade e ainda me lembro de um fragmento de um poema que escrevi naquela época: *“El burgués quita el pancito al que con sudor copioso lanza de miseria el grito, el hambre me lleva al fosso”*. Por diferentes razões, quando entrei na universidade, parei de escrever poemas. E com o passar dos anos, tendo alcançado a aposentadoria, retomei esse belo exercício literário e atualmente como imigrante com mais ênfase continuo a expressar meus sentimentos, pensamentos e espiritualidade através da poesia. Atualmente o conteúdo dos meus poemas é sobre divindade.”

Abaixo estão alguns fragmentos de poemas escritos por Liborio:

Vitória:

“Capital del Espirito Santo, donde se respira paz y amor
muchas ganas de vivir y encanto,
donde he sido acariciado por el sol con su esplendor,

y por sus paisajes de modo encantador.”

La música de Dios.

“La música de Dios es sacra y muy hermosa
e inunda el cosmos con inmensa estética,
y todos los seres disfrutan y gozan
y se espiritualiza con belleza y ética
con astronomía, geometría y aritmética.

Todo el universo vibra hermosamente
expandiendo vida y mucha alegría
dando paz y sosiego a toda la gente
la que se contacta con gran armonía
y con los conciertos, bellas sinfonías

Las aves, los pájaros dan sus melodías,
los hombres, las mujeres y también los niños
al amanecer, al anochecer y durante el día
le cantan al omnipotente con mucho cariño
como sezonando el gusto con buenos aliños.

Cantos de alabanzas a nuestro creador
con inmenso júbilo y gran alegría
que si lo entonamos con inmenso amor,
al altísimo Dios y a la Virgen María,
también le ofrendamos bella poesía.”

Conclusão

Na reflexão para elaborar este relato de experiência se observou que a criatividade de cada membro da família imigrante venezuelana foi fortalecida. Importante mencionar a criatividade do adolescente Jesús Daniel que empreendeu, com sua tia Daniela, a tarefa de elaborar colares, brincos e pulseiras para senhoras e meninas. Nos momentos de isolamento social durante a pandemia, exercitou a capacidade criadora com a combinação de diferentes materiais e cores. A produção estética, a elaboração de artesanato ajudou no desenvolvimento das habilidades e o fortalecimento das relações familiares e os manteve ocupados e divertidos. Também na escrita de poesia e narrativas floresceu uma maneira de terapia emocional para eles, como método de liberação interior e expressão estética e poética.

Referências

- MILESI, Rosita; COURY, Paula; ROVERY, Julia. Migração *Venezuelana ao Brasil: discurso político e xenofobia no contexto atual*; AEDOS, v,10, n.22, p.53-70, 2018.
- OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis: Vozes 1987.
- *Acasos e criação artística*. Rio de Janeiro. Campus 1995.
- SANTOS, F.N.Z.P; VASCONCELLOS, Thamires. *Venezuelanos no Brasil: da crise econômica para a crise política e midiática*. Rio de Janeiro, 2016.
- TORRE, Saturnino de la. *Dialogando com a Criatividade*/ Saturnino de la Torre; tradutora Cristina Mendes Rodríguez. São Paulo: Madras, 2005.

Imprimindo distâncias

Printing distances

ELAINE A. A. TEDESCO

PPGAV / UFRGS

CNPQ

Este ensaio sobre o uso dos arquivos fotográficos teve como objetivo analisar os processos artísticos de Lurdi Blauth, Elizabete Rocha e Flavya Mutran que, a partir de diferentes técnicas de impressão, abordam os conceitos passagem, transformação e desaparecimento em suas obras de arte.

Palavras-chave: arquivos; fotografia;. Elizabete Rocha; Flavya Mutran; Lurdi Blauth.

This essay about the use of photographic archives aimed to analyze the artistic processes of Lurdi Blauth, Elizabete Rocha and Flavya Mutran who, from different printing techniques, approach the concepts of passage, transformation and disappearance in their artworks.

Keywords: archives; photography; Elizabete Rocha; Flavya Mutran; Lurdi Blauth.

Introdução

Ao acionar o disparador, quem fotografa sublinha a tentativa de aproximação entre si e o outro, vive o agora e carrega essa experiência da vontade de ultrapassá-la. Em um determinado instante, a aparência do fotografado e sua desapareição imbricam-se na percepção. A imagem obtida será um testemunho desse contato, mas, inevitavelmente, trará consigo a perda da origem, o afastamento do instante. Walter Benjamin escreveu sobre a aura relacionando esse conceito às possibilidades de reprodução de imagens pela fotografia, problematizando os efeitos da perda da aura de uma obra de arte na cultura. “Descansando numa tarde de verão, seguindo a linha de uma montanha no horizonte, ou um caminho que lança suas sombras sobre o observador, até que o instante ou a hora participem de sua aparência – é isto a aura da respiração desta montanha, deste caminho”. (BENJAMIN, 1992) Essa definição, que trata da aproximação com o que é visto, parece sondar o inatingível – a complexidade da aparência dos seres e das coisas. Hanna Arendt, anos mais tarde, deu continuidade aos estudos sobre a aparência, afirmando:

Nesse mundo em que entramos, aparecendo vindos de parte nenhuma, e do qual desapareceremos para parte nenhuma, *Ser e Aparência coincidem*. A matéria morta, natural e artificial, mutável e imutável, depende para o seu ser, isto é, para a sua dimensão de aparência, da presença de criaturas vivas (ARENDT, 2011, p. 29).

Esta frase está na introdução do livro *A vida do Espírito: 1 Pensar*, dedicado a revisar a transformação dos pressupostos da tradição

da filosofia ocidental, refletindo sobre o ser pensante, o pensamento e sua invisibilidade, as condições éticas do fato político e suas consequências.

A aparência em estudos não filosóficos possui outras conotações. No campo das imagens técnicas, aparência está imbricada com referência e semelhança. Roland Barthes, ao definir o conceito de *Spectrum* na fotografia, escreveu,

[...] sou <eu> que nunca coincido com minha imagem, porque é a imagem que é pesada, imóvel, obstinada (aquilo em que a sociedade se apoia), e sou <eu> que sou leve, dividido, disperso [...] Porque a fotografia é o aparecimento de eu próprio como outro, uma dissociação artificiosa da consciência de identidade. (BARTHES, 1980, p.27 -28)

O retrato fotográfico registra uma aparência, na qual o sujeito fotografado não se reconhece, tornando-se, desse modo, em um documento do não eu, uma comprovada desapareição de sua autoimagem. Ainda assim, mesmo que as pessoas não se identifiquem com seus retratos, estes são guardados, usados, compartilhados. Seria o trauma do instante não repetível e da dessemelhança o disparador de uma pulsão? Numa “busca atormentada” do encontro coma imagem de um <eu>? Por mais de um século, o trauma do instante não repetível, tornado matéria pela fotografia, teve como sintoma – o guardar. Desde sua invenção, na primeira metade do século XIX, ainda em daguerreótipo, a fotografia propiciou o surgimento do colecionismo fotográfico e de formas de organizar o material fotografado – os porta-retratos, camafeus, quadros, álbuns fotográficos e os arquivos (BENJAMIN, 1992, p. 123).

Arquivos abertos

A organização de um álbum faz sentido para quem o organiza; para quem não reconhece os lugares e as pessoas retratadas, um álbum é um conjunto de fragmentos, de pistas de acontecimentos. André Rouillé definiu uma complementaridade entre o álbum e a fotografia-documento, a fotografia fragmenta; e o álbum e o arquivo ordenam (ROUILLÉ, 2000, p. 98). A ordenação nos álbuns (de histórias privadas) segue, usualmente, um princípio subjetivo, que pode ser cronológico, formal ou afetivo. Já os arquivos são sistemas classificatórios, princípios ordenadores com uma lógica conceitual. Nomear, datar e numerar são estratégias operacionais usuais no trabalho com arquivos. Um arquivo de imagens, geralmente, segue, também, uma taxonomia formatada conforme o assunto e os interesses do autor (cronologia, temática, autores, data, entre outros). Se, anos atrás, entendia-se essas duas definições assim separadamente, nos dias que correm, seus usos e funções foram alterados, consequentemente, suas definições tornaram-se dúbias. Recentemente, Joan Fontcuberta publicou o anúncio de um curso com a seguinte abordagem sobre o arquivo:

Gerir o seu acesso significa controlar a chave do conhecimento e da história. É por isso que o arquivo se torna um lugar recorrente para a criação artística entendida como uma tentativa de invadir a história e estabelecer novos diálogos com a realidade. Quando o arquivo não é obstruído por medo ou preconceito, mas está aberto à livre interpretação, quando o arquivo é ocupado por inteligências despertas, é como visitar uma gruta inspiradora de Ali Babá. É nesta altura que a pós memória, apropriação, recuperação de ruído, distância e outras metodologias de narração de histórias de arquivo são mais frutuosas,

tanto no campo da fotografia e das artes visuais como no da literatura. (FONTCUBERTA, jun.2020)

O arquivo “aberto à livre interpretação” vem sendo trabalhado pelos artistas de muitas maneiras, algumas estão ligadas ao uso de álbuns familiares; portfólios; documentos, que são parte de seus arquivos pessoais, embora nem sempre estejam ordenados, outras envolvem uso de documentos de instituições públicas, outras, ainda, desenvolvem sistemas de arquivamento – as chamadas práticas arquivísticas, deslocando, assim, o nexo de uma operação institucional a formas singulares e colaborativas em suas poéticas. Esse *modus operandi* pode gerar também um simples acúmulo de fragmentos do mundo. Quando se trata de arquivos em formato eletrônico, eles são dados disponíveis à atualização, à recombinação e ao transporte em computadores ou em outros dispositivos eletrônicos, que, depois, quando lançados nas plataformas da internet, são, também, convertidos em dados a serem reordenados, compilados, analisados e cruzados a qualquer momento. Nessa circunstância, o significado da palavra arquivo conecta-se, também, às nomenclaturas do sistema eletrônico, no qual *arquivo* é um documento; e *pasta*, um conjunto de arquivos. Isto provoca, atualmente, uma imprecisão entre os termos arquivo e pasta, pois existem arquivos e pastas tridimensionais, e os arquivos e pastas virtuais não significam a mesma coisa. Nesse contexto, a seguir, faz-se uma leitura de trabalhos das artistas Lurdi Blauth, Flavya Mutran e Elizabete Rocha.

Arquivos / passagens

A artista, professora e pesquisadora Lurdi Blauth possui uma densa pesquisa sobre a expansão dos limites da gravura (BLAUTH, 2011).

Foi nessa perspectiva que, em 2010, investigou formas de combinar processos de gravura com a fotografia, incluindo, como material deste processo, alguns de seus arquivos digitais – fotografias coloridas (tiradas numa viagem, através da janela de um ônibus, alguns anos antes) –, que estavam organizados em pastas, no seu computador pessoal. As imagens apresentam vistas da natureza com a aparência de manchas horizontais, resultantes da combinação do enquadramento, da longa exposição e do veículo em movimento. A proposta deu continuidade aos estudos com a condensação de temporalidades e transformação da matéria, desenvolvidas nas séries *Sílex III, IV e V*, sendo, conforme sua definição, “registros de imagens provenientes da gravação de matrizes de madeira com fogo, cujas temporalidades são capturadas e condensadas em blocos de parafina, explicitando a transformação dos diversos estados da matéria” (BLAETH, 2012, 35). Nelas o caráter indiciário do fazer restava fisicamente nas gravuras, eram marcas das matrizes queimadas em diferentes etapas, que ficavam registradas a cada impressão.

O trabalho com os arquivos de fotografias digitais passou pela pós produção, em um programa para tratamento de imagens, nele, usou a ferramenta alto-contraste, a seguir, converteu o que era branco em preto e vice-versa por meio da ferramenta negativo e imprimiu em papel. Para fazer a transferência do papel à chapa de cobre, usou dois procedimentos: um com o calor do ferro de passar e outro com salicilato de metila, pois estava interessada no modo como eles afetavam a transferência com texturas diferentes. (BLAETH, 2012). A impressão foi feita em fotogravura com água tinta (no formato 19,5cm x 29cm). Na etapa seguinte, digitalizou as gravuras impressas e, novamente, ajustou o contraste e formato das imagens digitais antes de imprimir em processo fotoquímico. Blauth avaliou as características das

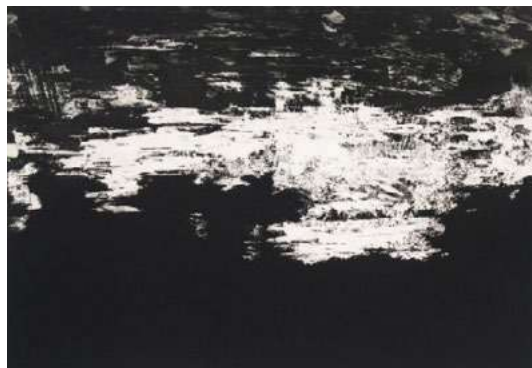


FIGURA 1 “PASSAGEM II”- Lurdi Blauth. (68 x 100cm)
Fotogravura – água tinta. 19,5 x 29cm, escaneada e impressa em pigmento mineral, sobre tela. 2012.
(Fonte: Acervo da Artista)



FIGURA 2 “PASSAGEM III”- Lurdi Blauth. (68 x 100cm)
Fotogravura – água tinta. 19,5 x 29cm, escaneada e impressa em pigmento mineral, sobre tela. 2012.
(Fonte: Acervo da Artista)



FIGURAS 3-4 Lurdi Blauth. Montagem na exposição *Paisagem x paisagem*.
Museu de Arte de Ribeirão Preto, 2012. (Foto: a autora)

impressões sobre tela e papel de algodão em impressora com pigmento mineral e, também, em processo por sublimação com tecido sintético. Depois desses testes, optou pelo resultado da impressora de pigmento mineral sobre tela.

A cada etapa deste protocolo de migração entre diferentes procedimentos técnicos, para a transferência de imagens de um suporte a outro, a perda de informações ocorre simultaneamente ao acréscimo de ruídos, e as imagens adquirem novas sombras, granulações e texturas. Essa via de mão dupla, que é consequência das contaminações entre os procedimentos, tem como decorrência um afastamento da cena fotografada. Lurdi Blauth está simultaneamente imprimindo distâncias e criando proximidades. A artista afirmou,

[...] a temporalidade de um instante torna-se permanente através dos fragmentos de paisagens em deslocamento. Nessa passagem, a ideia de permanência e efêmero é confrontada e os imprevistos e os acasos são, igualmente, incorporados ao meu processo de criação (BLAUTH, 2012, p. 36).

A imagem inicial é submetida a um fluxo de transformação da matéria até que se torne outra. As imagens finais apresentam como característica a impregnação entre os diferentes procedimentos da gravura e da fotografia, explicitam a indicação de presença atestada pela ausência. Seu processo artístico acaba por produzir matrizes que se desdobram em outras e passam a ser organizadas em outros arquivos, pastas digitais, à espera de atualização.

Arquivos / desidentificação

O trabalho que Elizabete Rocha desenvolveu, entre 2009/2011, investigando transformações em seu arquivo de negativos, trata, segundo

a artista, de dois conceitos – identidade e memória. Sua investigação plástica aborda também os conceitos de apagamento e esquecimento, que, no avesso, contém o fantasma da, então, impossível proximidade. A questão da proximidade temporal só pode desembocar na questão da proximidade espacial: fotografar é estar próximo e separado, é continuar a viver, como um afastamento insuperável, o espaço que nos liga e que nos separa das coisas e dos seres (SOULAGES, 2012, p.19). Para alguns, fotografar, especialmente o trabalho com seus arquivos de negativos, não expressa apenas a intenção de preservar uma memória, a imagem de um instante, guardando momentos importantes, fotografar põe em movimento, também, o trauma do que não pode voltar a ser vivido.

Não foi diferente para Rocha, anos atrás, quando obteve uma série de fotografias em suas viagens, com seus amigos. São arquivos pessoais que dizem respeito às suas vivências, memórias e afetividade. Tais imagens ficaram, por anos, guardadas, sendo esquecidas em pastas numeradas para seus negativos. Um lento processo de decantação.

Esses mesmos arquivos, quando acionados como materiais em seu processo artístico, agregaram-se de outros significados. A desidentificação das figuras, seu apagamento, passou a ser tratada em laboratório fotográfico. Sobre seus arquivos, Rocha escreveu:

Para parte do meu trabalho atual, recorri a imagens de meu arquivo de imagens. Tenho muitos arquivos que são filmes positivos, também chamados de cromos, em molduras para projetores de *slides*, guardados em pastas, e muitos filmes preto e branco. A partir de 2005, mesmo fotografando com filmes, comecei a escaneá-los e a armazenar as imagens, física e também virtualmente em arquivos digitais em meu computador. Hoje ainda tenho poucos arquivos

apenas físicos. A partir de meados de 2008, passei a fotografar quase só digitalmente. São muitas imagens de natureza feitas em viagens específicas, realizadas para ambientes naturais pouco degradados. Possuo também, em menor quantidade, arquivos com imagens em preto e branco. (ROCHA, 2011, p. 24)

Elizabete Rocha escolheu fotografias desses arquivos de cromos, digitalizou-as, algumas, que eram coloridas, converteu para preto e branco, de todas, tratou o contraste e imprimiu em lâminas transparentes para usar como material na criação de fotogramas. No laboratório fotográfico, sob a luz do ampliador, os acetatos foram sobrepostos ao papel, primeiro, as imagens de natureza, e, sobre estas, o acetato que contém figuras de vultos humanos. Depois do fotograma (negativo) pronto e seco, o fotograma positivo foi obtido com o contato deste sobre o papel e, novamente, sob a luz do ampliador.

Prontos, os fotogramas, em formato 18cm x 24cm, exibem a textura da folha e da lâmina transparente colocadas sobre o papel fotográfico. Essa textura granulada é acentuada quando esses papéis com os fotogramas são escaneados.

A perda e o apagamento do referente e o aspecto granulado da fotografia, assim como a transformação do significado das imagens pelo acréscimo de outras, durante a montagem dos fotogramas, são aspectos evidenciados na escolha do tipo de impressão. Seu trabalho se aproxima do pensamento de Françoise Soulages relativo à relação entre fotógrafo – referente – fotografia:

A perda é irremediável: a fotografia o proclama para nós, mostramos, faz-nos imaginá-la; se a perda é absoluta e violenta não é porque o tempo, o objeto ou o ser perdidos tinham anteriormente um grande valor para nós ou em si mesmos, mas porque esse tempo, esse objeto ou esse ser estão agora perdidos para sempre: é porque eles estão



FIGURA 5 Série “OS VAGANTES” – Elizabete Rocha (85 x110cm), fotogramas escaneados e impressos em papel *somerset velvet*, 2009. (Fonte: arquivo da autora)



FIGURA 6 Série “OS VAGANTES” – Elizabete Rocha (85 x110cm), fotogramas escaneados e impressos em papel *somerset velvet*, 2009. (Fonte: arquivo da autora)

perdidos que, subitamente, seu valor se torna absoluto e que logo, esse absoluto atinge e contamina a perda, nossa perda.

O resto não pode ser um remédio milagroso, salvo para aqueles que necessitam acreditar em milagres; na verdade, ele nos consola da perda, permite-nos fazer o trabalho de seu luto? (SOULAGES, 2005, p. 24)

É como se o fato irremediável da perda disparasse, no imaginário da artista, o desejo de realizar procedimentos envolvendo o “inacabável trabalho a partir do negativo” (SOULAGES, 2005), empregando sucessivas camadas de afastamento. A relação simbólica disso com o conceito de retrato e a noção de desidentificação foram o centro de sua monografia de Especialização em Poéticas Visuais. Na qual, entre outras passagens, encontramos sua afirmação: “As figuras borradas, difusas, fantasmáticas, apontam para um mistério, para uma indefinição do ‘eu’, do íntimo. Somos anônimos, segundo a definição que usei, e esses ‘borrões’ ficam como matéria de reflexão.” (ROCHA, 2011, p. 38).

A artista escolheu imprimir as imagens digitalizadas em impressora de pigmento mineral e em papel *somerset velvet*. O que acrescentou mais uma textura às cenas. As fotografias finais estão carregadas de elementos que remetem aos procedimentos realizados em laboratório fotográfico, e esses se revelam em camadas de texturas, grãos, positivos e negativos e rastros da marca dos vidros e lâminas sobre o papel fotográfico. É um processo híbrido, cujas características da fotografia de base química sobressaem-se ao uso dos processos numéricos como recurso ao produto final. As passagens entre os diferentes procedimentos de contato realizados – registro fotográfico, fotograma, escaneamento – sugerem a ideia de signos em rotação, nos quais as imagens icônicas resultantes estão impregnadas pela indicialidade da fotografia.

Arquivo 2.0

Arquivo 2.0 des_memórias fotográficas é o título da Tese de Doutorado da artista Flavya Mutran (PPGAV/UFRGS, 2016), cujos estudos versam sobre duas séries que desenvolveu: *DELETE.use* e *RASTER*. Na primeira fase de *DELETE.use*, Mutran explorou o conceito de latência, em uma prática com a apropriação de arquivos de clássicos da fotografia, disponíveis na internet, apagou as imagens da figura humana, retrabalhou as imagens em processos colaborativos e devolveu-os para a internet. Depois produziu placas de metal com as fotografias da série – clichês –, preparando novas matrizes. Interessou-se pela gravura em metal e transferiu as impressões do papel a *laser* por contato à base de solvente e prensa manual (MUTRAN, 2016, p. 87-92). Cada etapa de transição de um meio/suporte a outro recebeu um título: *DELETE.use*, tornou-se *Fototerritórios* – seguido do nome do autor da imagem. Os *Fototerritórios* estão na internet, no site www.delete-use.photos, onde são livres de direitos, podendo ser copiados, distribuídos, manipulados. Depois, no final da etapa da investigação sobre a transferência de fotografias para o metal, produziu a série *METAL MASTER*: e, segundo a artista, essa maneira de escrever o título serve “como recurso gráfico de indicação arquivística, como um tipo de fichamento da origem de peças museológica” (MUTRAN, 2016, p. 110). Em seu processo, a maneira de nomear estabelece o vínculo entre as etapas *METAL MASTER*: é o desdobramento dos *Fototerritórios* de *DELETE.use*.

Para realizar *METAL MASTER*: a artista novamente apropriou-se de fotografias da internet, nesse caso, o conjunto é composto por vistas fotográficas, fazendo referência ao paralelismo e a disputas entre o uso

deste termo e paisagem, no final do oitocentos (MUTRAN, 2016, p. 104-107). As imagens, com o apagamento das figuras humanas dos enquadramentos, tornaram-se cenas da natureza, foram impressas em transferência de pigmento para chapas recicladas de alumínio para *offset*. O registro ficou ao centro das chapas, mantendo uma margem vazia no seu entorno. Os conjuntos são compostos formatos verticais e horizontais (27 x 34 cm ou 34 x 27 cm), emoldurados com madeira pintada de preto, quase como uma caixa. Sem uma posição fixa entre cada peça, os agrupamentos permitem recombinações. Mutran cogita que, nessas séries, suas estratégias talvez estejam mais próximas de *anarquivamentos* do que de práticas arquivistas. “Embora a intenção tivesse sido a constituição e não a destruição, há em cada etapa do trabalho prático uma pulsão de morte (apagamento), uma paixão, ‘um Mal de arquivo’” (MUTRAN, 2016, p. 224).



FIGURA 7 “METAL MASTER: Cindy Scherman (1979). Série *DELETE.use*”, 2014/2015- Flavya Mutran (24 x 31 cm x 2 cm). *Transfer* de impressão a laser sobre placa de alumínio para offset, pelo processo de gravura em metal, P.A. (Fonte: site do Instituto Goethe/Porto Alegre, 2016)

Com o apagamento das figuras humanas de cenas dramáticas, de fotografias famosas e muito visualizadas, a imagem seria capaz de manter o seu drama? Quando vemos essas imagens, estaremos, também, ‘diante da cena de um crime’ como sugere Benjamin ao escrever sobre as fotografias de Paris feitas por Atget? “O seu registro fotográfico destina-se a captar os indícios” (BENJAMIN, 1992, p. 88). Na obra de Flavya Mutran as ausências das figuras nessas impressões sobre o metal, que foram produzidas pelo afastamento da origem, pela subtração de figuras/dados, tratam o problema do apagamento dos arquivos da memória da cultura de forma crítica e contundente.

Conclusão

Os processos fotográficos de Lurdi Blauth, Elizabete Rocha e Flavya Mutran têm diferentes concepções de arquivo e formas singulares de movimentar a afirmação benjaminiana: “uma trama peculiar de espaço e tempo: aparência única de uma distância, por muito perto que se possa estar” (BENJAMIN, 1992, p. 127). Envolvem procedimentos impregnados pela noção indiciária, pela reflexão sobre o tempo, sua passagem e a certeza da impermanência das coisas. Tendo a sobreposição de registros gravada em sua estrutura, as imagens constituem palimpsestos de impregnações. É possível afirmar que as artistas retrabalharam eventos de suas histórias pessoais e da cultura, explorando as sequências de ações em um devir em aberto. Nas cópias finais, a superfície carrega o rastro da transformação dos arquivos, apresentando ao observador possibilidades de vivenciar uma experiência estética envolvendo a percepção de uma temporalidade perdida.

Referências

- Passagens entre paisagens, desdobramentos em processos de contato. In: REY, Sandra. *Catálogo Fazer e Desfazer a Paisagem*. Porto Alegre: PGAV/UFRGS, 2012.
- Fontcuberta, Joan. Vozes do arquivo. In: <https://www.talleresis-lados.com/joan-fontcuberta-2020>, acesso em 12 de junho, 2020.
- Mutran, Flavya. Arquivo 2.0 des_memórias fotográficas. *Tese de Doutorado*, Porto Alegre: PPGAV/UFRGS. 2016. Disponível em <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/149524/001006472.pdf?sequence=1&isAllowed=y>, Acesso em 10 de junho de 2020.
- _____. Site da artista. <http://www.flavyamutran.com.br/>
- Rocha, Elizabete. *Imagens do Anonimato: fotografia e identidades intangíveis na contemporaneidade*. 2011. Monografia (Especialização em Poéticas Visuais: Gravura, Fotografia e Imagem Digital) – Centro Universitário Feevale, Novo Hamburgo, 2011.
- Rouillé, André. *A fotografia: entre documento e a arte contemporânea*. São Paulo: Senac, 2009.
- Soulages, Françoise. *Estética da fotografia: perda e permanência*. São Paulo: Senac, 2012. _____. Fotograficidade. In: *Revista Porto Arte*. Porto Alegre: PPGAV/UFRGS, v13. N. 22. 2005. Disponível em <https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/27900/16507>, Acesso em 02 de junho de 2020.

Do disco às lives: efeitos das mediações tecnológicas na cultura do violão brasileiro

From Phonogram to Live Streaming: Effects of Technological Mediation in Brazilian Guitar Culture

FELIPE PESSIN MANZOLI

UFES – PPGA

FABIANO ARAÚJO COSTA

UFES – PPGA

Três poéticas do universo cultural e artístico do “violão brasileiro”: Américo ‘Canhoto’ Jacomino (1889-1928) emerge como concertista com o advento da fonografia no Brasil; Egberto Gismonti explora as tecnologias de edição e pós-produção de estúdio; João Bosco e Hamilton de Holanda, viralizam o projeto “Canto da Praya” através das mídias digitais, com o fenômeno das lives em 2020 com início da pandemia do Covid-19. Identificamos um conjunto de efeitos das mediações tecnológicas na cognição, na cultura, na economia política, e nas relações sociais como “interações audiotáteis”.

Palavras-chave: violão brasileiro; novas mídias; audiotatilidade.

Three poetics of the cultural and artistic universe of the “Brazilian guitar”: Américo ‘Canhoto’ Jacomino (1889-1928) emerges as a concertist with the advent of phonography in Brazil; Egberto Gismonti explores studio editing and post-production technologies; João Bosco and Hamilton de Holanda, viralize the project ‘Canto da Praya’ through digital media, with the phenomenon of lives in 2020 with the beginning of the pandemic of Covid-19. We identified a set of effects of technological mediations on cognition, culture, political economy, and social relations as “audiotactile interactions”.

Keywords: Brazilian guitar; new media; audiotactility

Introdução

Nossa pesquisa busca identificar os efeitos das mediações tecnológicas na produção artística dos violonistas brasileiros, através de uma comparativa diacrônica sobre três períodos históricos de transição mediológica: (1) a chegada da gravação musical no país, por volta de 1897; (2) os recursos de edição na pós-produção, a partir da década de 1960; (3) o fenômeno das *lives* durante a pandemia do Covid-19, no ano de 2020. Para exemplificar esses períodos, destacamos três artistas que participam ativamente dos fenômenos citados: o violonista Américo Jacomino (o Canhoto), que atua como “concertista” no momento da chegada dos primeiros recursos fonográficos no país; o multi-instrumentista Egberto Gismonti, que utiliza características específicas do *médium* da gravação musical para a produção de suas peças; a parceria entre o bandolinista Hamilton de Holanda e o violonista João Bosco no projeto “Canto da Praya” e os fenômenos relacionados às mídias digitais.

Como suporte para esta pesquisa, tomamos como base os momentos históricos da representação, repetição e composição idealizados por Jacques Attali (1987), em sua análise sobre as relações de poder nas interações entre música e sociedade, e como estas são determinadas pelas redes de possibilidades de distribuição ou mediação da música.

Propomos uma relação entre as características desses momentos, e acontecimentos históricos relacionados ao violão brasileiro, com destaque ao fenômeno musical reconhecido como *groove* que identificamos como componente estético pertinente nas poéticas dos artistas selecionados. Até mesmo o violonista Américo Jacomino (Canhoto), que atua como concertista em recitais de violão, aprendeu música por vias de tradição oral e gravou frequentemente

em seu grupo de choro¹, exercendo a função de acompanhador. O multi-instrumentista Egberto Gismonti também está inserido em um contexto musical onde o *groove* é produzido em nível de elaboração composicional em multipistas de gravação e edição em estúdio, bem como Hamilton de Holanda e João Bosco no projeto “Canto da Praya” que demanda uma performance de um *groove* interativo registrado e compartilhado por aplicativos de *smartphone* ou outras mídias digitais.

Central para nossa análise dos aspectos groovêmicos de cada período é a perspectiva cultural e mediológico-cognitiva da Teoria das Músicas Audiotáteis, de Caporaletti (2018). Através dos conceitos de Princípio Audiotátil (que estabelece critérios para a identificação das músicas audiotáteis) e da Codificação Neoaurática (que aborda a relação entre artista e *médium* nos processos de produção das músicas audiotáteis) esperamos compreender cada um dos momentos. Todas essas questões serão discutidas no Grupo de Debate “*Processo de criação e as Mídias Contemporâneas: um estudo do processo de criação e dos cadernos e rascunhos de processos criativos*”, onde esperamos contribuir para o tema central do seminário.

Relação entre os artistas e as mídias

Américo ‘Canhoto’ Jacomino e as primeiras gravações musicais no Brasil

Notamos que as primeiras experiências com gravações fonográficas no Brasil afetam diretamente a crítica de jornal sobre o violão e contribui para que esse instrumento seja cada vez mais popular

.....
¹ ANTUNES, 2002 p. 53

entre as classes mais altas da sociedade. De acordo com Bartoloni (2000), a produção violonística solista de antes do início do século XX é praticamente inexistente². Nas próximas décadas, porém, aparecem os primeiros vestígios da arte solística do violão brasileiro³. Observamos que com a chegada dos primeiros recursos fonográficos no Brasil, por volta de 1897, os violonistas começam a gravar frequentemente e esse foi um dos fatores determinantes para que o uso do violão como instrumento solista ganhe cada vez mais espaço. Um indicativo que comprova esse fato é a mudança nas críticas de jornal sobre os recitais⁴: em um primeiro momento o violão era considerado “vulgar e por isso sem valor”⁵, normalmente usado para função de acompanhamento de músicas populares⁶; e em um segundo momento, surge a noção de “violonista concertista” (que carrega em si um *status* social).

Vale destacar que esses não foram os únicos fatores que contribuíram para que o violão seja mais reconhecido como instrumento solista. Llanos (2018) destaca alguns outros fatores como: a vinda de violonistas estrangeiros ao país (principalmente o paraguaio Agustín Barrios de Mangoré, e a espanhola Josefina Robledo); a circulação de métodos de violão no país; a mobilidade social e o alto potencial mercadológico do instrumento; instalação de famílias ocupadas

com a função de luthieria no país; e as primeiras experiências de comercialização de música, a partir das gravações⁷.

Nesta pesquisa, focamos apenas no último fator, a gravação musical, e utilizamos o caso do violonista Américo Jacomino, também conhecido como Canhoto, que foi uma das figuras que mais gravou discos no período estudado. O principal aspecto que destacamos é o fato de que Canhoto se auto intitulava “concertista”, mas tinha uma ligação muito forte com as músicas que consideramos “populares”, como por exemplo, o choro. É importante destacar que a noção que se tinha de um “violonista concertista” normalmente está relacionada a uma tradição de origem majoritariamente europeia, que tinha características específicas, como o uso de partituras para o registro das peças e o apreço pela técnica instrumental. Desta tradição, que tem suas bases anteriores ao estabelecimento do violão moderno⁸, podemos destacar figuras importantes para a consolidação da prática solística do violão no ocidente: Fernando Sor (1778-1839), Mauro Giuliani (1781-1829), Francisco Tárrega (1852-1909) e Andrés Segovia (1893- 1987). No Brasil, porém, esta prática surge em um contexto bastante híbrido, onde a maioria dos violonistas era autodidata, tocava músicas consideradas populares, não liam música e o registro dessas músicas passa a ser feito por meio da gravação musical.

Egberto Gismonti e as tecnologias de edição musical

O desenvolvimento de tecnologias relacionadas à edição na pós-produção, trouxe novas possibilidades para a criação de um objeto artístico musical. Esses novos recursos tornaram o processo de

.....
² Cf.: BARTOLONI, 2000 p. 63

³ De acordo com Antunes (2002), o período que percorre a carreira de Américo Jacomino (Canhoto) corresponde ao início definitivo do desenvolvimento da arte solística do violão no Brasil. (ANTUNES, 2002 p. 131)

⁴ Antunes apresenta vários exemplos tirados do jornal *O Estado de São Paulo*. (*Idem*. 2002, p. 21-23)

⁵ *Idem*, 2002 p. 21

⁶ Cf.: CASTANHA, ANTUNES, 1994; TABORDA, 2011; LLANOS, 2018; ANTUNES, 2002

.....
⁷ LLANOS, 2018. p. 87

⁸ Utilizamos o conceito de “Violão moderno” com base na classificação de Dudeque. (DUDEQUE, 1994 p. 77)

produção da obra musical gravada ainda mais parecido com o processo da escrita tradicional da partitura: surge a possibilidade de recortar e colar partes, ou ainda, fazer *overdubs*. Para apresentar as principais modalidades emergentes no período, além de Gismonti, produzimos uma tabela destacando figuras icônicas de movimentos que conviveram na segunda metade do século XX:

Modalidades de expressão	Representantes	Observações e características
Violão erudito de tradição europeia/ brasileira	Duo Assad, duo Abreu, Turíbio Santos, Nicanor Teixeira, Henrique Pinto, Marcelo Kayath, Jodacil Damasceno,	Neste cenário temos tanto um grupo de artistas que tocam músicas da tradição europeia do violão, (arranjos ou peças novas) quanto violonistas que seguem uma corrente nacionalista
Violão de 7 cordas	Dino 7 cordas, Raphael Rabello	O violão 7 cordas geralmente é associado ao acompanhamento e pelas linhas de baixo nos grupos de choro. Porém, principalmente a partir de Raphael Rabello, a utilização desse instrumento como solista ganha cada vez mais espaço.
Violão acompanhador instrumental/ canção	João Gilberto, João Bosco, Toquinho, Gilberto Gil, Roberto Menescal, Carlos Lyra, Cartola.	O violão atua na produção de características estilísticas de gêneros musicais como o samba e a bossa nova.
Violão popular/ instrumental/ brasileiro	Egberto Gismonti, Baden Powell.	Uso do violão em diversos contextos, mesclando características do choro, jazz, bossa nova para produzir uma música instrumental híbrida

TABELA 1. Modalidades de expressão do ‘violão brasileiro’, seus representantes, e suas características

Utilizamos como exemplo, o multi-instrumentista Egberto Gismonti, que representa uma das vertentes do violão brasileiro da segunda metade do século XX. Optamos por especificamente por Gismonti por causa dos seguintes fatores: (1) o momento que ele aparece no cenário internacional, caracterizado por uma pluralidade cultural e uma proeminência de fusões musicais; (2) a dimensão expressiva de Gismonti, na qual o *groove* tem pertinência estética fundamental; (3) a interação com o *médium* fonográfico e a utilização dos novos recursos de gravação com uma perspectiva artística; (4) a utilização de gravações musicais onde o violão atua como instrumento solista, junto com outros instrumentos que possuem maior projeção sonora, o que é possível graças às possibilidades de ajustes de ganho na fase de pós-produção.

Projeto “Desafio Canto da Praya” e a relação entre artista e os recursos de streaming

O isolamento social provocado pela pandemia do Covid-19 contribuiu para que boa parte dos músicos utilizassem o recurso das *lives* via *streaming* para divulgação de conteúdos musicais e apresentações de maneira virtual. Podemos destacar a facilidade de se transmitir conteúdos pela internet como um dos fatores principais para a grande quantidade de *lives* realizadas no ano de 2020. Considerando esse novo mecanismo de transmissão ao vivo de uma apresentação, bem como outras possibilidades de produção de uma obra musical no século XXI, buscamos compreender a maneira que o artista atua na criação de um objeto artístico, utilizando recursos possíveis através do uso das mídias digitais. Para isso, propomos uma reflexão sobre o projeto denominado “Canto da Praya” desenvolvido pelo bandolinista Hamilton de Holanda e o violonista João Bosco, onde os

músicos gravam vídeos tocando o acompanhamento de uma música e disponibilizam na internet para que outras pessoas possam tocar junto com eles.

A música gravada é “Incompatibilidade de Gênios”, composta por Aldir Blanc e João Bosco. Notamos que esse projeto estabelece uma forma de produção de um objeto artístico diferente das citadas anteriormente, pois possibilita que qualquer pessoa possa tocar sua própria versão da música, junto com os artistas. Além disso, apesar da interação musical ser um ponto fundamental para esse gênero, ela acontece de forma assíncrona, intermediada por vídeo. De acordo com o próprio Hamilton de Holanda, esse projeto é uma maneira de ir no caminho inverso à realidade imposta pelo período de isolamento social: “...devido à pandemia, a parte mais legal que é estar perto do público não é possível, então vamos no caminho inverso: se eles não podem vir até nós, vamos até eles!”.⁹ Buscamos, portanto, compreender a relação entre artista e *médium* na produção do objeto artístico, partindo de uma bibliografia especializada.

Novas mídias: Uma perspectiva histórica, política e econômica

Para compreender as consequências da interação entre os violonistas brasileiros e as mediações tecnológicas durante o século XX e XXI, propomos uma reflexão a partir de referenciais teóricos que discutem as consequências das novas mídias na cultura. Nossa problemática está relacionada à ontologia da obra musical de cada período e encontramos uma dica de como proceder no trabalho de Giorgina Born (2005). A autora relata que um bom caminho para

se trabalhar a ideia de ontologia da obra musical contemporânea, seria buscar referências que incorporam as dimensões sociais, tecnológicas e temporais da música. Optamos, ainda, pela perspectiva histórica, social, política e econômica de Jacques Attali (1985 [1977]) em que o autor descreve quatro momentos: a era do sacrifício, da representação, da repetição, e da composição. Notamos que esses momentos históricos estão diretamente ligados ao surgimento de novas mediações tecnológicas (como por exemplo, a escrita, e a gravação musical), fatores políticos econômicos (como a comercialização da música) e artísticos (como o surgimento da ideia “artista” na música). Propomos nesta pesquisa a utilização desses conceitos para compreender a os efeitos das mediações tecnológicas na produção artística dos violonistas brasileiros.

O primeiro momento estudado nesta pesquisa é quando aparecem os primeiros violonistas concertistas brasileiros, no início do século XX. Tomando como exemplo o violonista Américo Jacomino (Canhoto), podemos encontrar marcas estilísticas de dois momentos distintos apresentados por Attali: a representação e a repetição. Notamos que Canhoto se autodeclara “violonista concertista” e que esta ideia está ligada ao momento da representação. De acordo com Attali, na era da representação surge a noção de “artista”, a comercialização da música por meio da partitura e de recitais, e a cisão entre compositor /intérprete¹⁰. Por outro lado, o violonista possui atributos associados à era da repetição, como por exemplo, o uso de gravações para registros musicais. Era comum na época que o violonista fosse um autodidata, não usasse partituras para registro de música e na maioria das vezes aprendesse pela oralidade¹¹. Canhoto, além disso,

9 Disponível em <https://cantodapraya.com.br/> (acessado em 09/10/2020)

10 ATTALI, 1977 p. 46-87

11 LLANOS, 2018 p. 35

tocava com o instrumento ao contrário sem inverter as cordas (o que foge da técnica tradicional do instrumento) e tem em seu repertório músicas autorais. Apesar de utilizar uma auto intitulação característica da era da representação, o *médium* vigente neste período era o da gravação musical, que marca o início do período da repetição. Canhoto interage também com esse *médium* e grava em um mesmo período, músicas como concertista de violão solo e músicas com seu grupo de choro, o “grupo do Canhoto”, com um objetivo comercial. Do ponto de vista social, a figura do violonista era normalmente associada a um músico inferior e uma possível explicação para a popularidade que o instrumento adquire nas décadas que seguem é uma junção de atributos pertencentes à era da representação e repetição em um mesmo momento: a noção de “concertista” que carrega em si um valor estético alimentado desde o século XVIII e o *status* que a gravação musical apresenta principalmente nos primeiros anos, por ser algo que nem todos tinham acesso.

Já no caso de Egberto Gismonti, podemos encontrar marcas estilísticas tanto da repetição (como a utilização da gravação musical para o armazenamento das músicas), quanto da composição, como a subversão dos limites impostos pelas eras anteriores para criar uma música que não esteja focada apenas no mercado, ou na sistematização imposta pela partitura. Já no caso do projeto “Canto da Praya”, podemos estabelecer uma ligação com o período da composição, principalmente no que diz respeito à produção de uma música individualizada, com características pessoais. Isso é possível por causa de três fatores históricos e tecnológicos: (1) a facilidade de acesso a equipamentos capazes de fazer gravações caseiras; (2) a existência das plataformas que armazenam e divulgam as gravações; (3) o isolamento social que acontece por causa da pandemia do Covid-19.

O violão brasileiro e a Teoria das Músicas Audiotáteis

A partir de uma abordagem mediológica cognitiva, pretendemos uma relação entre os três momentos estudados e os textos da Teoria das Músicas Audiotáteis. Os conceitos do Princípio Audiotátil (PAT) e a Codificação Neoaurática (CNA) formam um par mediológico essencial para a identificação das músicas audiotáteis e tratar da relação entre artista e *médium*, respectivamente. Segundo Araújo Costa (2018), esse par mediológico se constitui a partir do esquema performático “energia psicocorporal, produção de texto e fonograma” em um sentido similar ao esquema composicional clássico “Lápis/ escritura/ partitura”, tendo em mente que nos dois métodos composicionais o autor “escreve” a música, porém, o produto é distinto assim como o *médium*¹².

Consideramos que no primeiro momento estudado os violonistas brasileiros inscrevem nos discos valores de natureza audiotátil¹³, o que provavelmente foi o momento do surgimento das primeiras músicas de tradição audiotátil no país. Nos momentos seguintes, temos a utilização de recursos de edição musical com um objetivo estético e artístico, para a produção de uma obra musical, onde ocorre a Codificação Neoaurática secundária¹⁴, que consiste na consciência, por parte dos músicos, das possibilidades inerentes ao *médium* da gravação.

.....
¹² ARAUJO COSTA, 2018 p. 1-2

¹³ Os fatores “sensório motores” descritos por Caporaletti que são característicos do *groove*. (Caporaletti, 2018 p. 7)

¹⁴ ARAUJO COSTA, 2018 p. 8

Conclusão

Consideramos que o violão brasileiro é influenciado pelas mediações tecnológicas, principalmente nos três momentos estudados: quando a gravação musical chega ao país; quando surgem as possibilidades de edição das faixas gravadas; com o surgimento das plataformas de *streaming*. No primeiro momento, o *médium* da gravação fonográfica contribui para o estabelecimento de uma prática solística mais consistente, durante as primeiras décadas do século XX. Associamos a este momento os conceitos de “representação” e “repetição”, idealizados por Jacques Attali e compreendemos os violonistas participam do surgimento das primeiras músicas audiotáteis, com base no par mediológico PAT+CNA. No segundo momento, o violão brasileiro é afetado pelas novas possibilidades de edição de materiais gravados, o que relacionamos ao conceito de CNA secundária e os momentos da repetição e composição. Por fim, em relação ao fenômeno das *lives* durante a pandemia do Covid-19, consideramos aspectos ligados à era da composição, como o objetivo de produzir uma música feita para agradar a si próprio e observamos que o isolamento social impulsiona o uso das mídias para a produção e divulgação de conteúdos musicais.

Referências

- ANTUNES, Gilson Uehara. Américo Jacomino “Canhoto” e o desenvolvimento da arte solística do violão em São Paulo. Dissertação (Mestrado em Música). USP, São Paulo. (2002)
- ARAUJO 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 2018, p. 1-33. Disponível em: <<https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/86e90f9b>>.
- ATTALI, Jacques. Noise the political economy of music [1977]. Trad. Brian Massumi. Minneapolis. University of Minnesota Press. 1985
- BARTOLONI, Giacomo. Violão: A imagem que fez Escola. São Paulo 1900 – 1960. Tese de doutorado em História, Assis, UNESP, 2000
- BORN, Georgina. “On musical mediation: Ontology, technology and creativity.” *Twentieth-Century Music* 2(1), 2005
- CAPORALETTI, Vincenzo, “Uma musicologia audiotátil”, RJMA – Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis, Caderno em Português, nº 1, 2018.
- DUDEQUE, Norton Eloy. História do Violão. Curitiba, Ed. da UFPR, 1994.
- LLANOS, Carlos Fernando Elías. Nem erudito, nem popular: por uma identidade “transitiva” do violão brasileiro. 2018. Tese (Doutorado em Musicologia) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.
- TABORDA, Marcia. Violão e identidade nacional: Rio de Janeiro 1830-1830. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

“Eu saí de coração quentinho”: investigações sobre os procedimentos de criação de Saudade que chama

“I left with a warm heart”: investigations about Saudade que Chama creation procedures

HENRIQUE BEZERRA DE SOUZA¹

Universidade do Estado de Santa Catarina

O artigo toma como objeto de análise a experiência cênica “Saudade que chama” desenvolvida pela Cia Balacochê de Florianópolis. A partir dela, investiga a possibilidade de criação de contato – ainda que virtual – no momento de isolamento social, bem como as estratégias utilizadas pelo grupo para fomentar a presença e a ideia de convívio nos participantes. Nessa esteira, toma como fonte os cadernos de criação dos artistas envolvidos, os registros dos ensaios e apresentação da proposta e os desafios enfrentados para a concepção da obra.

Palavras-chave: convívio; teatro; experiência cênica; festa; virtualidade.

The article takes as an object of analysis the performance experience “Saudade que chama” developed by Cia Balacochê of Florianópolis. Based on it, investigates the possibility of creating contact – even if virtual – at the time of social isolation, as well as the strategies used by the group to foster the presence and the idea of conviviality among the participants. In this way, it takes as source the artist’s creation notebooks, the rehearsals and presentations records of the proposal and the challenges faced for the conception of the work.

Keywords: conviviality; theatre; performance experience; party; virtuality.

¹ Doutor em Teatro pela UDESC com bolsa CAPES/DS, professor colaborador da mesma instituição, diretor da Cia Balacochê.

Questões disparadoras

A ideia de que para que haja teatro é necessária uma pessoa fazendo algo, outra que a observe, e que ambas partilhem o mesmo espaço-tempo, é uma condição cara à prática cênica. Há bastante tempo, esse *a priori* é repetido de várias maneiras nos escritos de encenadores como Jerzy Grotowski (1992), Peter Brook (1969), entre outros. Embora já existam ações artísticas que questionem esse pressuposto², a pandemia de Covid-19 e o necessário isolamento social para sua contenção tensionaram ainda mais essa afirmação.

Por volta de março de 2020, diversos artistas se viram privados do contato direto com o público. O fechamento de teatros, o impedimento da realização de espetáculos presenciais e da aglomeração de pessoas foram ações necessárias para garantir a saúde pública e preservar a vida dos cidadãos. Ocorre que estas mesmas ações inviabilizaram a presença compartilhada da prática teatral, implicando na elaboração de estratégias para que grupos e profissionais da cultura continuassem ativos.

Nos primeiros meses, uma ação comum entre os artistas brasileiros foi a difusão da gravação de espetáculos e apresentações realizadas antes da pandemia. Contudo, a baixa adesão de público nesse modelo pareceu reforçar o fato de que a gravação de um espetáculo não é ele em si, mas uma outra coisa, um rastro do que foi

o acontecimento. Nesse sentido, concordo com o argentino Jorge Dubatti quando ele afirma que:

En tanto acontecimiento, el teatro es algo que existe mientras sucede, y en tanto cultura viviente no admite captura o cristalización en formatos tecnológicos. Como la vida, el teatro no puede ser apresado en estructuras in vitro, no puede ser enlatado; lo que se enlata del teatro –en grabaciones, registros fílmicos, transmisiones por Internet, u otros– es información sobre el acontecimiento, no el acontecimiento en sí mismo. (DUBATTI, 2015, p. 45)

Desse modo, estaria o teatro impossibilitado de acontecer enquanto se vive um período de isolamento social? Se ele não pode ser “vivenciado *in vitro*”, estariam grupos e profissionais fadados a fenecer enquanto durar a quarentena? Partilho essas duas questões, pois ambas permearam o pensamento dos integrantes da Cia. Balacochê, grupo de teatro sediado em Florianópolis – SC e que estava prestes a estreiar um novo trabalho no início de 2020. Nesse panorama, o grupo que tem a festa como investigação poética – e consequentemente seus elementos componentes como o contato, o encontro, a aglomeração e união de pessoas –, se viu obrigado a reestruturar suas ações. Para tanto, começamos a questionar: como gerar o contato nos tempos de isolamento?

Primeiras escolhas e o desejo de contato

No mês de abril de 2020, realizamos encontros virtuais para manutenção das ações de construção do espetáculo presencial que iria estreiar, porém, logo percebemos que ele seria inviabilizado. Com isso, pensamos que seria necessário elaborar algo para que o grupo se mantivesse ativo no ano. Essas reuniões passaram então

.....
² Para afirmar isto, há que se ter em mente práticas artísticas que se eximem de uma partilha do mesmo espaço e tempo entre performers e espectadores, como exemplo as peças radiofônicas de Bertolt Brecht realizadas ainda na década de 30, ou, mais recentemente, trabalhos como *Remote X* do grupo alemão *Rimini Protokoll* que não exige a participação simultânea dos performers do grupo em sua execução. Ele consiste que um grupo de 50 participantes passeie pela cidade com fones de ouvido onde são veiculadas os comandos e diretrizes de uma voz artificial.

a se tornar ensaios de criação, nos quais partilhávamos uns com os outros materiais de pesquisa para o trabalho que viria a ser realizado.

Como temos a festa como mote de investigação poética, o fato de que 2020 seria um ano sem São João nos chamou atenção já nas primeiras discussões. A partir dessa constatação, começamos a elucubrar sobre o que seria o fio condutor da nossa proposta de experiência cênica virtual. A ideia começou a se estruturar da seguinte maneira: um encontro entre amigos para vivenciar uma festa de São João virtual e, nesse encontro, partilhar desejos, anseios e angústias decorrentes do isolamento.

Apesar dessa estrutura delineada, havia um ponto caro a todos os integrantes: não desejávamos uma experiência filmica, na qual o espectador acessa um *link* e assiste a apresentação. O desejo de manter o contato, criar uma sensação de presença compartilhada entre performers e espectadores, eram pontos moventes de nossa ação.

Assim, se a materialidade dos corpos em convívio nos estava privada, cabia então pensar em formas de se explorar o espaço virtualizado que se impusera. Nessa esteira, a ideia de *tecnovívio* cunhada por Jorge Dubatti pode auxiliar no fomento a essa exploração:

Chamamos cultura convivial aquela que se baseia ancestralmente no encontro territorial de corpos presentes, na presença física, e de cultura tecnovivial, aquelas ações em solidão ou em encontro desterritorializado, que são realizadas por recursos neotecnológicos (áudio, visual e audiovisual), numa presença telemática que permite a subtração do corpo físico (DUBATTI, 2020, p. 11)

De acordo com o autor, o *tecnovívio* ainda pode se dividir em duas categorias: 1 – monoativo, no qual não há um diálogo entre os envolvidos e apenas uma relação entre os seres e a máquina (assistir

um filme, jogar um jogo *offline*...). 2 – interativo, no qual se produz uma conexão entre duas ou mais pessoas mediadas pela máquina (vídeo-chamadas, ligações telefônicas, aplicativos de troca de mensagens, jogos de interação *online*...).

Frente a estes pontos, o que desejávamos como grupo era algo que se aproximasse dessa experiência tecnovivial interativa, posto que, mesmo que a materialidade dos corpos dos participantes (espectadores e performers) não pudesse partilhar o mesmo espaço físico, desejávamos criar estratégias para que a conexão e o contato entre os indivíduos acontecesse.

Esse anseio, que na época chamávamos de “desejo de contato”, foi determinante para que *não* optássemos por uma performance pautada prioritariamente no audiovisual³, mesmo que ela pudesse ser realizada simultaneamente a expectativa do público. Imaginávamos que se seguissemos por essa via, estaríamos mais próximos de uma proposição tecnovivial monoativa, posto que as ações dos espectadores pouco influenciariam o que aconteceria na tela. Pensávamos que mesmo que as ações dos performers fossem executadas no exato instante de sua transmissão, a prática se aproximaria a de assistir um “filme ao vivo” pois não haveria uma conexão interativa entre os seres, mas apenas indivíduos se relacionando com

.....
³ E aqui cabe destacar que não se deseja fazer uma valoração sobre os procedimentos. A escolha do grupo se deu exclusivamente pela tentativa de manutenção da pesquisa poética que vem construindo em sua trajetória. Na esteira do audiovisual, há uma série de trabalhos produzidos no período de isolamento por diversos grupos brasileiros de renome, dos quais destaco as produções disponibilizadas pelo projeto Teatro #EmCasaComSesc, o espetáculo *Parece loucura mas há método* da Armazém Companhia de Teatro, *A arte de encarar o medo* da Cia. Teatral Os Satyros, *Doze pessoas com raiva* do Pandêmica Coletivo Temporário de Criação, *Metrópole online* da Inquieta Cia, entre outros.

máquinas: de um lado espectadores e o que eles veem na tela, do outro, performers e o que desejam fazer na tela.

Saudade que chama

Diante disso, começamos a discutir sobre como desenvolver nosso trabalho. Ao tomar a festa de São João como disparador de criação, algumas imagens motivadoras foram surgindo, tais como: as quadrilhas juninas, comidas típicas, fogueira, dançar forró... Desse modo, fizemos reuniões online por meio de vídeo-chamadas de *whatsapp* nas quais partilhávamos histórias pessoais que se relacionassem com essas imagens. Logo no segundo encontro, uma das atrizes da companhia trouxe um texto que escreveu inspirada no que fora discutido. O manuscrito versava sobre a saudade de dançar, do toque, do sentir a pele do outro ao som de um ritmo.

A força da partilha foi tamanha que imediatamente decidimos que esse texto entraria de alguma forma no processo. Além disso, ele deu forma à cena final do trabalho que será partilhada mais a frente neste artigo.

Curiosamente, quase todas as outras histórias partilhadas não entraram para o roteiro final, mas algo delas permaneceu na ação indiretamente. A cada reunião, essas partilhas nos geravam uma sensação de encontro. Mais do que a ideia de um grupo de teatro que se reúne para ensaiar, era como se a conversa corresse fluida e houvesse a impressão de uma pausa no tempo, semelhante àquela que ocorre quando um grupo de amigos senta à mesa e revive por meio da narração os acontecimentos que passaram juntos. Assim, as histórias partilhadas não compuseram os textos da proposição cênica, mas a vivência dessa sensação era algo que desejávamos experimentar com o público. Como propor isso?

Pensamos então que um dos primeiros pontos seria a quebra de uma dinâmica pautada no binômio artistas e audiência, ou seja, não haveria performers e espectadores, mas performers do grupo e o que chamarei de performers participantes. Nessa ótica, estes últimos se referem ao público que participou da nossa experiência cênica online. Seguindo essa diretriz, no campo ficcional, a ideia de amigos que se reúnem para uma festa de São João online passa então a entender o público como uma parte desse grupo, ou seja, desde o início da ação, os performers participantes também são vistos como esses indivíduos que organizaram e que participarão da festa.

Para que isso ocorresse de maneira horizontal e que, em certa medida, os performers participantes se confundissem com os performers do grupo, optamos por estruturar a experiência cênica da seguinte maneira:

1 – Divulgávamos nas redes sociais do grupo a proposta sem denominá-la como espetáculo, mas sim como uma “experiência cênica”. Essa divulgação fornecia apenas algumas informações: nome da ação, duração de 40 minutos, público limitado e participação mediante agendamento em alguma das datas disponibilizadas pelo grupo. Para realizar o agendamento pedíamos que nos contatassem por mensagem nas redes e a partir de então solicitávamos os seguintes dados: nome completo, número de telefone, *whatsapp*, cidade e estado. A cada três indivíduos agendados, fechávamos uma sessão.

2 – Cada ator e atriz da Balacochê recebia os dados de uma das pessoas agendadas para o dia e ficava responsável de ligar para ela no horário marcado. Nessa ligação, atuava entre o campo da produção e da ficção, pois iniciava a conversa se identificando, perguntava se a pessoa estava em um local calmo, se tinha 40 minutos disponíveis para viver o processo e, em seguida, assumia um tom saudosista,

como se conhecesse o sujeito do outro lado da linha. Nessa conversa, falava sobre a saudade que sente dessa pessoa, do grupo de amigos que partilham e das festas que faziam juntos. Ao fim da ligação, sugeria ao participante que pegasse algo para beber e dizia: “Eu to com muita saudade de ti e dessa festa que não conseguimos passar todos juntos, desse nosso encontro, mas, finalmente vamos dar o nosso jeito. Eu vou só me arrumar, vestir aquela roupa que tava com vontade de usar e não tive oportunidade, daí eu chamo o pessoal e vamos pra festa.”

3 – Em seguida, todos os participantes e performers da companhia eram adicionados simultaneamente em um grupo de *whatsapp* denominado “São João da Saudade”, como pode ser visto nas figuras 1 e 2 abaixo. Esse grupo é então composto por três performers da Balacochê e três indivíduos do público, que automaticamente se tornam performers participantes, posto que cada um deles só conhece o ator/atriz que lhe ligou na etapa anterior, desconhecendo se os outros envolvidos pertencem a equipe da Balacochê ou não.

3 – No grupo de *whatsapp* ocorre então uma troca de mensagens. Os performers da Balacochê seguem um roteiro⁴, mas ele é completamente atravessado pelas intervenções do público, podendo ir para os

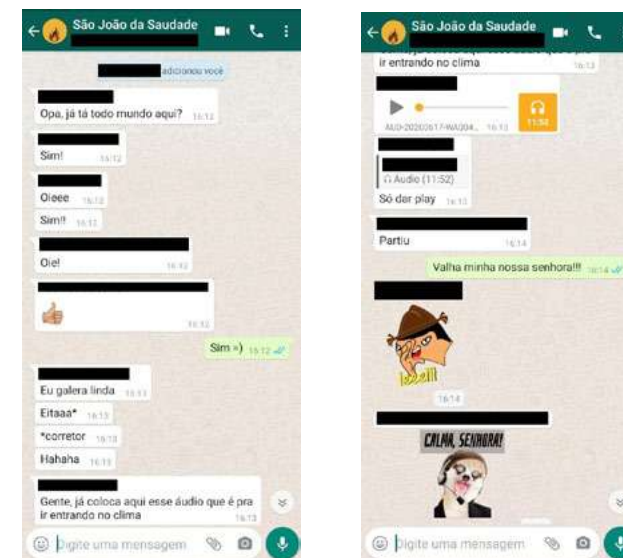
⁴ O roteiro orbita nos seguintes pontos: consultar se todos estão presentes, soltar um áudio previamente gravado com músicas de forró para que fiquem tocando enquanto as pessoas enviam/recebem mensagens, falar da preparação para o encontro e evocar comidas típicas (com direito a foto de bolo de milho), relembrar a última festa que esses seis indivíduos foram juntos e que começaram a conversar com desconhecidos (aqui há uma tentativa de criação de uma duplicidade temporal, posto que o texto se assemelha a evocação de uma lembrança, mas, ao mesmo tempo, se refere ao momento atual da conversa no *whatsapp*), enviar uma mensagem de áudio gravada no instante da performance no qual um dos performers da Cia. Balacochê versa sobre as dificuldades e angústias de estar sozinho no período de isolamento social.

mais variados assuntos, se estender em um dos pontos, encurtar outros. Desse modo, a estrutura que criamos, funciona como uma base para a improvisação frente ao que poderá acontecer, posto que os performers participantes têm o poder de conduzir a conversa para onde desejarem. Isso fez com que tivéssemos experiências diversas nas quais os participantes passaram a conversar entre si e sobre as diferenças entre suas cidades, iniciaram uma troca de fotos das bebidas/comidas que estavam consumindo no momento, fizeram um diálogo de figurinhas⁵ de *whatsapp*, e até situações em que consolaram um integrante do grupo que envia uma mensagem de áudio falando das dificuldades da solidão.

4 – Após contemplarmos os pontos do roteiro, sugerimos uma vídeo-chamada no próprio *whatsapp* entre todos os participantes. Destaco que essa vídeo-chamada não visa apresentar uma performance, mas continuar a conversa, de modo que todos possam se observar. Tal qual o momento anterior, os performers da Balacochê têm uma sequência semiestruturada⁶, funcionando como um guia

⁵ Recurso imagético do aplicativo de troca de mensagens que permite enviar imagens como *stickers* ao longo da conversa.

⁶ Sendo ela: tentar tocar o outro no “quadrado ao lado” e a partir desse toque comentar que a imagem formada na tela se assemelha ao “túnel” de uma quadrilha de São João para daí propor uma “miniquadrilha junina” com os indivíduos na tela; uma sequência de brindes que resgata temas/desejos/anseios que surgiram



FIGURAS 1-2 À esquerda: Captura de tela do momento de abertura do grupo “São João da Saudade”. À direita: Captura de tela com a continuação da conversa. (Fonte: Acervo do grupo)

do jogo, mas aberta às intervenções dos performers participantes. Em todas as apresentações realizadas, essas intervenções alteraram radicalmente o rumo dos acontecimentos: alguns indivíduos tocaram instrumentos, outras pessoas dominavam a conversa e falavam sobre o que estavam passando no momento, algumas flertaram entre si, etc. Cada ação do público se tornava então um disparador para ser explorado não só pelos atores e atrizes da companhia, mas pelos próprios performers participantes que passavam a interagir com as propostas uns dos outros. Além disso, o fato da estrutura da vídeo-chamada do aplicativo utilizado não dar destaque a nenhum dos integrantes – como pode ser visto na figura 3 – ampliava a sensação de desconhecimento entre quem era performer participante e performer do grupo.

5 – Em um dado momento da conversa, os integrantes da companhia desligam da vídeo-chamada (deixando “em cena” apenas o público) e fazem uma ligação telefônica para a pessoa que contataram no início da ação. Nesse momento, falam o texto escrito pela atriz nos primeiros encontros do processo – “saudades da pele do outro ao som de um ritmo” – e, nas próprias casas, em um outro aparelho, soltam uma música que pode ser ouvida ao fundo da ligação. A partir de então convidam a pessoa para dançar e narram o que acontece⁷. No fim deste momento, se despedem e desligam.

6 – O grupo de *whatsapp* é encerrado e cada indivíduo recebe em seu *whatsapp* pessoal um *link* que os direciona para um formulário

nas conversas; partilha das saudades que cada indivíduo possui.

⁷ Segue um excerto do texto: “E agora, vou te pedir que feche os olhos... se quiser levantar, levanta, se não quiser, tudo bem também. Respira fundo. Agora a gente se abraça. Nessa levada gostosa da sanfona nossos corpos começam... pra lá e pra cá... pra lá e pra cá...”

do Google. Denominamos esse *link* como a “fogueira de nossa festa”. Nela convidamos cada participante a relatar de forma anônima “as saudades que guarda e os desejos que elas chamam”.

“Eu saí de coração quentinho”

Cabe destacar que ao atender a ligação telefônica do ponto 5 a vídeo-chamada não é encerrada, mas apenas interrompida. Assim, quando o performer do grupo desliga e se despede do participante, este último volta automaticamente para vídeo-chamada, que agora é composta apenas por outros indivíduos do público que acabaram de sair de suas respectivas ligações.

Esse ponto era visto por nós como um “problema a ser resolvido”, mas logo nas primeiras apresentações percebemos sua potência de ação. Em retornos posteriores dos participantes, tivemos relatos de pessoas que continuaram conversando entre si, o que gerou situações que não imaginávamos: uma dupla de pessoas que não se conheciam até o momento da apresentação – uma de Santa Catarina e outra da Paraíba – trocaram contatos e combinaram de passar o São João de 2021 juntos em João Pessoa – PB; um trio manteve a conversa na vídeo-chamada por duas horas sequenciais e nos agradeceu posteriormente pela possibilidade de (re)encontrar desconhecidos; outro trio conversou sobre as sensações da ligação e da dança no telefone e só depois perceberam que nenhum deles era um dos “artistas do grupo”, mas sim público... Essas situações nos revelaram que mais do que o contato que desejávamos entre grupo e comunidade, a proposta de “Saudades que chama” propiciou uma possibilidade de contato entre sujeitos.



FIGURA 3 Captura de tela do momento da vídeo-chamada da experiência cênica online “Saudades que chama”. (Fonte: Acervo do grupo)

A frase “Eu saí de coração quentinho” ou alguma corruptela⁸ dela, se tornou elemento comum nos depoimentos que recebemos, o que me leva a considerar que o desejo de contato fora alcançado. Curiosamente, o calor oriundo de vários corpos habitando o mesmo espaço simultaneamente não pôde ser vivenciado, mas algo dele conseguiu transpor a frieza dos dispositivos que mediavam a ação. Considero que isso se deve ao fato de encarar o público como um parceiro ativo da criação, inserindo-o na obra a ponto de que possua uma força de mudança real no rumo dos acontecimentos.

Além disso, outro ponto que pode ter auxiliado na conquista do desejo de contato, se deve a não tentar transpor uma vivência formatada nos moldes conviviais para o modelo do *tecnovívio*, Ou seja, não ignorar que os efeitos e acontecimentos de uma relação teatral presencial são distintos de uma mediada pela tecnologia. Desse modo, na proposição que realizamos a tela e os dispositivos não são mero suporte para veiculação da *poiesis* cênica, mas se tornam linguagem da obra que está sendo desenvolvida. Ao se tornarem linguagem, deixam de ser encaradas pelos limites que possuem e passam a ser vistas sob a ótica do que podem ofertar. Assim, “Saudade que chama” não tentava se “disfarçar” como uma relação convival, um teatro transposto para tela, mas se assumia como tecnovívio e utilizava as potências oriundas dessa estrutura, para que com isso pudesse tentar produzir o encontro de pessoas, apesar de seus corpos ausentes.

⁸ Também escutamos as seguintes afirmações: “Eu fui dormir quentinho”, “É como um abraço quentinho, desses que a gente ganha em noite de fogueira”, “É uma oportunidade de aquecer o coração”, “Meu coração tá quente”. Caso o leitor deseje ver outros trechos e falas diretas do público, sugiro consultar as redes da @ciabalacoche na seção depoimentos ou no link: <https://youtu.be/lz00j9HNWWE>

Referências

- BROOK, Peter. El espacio vacio: arte y técnica del teatro. Tradução de Ramón Gil Novales. Barcelona: Península, 1969.
- GROTOWSKI, Jerzy. Em busca de um teatro pobre. Tradução de Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.
- DUBATTI, Jorge. Experiência teatral, experiência tecnovívio: nem identidade, nem campeonato, nem melhoria evolutiva, nem destruição, nem laços simétricos. Rebento, São Paulo, n. 12, p. 8 – 32, jun. 2020.
- DUBATTI, Jorge. Convívio y tecnovívio: el teatro entre infância y babelismo. Revista Colombiana de las Artes Escénicas, v. 9, p. 44 – 54, jan. – dez, 2015.

Artistas em Contato: Processamentos em Home-Line

Artists in Contact: Home-Line Processing

HENRIQUE WALTER RIBEIRO

Universidade Federal de Santa Maria
CAPES/DS

MONIQUE PANZENHAGEN

Universidade Federal de Santa Maria

O artigo aborda a experiência de artistas, no que tange seus processos criativos, na residência “Home-Line”, residência artística on-line. Objetiva contrastar a produção de arte em diferentes situações de residência, sobretudo, durante a pandemia. Para isso, foram avaliadas mudanças nos processos de criação desses artistas e, como resultado, observa-se os registros dos procedimentos e avanços poéticos das pesquisas. Conclui-se que o contato entre artistas configura como potência criativa.

Palavras-chave: Arte Contemporânea; Residência Artística; Pandemia; Home-Line; Processos Criativos.

The article discusses the experience of artists, with regard to their creative processes, in the residence “Home-Line”, online artistic residency. It aims to contrast the production of art in different situations of residence, especially during the pandemic. For this, changes in the processes of creation of these artists were evaluated and, as a result, we observed the records of procedures and poetic advances of research. It is concluded that the contact between artists configures as creative power.

Keywords: Contemporary Art; Artistic Residency; Pandemic; Home-Line; Creative Processes.

Introdução

Diversos são os contextos e plurais são os motivos que impulsionam a produção artística, não obstante, encontramos nestas ressonâncias das punções próprias do tempo e do lugar em que se insere a cultura a qual elas remetem; acontecimentos socioculturais que ora estimulam ora impõem mudanças nas estruturas e no *status quo* das civilizações – consequentemente, refletem também nos processos de criação de seus artistas. Desse modo, facilmente presumimos que o ano de 2020 trouxe modificações importantes, em escala global, às várias esferas sociais, visto que fazem parte de um novo cotidiano que se pretende suficiente ao controle do contágio do novo coronavírus; o vírus Sars-CoV-2 que assolou, e ainda assola, o mundo. Transformações que, além de necessárias à manutenção da vida, impactam diretamente nos hábitos individuais e coletivos dos indivíduos e, por conseguinte, exigem novas soluções, readequações e deslocamentos. Dentro dessa perspectiva, os processos de criação e as condutas artísticas não ficaram isentos de alterações.

Com base nisso, o presente texto aborda a experiência de artistas na residência “Home-Line”, na qual, já em meio ao cenário consolidado de pandemia, artistas experienciaram uma residência por videoconferência; alternativa às práticas do grupo que tinha como costume a promoção de produções artísticas em situação de residência. Dessa maneira, com o intuito de preservar o contato e a convivência, bem como partilhar seus respectivos processos criativos, sem que fosse rompido o isolamento social, por meio de uma plataforma de reuniões on-line, ferramenta comum à atualidade dos tempos, esses artistas se (re)conectaram. Como fruto deste contato virtual, surgiram propostas de trabalhos, dentre estas, “Contágio, 2020” e “Dispersões de Contato, 2020”, dos autores deste artigo.

Essas duas proposições guardam em seus processos de instauração influências tanto da conjuntura atual, em que se pensa e se age de acordo com um cenário de pandemia, como das “respostas” a ela, as novas resoluções e os novos formatos encontrados.

As reflexões e as ações tomadas frente às urgências advindas com a pandemia marcam um momento específico na história da humanidade e, como tal, os conhecimentos construídos nesse período não se restringirão a ele. Dessa forma, entende-se que a proposta de residência on-line também provocou permutas adaptativas que ecoaram nas poéticas individuais dos artistas residentes e essa agitação instigou o desenvolvimento de novas metodologias processuais à arte contemporânea e, como efeito, contribuiu ao avanço das pesquisas em arte.

Residências Artísticas e a pesquisa em arte em Momentos-Específicos

As noções que rondam a pesquisa em residências artísticas, mesmo que autores encontrem raízes e proposições semelhantes a estas em outros períodos da história, da forma que as conhecemos hoje, são atividades recentes e que se vinculam ao cenário da arte contemporânea. Dessa maneira, considerando a liquidez intrínseca à pós-modernidade e a flexibilidade dos limites da arte, as residências artísticas não estão associadas a estruturas rígidas de execução, tampouco possuem uma “receita”, estando seus formatos, de tal modo, intimamente incorporados a programas e projetos particulares acordados e/ou promovidos por coletivos, grupos e instituições de arte. Contudo podemos assumir algumas linhas gerais a essas práticas, dentre elas, o deslocamento do artista de um contexto familiar para uma situação que lhe é alheia, com temporalidades

e dinâmicas dissemelhantes as que ele está habituado, e na qual o foco é a imersão em uma nova produção e/ou pesquisa. Como sugere Marcos J. S. de Moraes (2009):

A residência artística pode, assim, começar a ser pensada como um espaço destinado à criação e, no qual se tem a reunião “da materialidade e a vida que a anima”, [...] 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. (p. 11)

Grosso modo, a residência artística consiste em uma investigação efetuada em um momento específico cuja inserção e diálogo entre tempos e espaços, atravessados pelo e no artista, configuram como estímulos aos processos de criação dele. Assim sendo, investigações realizadas nessa modalidade se distinguem de pesquisas tradicionais, ocorridas em ateliês, estúdios e laboratórios, entre outros motivos, pelo contato, muitas vezes desconcertante, entre o artista e uma realidade da qual ele não tem extenso domínio; são instantes suspensos no tempo e no espaço que trazem novas questões e preocupações às produções artísticas.

Nessa perspectiva que se insere as proposições do grupo de pesquisa em Arte: Momentos-Específicos/CNPq, da Universidade Federal de Santa Maria, que desde 2011 propõe e executa residências artística em distintas cidades do Rio Grande do Sul com o objetivo de estimular essa prática e, concomitantemente, unir artistas em formação acadêmica à distintas comunidades e, consequentemente, variadas realidades. No decorrer dos nove anos, como resultados dessas imersões socioculturais, percebe-se o estabelecimento de

interlocuções entre diferentes olhares e contextos, o fomento do pensamento crítico, a ampliação do acesso à arte, além da construção de uma tradição enquanto grupo de pesquisa e aproximação de seus membros. Do mesmo modo, no que tange a dinâmica de grupo, as residências pressupõem o convívio de pessoas com entendimentos, vivências e pesquisas artísticas diversas, porém com propósitos em comum: investigações e produções em arte. Essa coexistência faz com que as residências assumam papéis importantes nas poéticas individuais dos integrantes do grupo, que as veem como propulsoras e oxigenadoras de suas práticas artísticas, uma vez que o compartilhamento e acompanhamento dos processos artísticos uns dos outros movimentam debates e discussões que por vezes se desdobram em novas propostas artísticas ou então fortalecem as pesquisas anteriores.

Entre o Contato e o Isolamento: Residência de Artistas On-line

Em meio à exigência de suprir, ou então contornar, a ausência e a impossibilidade de contato presencial entre os membros do grupo, de irromper as limitações espaciais impostas pela pandemia e ao mesmo tempo assegurar a integridade do isolamento social, que a avaliação, e posterior idealização, de uma residência on-line se fez presente nas discussões do grupo. A transferência dos artistas de um contexto conhecido para um desconhecido teve de adotar outros vieses e contornos, outros problemas surgiram e novos acordos intragrupo foram imprescindíveis. Entretanto, mesmo em um cenário desfavorável à tal prática, por numerosos motivos, “Home-Line: residência de artistas on-line” surge e apresenta uma nova proposição de residência, mais humilde que as convencionais, mas igualmente potente.

A “Home-Line” consistiu em uma residência por videoconferência, experienciada por cinco artistas, durante os dias 23 e 24 de maio de 2020, momento em que as preocupações e incertezas frente à pandemia do coronavírus já haviam se estabelecido. Nela, ao longo de 18 horas, esse grupo de artistas usufruiu, conjuntamente, desse “lugar não-lugar” que as tecnologias de comunicação permitem e compartilhou vivências, temporalidades e processos de criação por meio do Google Meet, plataforma de reuniões on-line, com o objetivo de visualizarem e visibilizarem entre si seus processos criativos, bem como viabilizar – sem que fossem desrespeitadas as indicações dos órgãos de saúde pública para prevenção do contágio de COVID-19 – a manutenção da prática comum ao grupo de produção artística em situação de residência. Igualmente, conforme as proposições artísticas avançavam, excertos dos processos artísticos eram registrados e disponibilizados em mídias sociais vinculadas ao grupo de pesquisa do qual os artistas fazem parte, estabelecendo, por outros meios, o diálogo com a comunidade.

Como comentado anteriormente, uma parcela importante à potência das residências se encontra intimamente conectada à entrega dos participantes à proposta dela, desse modo, a inviabilidade de transcorrer diferentes ambientes fez com que outras condições e dinâmicas fossem assumidas pelo grupo na Home-Line. Em residências artísticas convencionais novos referenciais são agregados a partir de incentivos vindos, naturalmente, da inserção dos artistas em ambientações que não lhes são familiares, ou seja, estímulos externos a eles. Com base nessa perspectiva, o contexto de pandemia e seus desdobramentos, por si só, já cumprem com

esse estranhamento importante – que afeta e serve de gatilho às produções artísticas –, todavia não rompe com a proximidade do artista com o espaço habitado. Para circundar esse problema, foi imperativo a “readequação” do olhar que em residências artísticas tradicionais estaria mais atento àqueles estímulos exteriores, na proposta de residência on-line, a atenção foi transferida ao contato humano, à interação entre os residentes mediada pelas plataformas digitais de comunicação; direcionando-a, portanto, ao interior, tanto dos sujeitos como do grupo.

Essa diferenciação de pontos de vista culminou em trabalhos com características singulares, que congregam em suas propostas múltiplos contextos e direcionamentos. Pensar questões comuns e recorrentes em experimentações de residências artísticas, como a relação do trabalho ou pesquisa poética com o local em que ele será executado, como ele altera esse lugar e é alterado por ele, tornam-se mais complexas. A tentativa de conciliar essas circunstâncias díspares – a pandemia, a residência artística on-line (que, por sua vez, se relaciona à variáveis como qualidade de internet, mídias de comunicação, aparelhagem eletrônica etc), as relações interpessoais, além das inquietações pessoais – refletem nas pesquisas poéticas individuais dos membros do grupo, em seus processos de criação e em suas proposições artísticas atuais.



FIGURA 1 Captura de Tela 2020-05-24

Processamentos em Home-Line: Contágio e Dispersões de Contato

A imersão intensa no processo criativo é peça fundamental à formação do artista e à solidez das pesquisas conduzidas por ele, uma vez que, como aponta Sandra Rey, “o artista, às voltas com o processo de instauração da obra, acaba por processar-se a si mesmo, coloca-se em processo de descoberta” (1996, p. 86), ou seja, na construção dos delineamentos, dos caminhos a serem seguidos na produção das obras, são exigidas do artista atenção e abertura às sutilezas e sugestões que brotam dos próprios trabalhos e que também os modificam. Esse exercício de entrega lúcida, de mergulho consciente no processo precisa ser exercitado e, quando acessado, permitem ao artista transmutar, de forma contundente, pensamentos em proposições, em ações, em arte. Neste ponto, as residências são dispositivos potentes à submersão do artista em seus processos de criação pois, ao retirá-lo de sua realidade habitual, dispõem a ele novas problemáticas e o mobilizam a procurar resoluções a essas adversidades. Assim sendo, a Home-Line também gerou frutos, o impacto dos vários contextos que transitavam pela residência on-line permitiu que trabalhos como “Contágio, 2020” (figura 2) e “Dispersões de Contato, 2020” (figura 3), propostas idealizadas pelos autores deste artigo nesse período de residência, ganhassem corpo.

Contágio, 2020

A obra “Contágio, 2020” nasce ligada às investigações da artista Monique Panzenhagen que tem como elementos poéticos de seus trabalhos o uso de fios, linhas e barbantes em suspensão instalados, normalmente, em espaços públicos e de coletividade. Desse modo, o isolamento e a residência on-line fizeram com que ela tivesse que repensar sua

pesquisa, revendo, transpondo e ressignificando, por exemplo, conceitos como os limites entre lugares públicos e privados, e espaços de individualidade e de coletividade, bem como formas de montagem e exposição de suas produções que se vinculam ao espaço.

Com base nisso, a artista encontrou no quarto, ambiente no qual mais intensamente vivencia a rotina de isolamento e onde o diálogo com os demais residentes é construído, o meio para a fundamentação de seu trabalho e no conceito de contágio a ponte entre o contexto atual e os elementos poéticos que compõem suas pesquisas. Assim, o trabalho realizado assumiu uma espécie de cartografia das potencialidades de contágio, onde as linhas conectavam todos os artefatos presentes no quarto e que, de alguma forma, havia entrado em contato com a artista; também foram adicionadas linhas soltas verticalmente que se espalhavam pelas superfícies dos objetos e do quarto visto que, de acordo com as informações sobre o coronavírus, além do toque, a fala e a respiração também podem ser meios para a transmissão. As linhas no espaço, com o passar das horas, começaram a aumentar sua presença, impedindo inclusive a livre movimentação no espaço e saturando um ambiente domiciliar com possíveis resquícios de um espaço público.

Essa narrativa cronológica, construída a partir de fios e seguindo uma possível sequência usual de percursos e contatos que a artista teria após uma de suas raras saídas à rua e chegada ao quarto, fez com que as formas de se conectar ao ambiente doméstico fossem

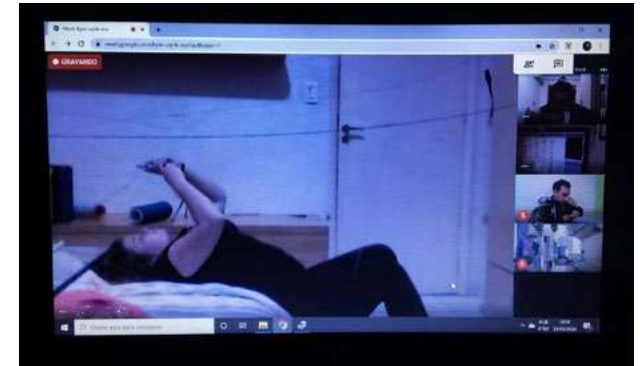


FIGURA 2 Captura de Tela 2020-05-23

reavaliadas, da mesma forma, as noções de espaços privados e espaços públicos uma vez que o vírus não respeita fronteiras, sejam elas nacionais, locais ou domiciliares. Cada saída ao ambiente exterior aviva o pensamento sobre uma possibilidade de contaminação, cada toque no ambiente do lar, posterior a essa “exposição”, poderia carregar consigo o dispositivo para proliferação e infecção do vírus. De forma poética e simbólica, as interações e interconexões entre as linhas, que se cruzam e interferem, bem como seus desenhos no espaço, aproximam-se da busca das autoridades mundiais da saúde de um possível mapa do contágio a fim de melhor conduzirem as assistências médicas; e encontram “emaranhados de fios que impedem tentativas de avanços”.

Dispersões de Contato, 2020

A obra “Dispersões de Contato, 2020”, embora guarde aproximações com a proposta de Panzenhagen, enfoca em outras estruturas, outro tipo de território potencial: os corpos. O artista Henrique W. Ribeiro conduz pesquisas que perpassam as relações entre os discursos (verbais e visuais) orientados aos corpos e os atritos gerados no encontro desses elementos. Assim, durante a pandemia e a residência, para composição de seu trabalho, ele tomou como mote ao seu processo criativo, além da linguagem da pintura, as contingências de interpretação da terminologia “dispersão” a fim de, com isso, abordar questões importantes como o isolamento social, os desalinhamentos e conflitos presentes nas falas de diferentes representantes políticos das distintas hierarquias da administração pública frente ao combate à pandemia e como essas ambivalências são apreendidas e marcadas nos corpos.

A escolha de uma estrutura dupla para a construção do trabalho permitiu que o artista isolasse as figuras e, ao mesmo tempo, ligasse-as a partir de costuras nas telas. Dessa forma, o díptico pictórico funciona como uma unidade em que um elemento, mesmo distante, relaciona-se com o outro. Já, no que diz respeito à palavra, à proposição conceitual que carrega o título, “dispersões” pode ser compreendida de variadas formas, desde o senso comum que pode entender como a separação de um grupo de pessoas, do contato entre pessoas, até o viés químico que caracteriza dispersões como a disseminação de uma substância ao longo de todo o volume de outra substância, em vista disso, um espirro e seus perdigotos, podem admitir o ideário de dispersão. Em uma linha semelhante, os elementos figurativos escolhidos assumem facilmente o papel de disparadores narrativos, ao apresentar, por exemplo, recortes de corpos com estruturas anatômicas visíveis, a obra se conecta com o imaginário coletivo que, irônica e comumente, associa a visualidade de estruturas internas ao corpo à debilidade, à doença e à morte; atritos com as noções de vida e morte, saúde e doença. Por fim, o acréscimo das mãos em uma iminência de um toque que não ocorre (releitura da obra “Criação de Adão, c. 1511”, de Michelangelo) recorre ao sentimento de quem, com o intuito de preservar a saúde, optou por se isolar; por, sabiamente, deter o contato. O artista, a partir da obra, estabelece um jogo simbólico de referentes imagéticos e disposições discursivas.

Portanto, são as contradições e ambiguidades que fundamentam esse trabalho, reflexos também das várias sobreposições de contextos em que ele foi pensado. Em “Dispersões de Contato”, todos os elementos estão em contato.



FIGURA 3 “Dispersões de Contato, 2020” – Henrique W. Ribeiro. (Díptico 34 cm x 79 cm) Acrílico s/ tela. Fotografia Henrique W. Ribeiro. Santa Maria, Brasil. 2020. (Fonte: Acervo do Artista)

Considerações Finais

Embora tenhamos nos mantido produzindo, em especial pela responsabilidade com a pesquisa acadêmica e, também, como forma de transmutar as preocupações motivadas pelo contexto de pandemia, foi com o contato que a potencialidade das propostas ganhou forma e estrutura. A produção em residência permite trocas entre os residentes e esse olhar multifacetado por diferentes experiências sobre um mesmo trabalho permite contrastar opiniões, entendimentos e interpretações, que, por sua vez, contribui à solidez da proposta artística. Dessa maneira, os pontos de vista dos componentes da residência on-line, cujas vivências em residência são diferentes, resultaram, além de projetos desenvolvidos durante essa experiência, na manutenção do contato interpessoal e das práticas do grupo, assim como a idealização, execução e divulgação de produções em situação e contextos específicos.

Referências

- REY, Sandra. Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas visuais. *Porto Arte*, Porto Alegre, v. 7, n. 13, p. 81-95, nov. 1996.
- MORAES, Marcos José Santos. *Residências artísticas: ambientes de formação, criação e difusão*. Orientador: Carlos Roberto Zibel Costa. 2009. 188 f. Tese (Doutorado – Área de Concentração: Projeto, Espaço e Cultura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, FAUUSP, São Paulo, 2009.

There is a Light that Never Goes Out: a exploração criativa da fotografia digital no contexto da pandemia

There is a Light that Never Goes Out: the creative exploration of digital photography in the context of the pandemic

INÊS DE ALBUQUERQUE

Investigadora independente

O título da canção da banda britânica “The Smiths” empresta o mote a um projecto fotográfico desenvolvido em plena pandemia, e é ao mesmo tempo uma sugestão de esperança e uma indicação do suporte criativo presente no projecto, a fotografia digital. Com a orientação do fotógrafo Pedro Sadio, os meses da pandemia em Lisboa, principalmente Abril e Maio, foram um período em que o isolamento se transformou num momento de criação artística, vital e necessária para sobreviver aos efeitos do distanciamento social forçado. Através de um projecto desenvolvido a dois tons – o tom do mundo interior, a preto e branco, reflexo da ausência, e o tom do mundo exterior, a cores, onde as camadas definem imagens que têm mais para contar além do visível – foi possível sentir, e compreender, que a criação artística e o trabalho criativo provêm de um espaço dentro de nós onde reside a resiliência necessária para enfrentar momentos difíceis. Este artigo trata do desenvolvimento deste projecto e de como o mesmo esteve dependente e associado a um momento tão específico e inesperado da sociedade contemporânea.

Palavras-chave: pandemia, arte, fotografia, projecto

The title of the song by the British band “The Smiths” gives support to a photography project developed amid the pandemic and, at the same time, is a suggestion of hope while advising about the creative media in this project: digital photography. Under the supervision of the Portuguese photographer Pedro Sadio, the period of the pandemic in Lisbon, namely April and May, was a time in which the self-isolation led to a moment of artistic creation, vital and necessary in order to survive to the effects of the imposed social-distance. Through a project developed in two tones – the internal world, in black and white, a reflection of the absence, and the external one, in colour, where the layers define images that have much more to tell than what is immediately visible – it was possible to feel, and to comprehend, that artistic creation and creative work come from a space rooted deep inside of us where it is also possible to find the resilience to face difficult moments. This paper is focused on the development of this project, exploring how this was associated to a unexpected and specific moment of contemporary society.

Keywords: pandemic, art, photography, project

Introdução

No contexto do momento actual, estamos ainda por entender qual o verdadeiro impacto social e cultural da pandemia. Sabemos que a arte, ao longo dos séculos, se tem posicionado como um reflexo do seu próprio tempo embora, tal como Gombrich nos diz, não é inteiramente possível saber como a arte começou (GOMBRICH, 2004). No entanto, todos sabemos e sentimos que há algo que move o ser humano no sentido de uma incessante procura de formas de expressão que nos permitam estabelecer uma comunicação entre o mundo exterior e o nosso mundo interior, procurando dar sentido à realidade tal como a percebemos: “[...] the human mind gives shape to the material world, and it is this shape, or coherence, that allows people to understand and related to the world in effective ways” (LEWIS-WILLIAMS, 2011).

A realidade social e cultural do século XXI foi já profundamente transformada pela tecnologia digital e pela Internet, e a arte e a fotografia foram impactadas por esta realidade de formas muito visíveis: veja-se a arte de Internet e as suas variadas ramificações, e a democratização da utilização da imagem fotográfica em redes sociais como o Instagram. Castells diz-nos que, neste momento fragmentado em que nos movemos, a arte pode, a partir da sua mera existência, posicionar-se como “um protocolo de comunicação e um instrumento de reconstrução social” (CASTELLS, 2007). Mais, a arte e a exploração criativa podem tornar-se os veículos para encetar uma comunicação saudável entre o indivíduo e a sua realidade adversa, potenciando a sua capacidade para se relacionar com as suas próprias condições individuais e externas.

Assim, e partindo do meu interesse pessoal pela fotografia nas suas várias possibilidades – digital, analógica e processos alternativos

– e da disponibilidade do fotógrafo Pedro Sadio¹ para partilhar os seus conhecimentos e orientar a realização deste projecto, surgiu uma proposta criativa que procurou registar os momentos diários do período do isolamento social em Lisboa, entre Abril e Maio.

O projecto: “There is a Light that Never Goes Out”

“Photography hardly exists today”, dizia Rosa Olivares em 2006, a propósito da exposição “Miradas y Conceptos en la colección Helga de Alvear”, patente em Lisboa no Centro Cultural de Belém. Este é um pensamento bastante fracturante, mas que talvez possa sumarizar as grandes mudanças pelas quais a fotografia passou desde o momento na sua descoberta, em pleno século XIX. Devido à maior facilidade no acesso a equipamentos e plataformas de partilha de imagens (sejam estas fotográficas ou não), a fotografia tornou-se um meio mais democrático e acessível a quase todos. Ignorando a sua categorização artística ou estética, e considerando que não somos todos fotógrafos, é um facto que todos podemos explorar a nossa criatividade através deste meio de expressão, de uma forma relativamente simples e económica, eliminando barreiras que condicionavam o acesso e a divulgação do trabalho criativo individual.

No contexto de uma pandemia, em que a incerteza e o medo fizeram (e ainda fazem) parte de um novo quotidiano, definido pela necessidade de isolamento e distanciamento social, foi-me necessário encontrar estratégias que permitissem manter o contacto com o meu mundo interior, simultaneamente permitindo o questionamento desta nova realidade tão adversa. Desta forma surgiu este projecto,

¹ www.pedrosadio.com

no qual me propus registar momentos do meu dia-a-dia no interior do meu apartamento, em tele-trabalho ou em descontração, e dos passeios possíveis num exterior que se transformou num deserto temporário, quase sem presença humana.

O projecto iniciou-se desta forma, como uma vontade e uma necessidade. À medida que o mesmo se foi desenvolvendo, foi então possível definir a sua linguagem plástica: no interior, o registo a preto e branco: um mundo de contrastes marcados, de silêncio, de reflexão, de intimidade. No exterior, o registo a cor, procurando atenuar a ausência de pessoas e de ruído, buscando as camadas e os reflexos que nos indicam que há mais para conhecer do que aquela realidade, procurando os detalhes.

Há qualquer coisa de Wim Wenders na escolha desta dicotomia ou desta oposição cromática, que tão bem se complementa (talvez um reflexo da minha película cinematográfica preferida, “As Asas do Desejo”, 1987) e exprime duas realidades aparentemente distintas. No filme de Wenders, o mundo a preto e branco retrata o mundo espiritual e invisível, no qual os anjos se movimentam, atentos aos pensamentos e acções do ser humano, muitas vezes alvo de reflexão por parte destes seres eternos. O mundo a cores, o mundo do ser humano e do anjo caído, um mundo ainda marcado pelos efeitos devastadores da II Guerra Mundial, onde a humanidade é explorada de uma forma sensível e que seduz irremediavelmente o anjo Damiel, conduzindo à sua “queda”. A propósito do mesmo tema, a canção Cassiel’s Song, de Nick Cave & The Bad Seeds, apresenta esta mesma dualidade do mundo interior/espiritual e do mundo material, de uma forma igualmente sensível.

Esta concepção dicotómica da realidade já antes havia sido explorada na arte, também em filme, no trabalho de Andy Warhol “Lupe”,

de 1965. Nesta obra, o artista divide a narrativa em duas cenas, explorando o declínio da personagem até ao seu derradeiro final. Baseado nos momentos finais da vida de uma actriz de Hollywood: “In Warhol’s multiple portrait, splitting is expressed through the screen, the narrative and the subject” (ILES, 2002).

No projecto “There is a Light that Never Goes Out” esta dicotomia cromática da realidade procura salientar a diferença entre momentos, solicitando também ao observador que decifre esta relação, procurando a sua participação activa e o seu próprio questionamento sobre os momentos da pandemia. Por oposição a um registo fotográfico em jeito de documentário ou foto-jornalismo, este é um registo fotográfico muito pessoal, emotivo e sensível, tanto ao nível do diálogo com a intimidade como com o exterior. Apesar disso, são notórias algumas das características estéticas que me definem enquanto “artista” que explora este meio criativo: enquadramentos bem delimitados, contrastes, linhas rectas, num registo directo, honesto, reservado na sua intimidade, racional.

Este projecto, além da narrativa em imagens, inclui também um suporte escrito que complementa a sua compreensão e leitura, e que não é mais do que reflexão breve e pessoal sobre as implicações e as descobertas deste período. Esta reflexão foca-se no efeito do isolamento forçado, do distanciamento social; foca-se também na capacidade de adaptação, no silêncio enquanto espaço de criatividade, na esperança. Apesar da incerteza e do medo que rodeou (e ainda rodeia) estes tempos novos que somos forçados a viver, há



FIGURA 1-2 Imagens do projecto “There is a Light that Never Goes Out”, Abril/Maio 2020, Inês de Albuquerque

sempre uma possibilidade que nos diz que “(...) é da escuridão que se faz a luz que nunca se apaga. Por mais que tarde uma nova manhã.”²

Reflexões finais

Este projecto fotográfico, ainda em desenvolvimento, demonstra que a fotografia, tal como outros meios de expressão artística, permite desenvolver uma reflexão pessoal e íntima sobre o momento em que se vive, sobre o indivíduo, e sobre a realidade pessoal, cultural e social que nos rodeia. Francesca Woodman, na sua obra fotográfica, explorou profundamente o seu íntimo e questionou as verdades essenciais sobre a sua própria individualidade e o seu lugar no mundo: “(...) los desnudos de Woodman (...) suelen incluir detalles que alteran la composición y obligan al espectador a examinarlos más profundamente” (TELLGREN *ET AL*, 2019). De forma similar, este projecto pretendeu observar, registar e questionar de forma honesta e directa as diferenças entre a realidade exterior e a intimidade, relançando as questões do “lugar no mundo” que acometem frequentemente qualquer ser humano mais esclarecido.

A experiência de um pandemia em pleno século XXI, em que todos os avanços e inovações tecnológicas muitas vezes nos tolda a necessária reflexão sobre a realidade e as mudanças necessárias – conflitos em várias partes do globo, populações sem acesso a alimentação ou cuidados básicos, alterações climáticas e deflorestação, desigualdades sociais e discriminação, entre outros – forçou uma paragem obrigatória em todos os sentidos, salientando a fragilidade do ser humano face a uma natureza desconhecida e implacável. A vida mudou, o contacto com os outros mudou, as rotinas do

quotidiano foram subitamente interrompidas e substituídas por uma necessidade de isolamento e distanciamento social que nunca tínhamos conhecido. E, neste contexto, as questões mais básicas ressurgiram, quiçá como uma torrente imparável que só encontra a sua tranquilidade a partir do trabalho criativa que permite orientar os impulsos de sobrevivência para a criação plástica. O resultado, neste projecto em específico, foram meses de passeios fotográficos pelas ruas e locais emblemáticos, quase desertos, da zona ribeirinha da cidade de Lisboa, acompanhados por sessões de auto-retrato e retrato da intimidade do meu espaço pessoal, que se transformou em local de trabalho, de actividade física, de repouso e descontração.

Estas duas realidades foram trabalhadas a partir de duas linguagens distintas, mas compatíveis e complementares: o preto e branco, que acontece no espaço da intimidade, sugerindo uma certa reserva de privacidade, quase que permitindo ao observador um certo voyeurismo e a cor, procurando encontrar pontos de vista sobrepostos que sugerem que esta realidade visível contém mais do que o óbvio.

A fotografia, tal como a arte de uma forma geral, assumiu-se aqui como uma forma de assegurar uma certa “normalidade”, no sentido em que a reflexão sobre este momento, e a sua tradução plástica neste projecto fotográfico, foram um veículo para que o relacionamento com o meu mundo interior e exterior se produzisse de uma forma equilibrada e sustentável. Várias questões surgiram e pequenas mudanças se foram produzindo a partir deste momento tão intenso, inesperado e ainda imprevisível. O poder da arte extravasa assim as suas características plásticas e estéticas e invade todo o ser, permeando a realidade com um caminho de esperança e novas possibilidades.

.....
² Excerto do texto que acompanha a parte escrita deste projecto

Referências

- CASTELLS, Manuel. A Galáxia Internet: Reflexões sobre Internet, Negócios e Sociedade. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007
- GOMBRICH, E.H. The Story of Art. London: Phaidon Press Limited, 2004
- ILES, Chrissie. The Projected Image in American Art 1964-1977. New York: Whitney Museum of American Art, 2001
- LEWIS-WILLIAMS, David. The Mind in the Cave. London: Thames & Hudson, 2011
- TELLGREEN, Anna et al. Francesca Woodman: Ser un ángel. Madrid: La Fabrica, 2019

Death Note– do blackbook ao fanzine uma análise sobre a poética de Acop

Death Note – from blackbook to fanzine an analysis of Acop's poetics

ISABELA MACHADO BREDÁ

Universidade Federal do Espírito Santo - PPGA

Essa pesquisa tem como objetivo analisar o blackbook Death Note do artista de rua Acop. Esses cadernos, do formato sketchbook, possuem capa preta e são comumente usados pelos praticantes de pixação. Nesta pesquisa estudo a transição do blackbook “Death Note” para o fanzine “Anexos”. Proponho uma análise crítica sobre as poéticas que se mantêm no fanzine, com o objetivo de traçar marcas identitárias e posicionamentos do artista, como questões políticas e problemas urbanos.

Palavras-chave: grafitti; blackbook; fanzine, caderno de desenho, processo de criação.

This research aims to analyze the blackbook Death Note by street artist Acop. These sketchbook notebooks have a black cover and are commonly used by graffiti practitioners. In this research I study the transition from the blackbook “Death Note” to the fanzine “Anexos”. I propose a critical analysis of the poetics that remains in the fanzine, with the aim of tracing the artist's identity marks and positions, such as political issues and urban problems.

Keywords: graffiti; blackbook; fanzine, sketchbook, creation process.

Introdução

Proponho neste artigo uma análise crítica baseada em dois objetos de pesquisa: o *Blackbook* – BB *Death Note* e o *fanzine*¹ “Anexos”. O objetivo desta análise é traçar as convergências que aparecem no processo de transição de um caderno para outro. Através deste processo analítico, podemos estabelecer características identitárias do artista, como ideias anarquistas e antifascistas. O caderno estudado é de caráter pessoal do artista de rua Acop, possivelmente um diário ou um lugar onde ele acrescenta suas ideias, que culminam nos procedimentos estéticos pessoais denominados “prosa caótica”².

O desafio inicial desta pesquisa foi olhar para o caderno *Death Note* do ponto de vista de uma pesquisadora e não apenas uma espectadora da obra. Nota-se que cada espectador pode observar a obra a partir de seu ponto de vista diferente. Isso por que cada espectador consome ou frui uma obra de arte diferentemente, e cada espectador/receptor tem uma referência histórica e psicológica ao receber essa obra. (CAMPOS, 2011).

De certa forma, analisar o *Death Note* ajudou a delinear certos traços estéticos e identitários de Acop. Através deste tipo de olhar crítico sobre os trabalhos do autor, observamos como ele emerge como sujeito da cena no panorama do graffiti, com suas ideias políticas, seus desenhos, o que configura uma poética diferenciada de *trow-ups*³ que se observa na grande Vitória.

.....
¹ Também conhecido por “zine”.

² A prosa caótica é uma poética que percorre uma estética e uma temática do *Death Note* e que Acop levou para a divulgação em uma conta de rede social de mesmo nome, que dialoga com os dois objetos de pesquisa deste artigo. Em 2020 a conta em rede social troca de nome pois Acop deixa essa estética e passa para outros experimentos artísticos.

³ Traduzido do inglês: vomitar; É uma estética construída a partir do movimento

Para compreender esse processo de transição, sigo por dois caminhos metodológicos: a minha própria visão crítica, baseada na experiência que tenho na área de artes visuais, principalmente em relação aos *blackbooks*; referenciais teóricos que podem contribuir para entender, principalmente o momento de transição de um caderno para o outro e principalmente as escolhas do artista.

O *Death Note* é também uma parte do que o Acop transforma no *fanzine* Anexos. A escolha de Acop ao fazer o *fanzine*, foi uma poética de caricaturas em desenhos feitos à mão, no *blackbook* e transportados para o *fanzine*, que mostram a angústia do ser humano que convive com a corrupção e o descaso com o público. Os estudos de *lettering*⁴ com o seu nome.

O Death Note

É uma tarefa desafiadora como pesquisadora das intenções dxs meninxs que fazem arte na rua, defini-los, compreendê-los ou até buscar uma intencionalidade no ato, uma motivação... Principalmente pelo *Blackbook* ter pouca visibilidade à luz da literatura acadêmica.

O primeiro contato com o *Blackbook* (BB) de Acop em 2018. Já conhecia o artista há pouco tempo e este atendeu ao meu pedido de empréstimo para estudar seu BB. Ao folhear percebi folhas arrancadas e imaginei ser por motivos de erro ao comentar isso, Acop contou que tinha arrancado

.....
e do preenchimento de vários símbolos das letras na pintura do *graffiti*.

⁴ É o estudo de letras customizadas, no graffiti pode significar os nomes da pixação desenhados. O estudo da letra.



FIGURA 1 Capa do Blackbook de Acop

algumas páginas, pois eram muito pessoais. A partir desse encontro comecei a colecionar os seus zines.

O BB de Acop é composto pela temática urbana e por uma ideologia antifascista/anarquista cuja ideologia aparece em inserções na rua desde o Maio de 68. O estudo de *lettering* é uma constante e também um habitar sobre sua poética que utiliza na rua.

É importante frisar que no reconhecimento das poéticas e estéticas Acop batiza o seu *blackbook*. Este, é um *sketchbook* industrial de capa preta que ao ser usado no universo do *grafitti* recebe o nome de *blackbook*. Acop batiza o seu *blackbook* de *Death Note*. Apesar de Acop dizer que não assistiu o anime⁵ (que tem mesmo nome), notamos similaridades entre as capas dos cadernos: a fonte é muito parecida e ambos tem capa preta. Além disso, no anime o caderno funciona como um agente ceifador para aqueles que tem seu nome escrito nele, enquanto Acop possivelmente desenha em seu *blackbook* assuntos que ele quer que sejam “ceifados”. Um exemplo é o caso da influência da rede mundial de computadores sobre as pessoas (Figura 2). Acop conta que usava seu caderno publicamente e tinha receio de perdê-lo e que alguém o lesse. O nome escrito na capa tinha como significado um aviso de que ele não devia ser tocado. Acop protegia as páginas arrancadas, que não pude ler para realizar esta pesquisa. A fonte criada por Acop que remete aos ossos humanos do mesmo *Death Note* do anime. O adesivo criado cria uma intimidação para o possível outro que pode encontrar o *blackbook*. O passarinho de cara duvidosa te encara e desconfia do possível espectador.

⁵ O enredo do anime *Death Note* conta história de um caderno que foi lançado na terra por um deus do submundo para que este se divertisse. Um humano o encontra e escreve nomes de pessoas que ele quer que morra e os julga de acordo com sua ética. O *Death Note* então realiza esses desejos.

Ao imergir na atmosfera do *Death Note* encontramos uma gama de cores, seus desenhos são feitos a lápis e depois passam pela inserção da cor preta, dourada, vermelha e prateada, apagando o seu rascunho inicial. A estética presente na Prosa Caótica culminou em uma exposição de expressões por meio da rede social *Instagram*. Seus nomes – aqui se refere ao desenho do nome ACOP – de diferentes estilos podem ser encontrados comumente pelas ruas de Vitória. As caricaturas dos personagens masculinos representados pelo Acop representam a poética presente na extinta rede social “prosa caótica”.

O Fanzine

Podemos definir a palavra *fanzine* como o uso de um caráter alternativo e manual de produção. O nome *fanzine*, que se refere à “*fanatic*” + “*magazine*”, foi a alternativa encontrada por fãs de revistas em quadrinhos no anos 70 principalmente voltados para a temática da ficção científica. Desde já ele percorre um caminho clandestino desviando-se do comércio editorial e transgredindo ao publicar um veículo de informações e entretenimento autoral. A capa da Anexos conta com carimbo manual do símbolo antifascista, estencil em tinta prateada e para



FIGURA 2 *fanzine* completo.

o seu nome Anexos. No canto inferior da capa o artista de rua escreve: “@PROSA_CAOTICA + ACOP – 10/2018” com caneta esferográfica, também manualmente. Essa característica manual da caligrafia dá maior conexão do leitor ao criador do *fanzine* e é na mesma linha de expressão que o graffiti realizado por Acop acontece dentro de sua zine. As letras com seu codinome desenhados e explorados, também aparecem nas página 4, 8, 9 e 15.

Outra característica comum aos *fanzines* que Acop foge, é em relação ao editorial, que ele não o faz. O autor deixa páginas em branco ou a página em amarelo. Provavelmente propositalmente pois é uma escolha de Acop ao ilustrar o seu BB, dessa forma entre uma virada de página e outra ele não alteraria o desenho. Neste caso sua capa ilustrada com tinta permeabiliza o papel até a página que seria dedicada ao editorial.

Por outro lado, uma herança que Acop “herda” dos fabricantes de *fanzine* proveniente principalmente do movimento punk, é a colagem, com estética caótica na tentativa de expressar o diverso na página 5 e 11 da Anexos ele utiliza dessa poética marginal e transgressora também insere o seu codinome Acop manualmente. Além disso, Kopp (2002) ressalta que o movimento punk é um agregador da estética do feio, do ruído gráfico, da sujeira e com essa herança punk de discursar politicamente deu a Acop um embasamento preciso para inserir seu conteúdo.

Destaco que determinadas marcas que aparecem no *blackbook* *Death Note* não são utilizadas no *fanzine* anexos, como por exemplo o radicalismo político anarquista presente. O *fanzine* foi suavizado no que se refere às escolhas dos elementos que tem cunho político, visto que essa forma de divulgação acessa mais pessoas do que o *blackbook*, que até então tinha caráter pessoal. Por outro lado, apesar de não

utilizar uma simbologia radical, como no *blackbook*, o artista apresenta marcas de posicionamento político, com a mesma ideologia.

Podemos observar que o fato de o *fanzine* acessar mais pessoas modifica as escolhas de Acop, o que altera a sua forma de expressão: em um momento com caráter mais pessoal (com ele mesmo e os amigos) e em um segundo momento mais público, com o objetivo de acessar mais pessoas. É nesta diferença que acessamos a transição do *Death Note* para o Anexos.

Do Blackbook ao Fanzine

O processo metodológico utilizado para analisar o caminho percorrido do *Death Note* até o Anexos foi a análise crítica, buscando inicialmente uma metodologia própria, embasada na observação e o olhar crítico sobre as obras. Na pesquisa em artes visuais, a metodologia de pesquisa pode tomar várias formas, como também criar a sua própria maneira analisar um objeto. Notamos que os *blackbooks* ainda não são considerados objetos de arte e os *fanzines* não se enquadram em uma categoria artística, como livro de artista e sim como uma publicação marginal. Como base metodológica para produzir esse tipo de análise de cunho pessoal, me apoio na explicação de Sandra Rey (2002) sobre a flexibilidade que se tem na arte para a criação dos próprios modelos metodológicos. De acordo com a autora isso é possível “...porque o pesquisador, neste caso, constrói o seu objeto de estudo ao mesmo tempo em que desenvolve a pesquisa.” (REY, 2002 p. np)

Na expectativa de compreender as divergências e as convergências que encontramos na passagem do *blackbook* *Death Note* para a construção do *fanzine* Anexos, aponto para uma possível reflexão que pode contribuir para a discussão. Recorro à corrente de pesquisas

que tem como argumento a ideia de que a obra de arte perde a sua aura quando passa a ter interferências das possibilidades de reprodução em massa, que tem como precursor Walter Benjamin (1937). Isso porque a transição estudada neste artigo passa de um primeiro momento em que o caderno *Death Note* é criado de forma artesanal, para outro em que sua poética acontece de forma parcialmente influenciada pela reprodução técnica, gerada pela tecnologia de impressão. No caso específico de Acop, o *fanzine* é concebido de forma manual advindo do *Death Note*, porém a imagem e a ideia contida da ilustração do deste repete-se em outro suporte utilizando a mesa de luz. Além disso, Acop insere seus textos feitos à mão digitalmente e retira em outros momentos. Que é no caso das próximas imagens:

A partir desta exposição, levanto algumas questões que podem contribuir para compreender o contexto de cada obra ou dar recursos para pesquisas futuras. Notamos que a produção do *blackbook Death Note* é bem mais livre e possui aspectos que não são encontrados no *fanzine*. O uso da tecnologia de reprodução, via impressão, gera algum efeito na produção de Acop? Talvez, pois a intenção clara de Acop é o bombardeamento⁶ de sua poética dos bombs/letras e também das ideias antifascistas.

Podemos considerar o BB *Death Note* uma obra de arte? Se sim, a repetição de uma ilustração (página 46 do BB) também pode ser considerada uma obra? Ou ela deixou de ser por causa da reproduzibilidade? O *fanzine*, caracterizado como um objeto de comunicação, veiculando ilustrações e a poética do *graffiti* podem ser considerados obra de arte, por sua poética se assemelhar à reprodução na pop arte?

⁶ Gíria utilizada para denominar muitas repetições de “bombs”- que são os desenhos de letras com seu nome- espalhados pela cidade.



FIGURAS 3-4 Blackbook Death Note página 46 e Fanzine Anexos página 5

Magalhães (2003) afirma que um *fanzine* é caracterizada por concepção da ideia, montagem, coleta de informações, produção, confecção, paginação, divulgação, distribuição e venda, ou seja, todo o processo editorial é clandestino e/ou alternativo⁷. Outro questionamento que surge com base nessas afirmações diz respeito à classificação do caderno de Acop. A classificação do próprio artista de rua coloca o caderno na categoria de *fanzine*. Por outro lado, podemos encontrar características comuns à categoria “livro de artista”, como o entremeios artes/comunicação. Os livro de artista são publicações não periódicas criadas por artistas. Assim como nos *fanzines* os livro de artista são definidos por discussões relativas à indústria, comércio, universo literário e escultórico; é considerado um livro por ter várias páginas e ser publicado por editora (indústria), comercializado por uma livraria ou galeria. Esse entremeio que a publicação alternativa nos dá o sentido. É importante lembrar que com o surgimento da categoria livro de artista nos anos 1970 estes

⁷ (MAGALHÃES, 2003 p.)

tinham formatos de livretos e comumente eram feitos para repetir disseminar no seu circuito cultural de arte SILVEIRA (2002).

O que nos direciona à caracterização de um livro de artista feita por Silveira explana: “... o livro de artista, mesmo, livro ou ‘quaselivro’ concebido pelo artista para ser uma obra de arte inserida no circuito da mídia, e por si só transgressivo ao mundo da arte por disseminá-la com conceitos da comunicação, antes tidos como vulgarizantes.”(SILVEIRA, 2002 p. 3). Aqui observamos que o “livro de artista” ou “fanzine” busca se propagar no movimento cultural e artístico do graffiti e se vulgariza com o uso da fotocópia, uso da mesa de luz manual, isso de acordo com os preceitos das normas editorial comercial.

Conclusão

Através da análise de dois cadernos de Acop, foi possível identificar certas marcas estilísticas e as temáticas comuns em sua poética, como por exemplo: as imagens que remetem a um ideal anarquista e antifacista.

Além disso, levanto questões que para serem trabalhadas em pesquisas futuras, como a legitimidade artística desses cadernos com o seu nome de pertencimento do movimento do graffiti *Blackbook*. A poética do artista é modificada pelo fato da seleção e assim o *fanzine* passa por um processo de reprodução amadora mas em parâmetros de – Walter Benjamin ela ser técnica – para distribuição pública.

Para outro momento fica a dúvida do habitar do *blackbook* e do *fanzine* como obras de arte em espaço expositivo e a *fanzine* como livro de artista ou “quaselivro” de artista definido outrora por Paulo Silveira.

Referências

- CAMPOS, Juliana. *Arte como discurso e discursividade*. Campo em Cena, Edição N° 2. Campinas, São Paulo, 2011.
- BENJAMIN, Walter. *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media* [1936], Harvard University Press. Cambridge. 2008
- REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais in BRITES, Blanca; TESSLER, Elida(orgs) *O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas*. Porto Alegre: Ed. Universidade UFRGS, 2002.
- MAGALHÃES, Henrique. *O Rebuliço apaixonante dos fanzines*. João Pessoa: Marca de Fantasia. 2003.
- SILVEIRA, Paulo. *Arte, Comunicação e o território Intermedial do Livro de Artista*. Centro de Ciências da Comunicação, Universidade de Caxias do Sul, na revista Conexão – Comunicação e Cultura, v. 1, n. 2, jul./dez. 2002.
- KOPP, Rudnei. *Design gráfico cambiante: a instabilidade como regra*. Revista Famecos. Porto Alegre. nº 18 106 a 117. 2002.

Processos de criação de professores: do punitivismo à poética para práticas mais inventivas

ISABELLA FERNANDA SANTOS

A arte contemporânea propõe formas cada vez mais efêmeras de se entender a criação, valorizando os processos criativos. Livros de artista, esboços e anotações são alguns rastros dos processos e têm papel central. Este texto parte do pressuposto que os processos de produção artística podem contribuir para o ensino/aprendizagem nas escolas, relacionando processos criativos em arte e processos criativos docentes, lançando um olhar mais poético e significativo aos registros escolares.

Palavras-chave: Processos de criação; ensino/aprendizagem; diários; escola; registros

Contemporary art proposes more and more ephemeral ways of understanding creation, valuing the creative processes. Artist books, sketches and notes are some traces of the processes and have a central role. This text assumes that the processes of artistic production can contribute to teaching / learning in schools, relating creative processes in art and creative teaching processes, casting a more poetic and meaningful look at school records.

Keywords: Creation processes; teaching / learning; diaries; school; records

Introdução

Se o artista leva a sua ideia adiante e chega a dar-lhe uma forma visível, então todos os passos do processo são importantes. A própria ideia, mesmo no caso de não se tornar algo visível, é um trabalho de arte tanto quanto qualquer outro terminado. Todos os passos intermediários – rabiscos, rascunhos, desenhos, trabalho malsucedido, modelos, estudos, pensamentos, conversas – interessam. Os passos que mostram o processo de pensamento do artista às vezes são mais interessantes do que o produto final. (LEWITT: 2006, p.179)

A produção artística contemporânea prioriza o processo em relação ao objeto de arte, conforme afirma Lewitt. Os registros dos processos criativos revelam muito sobre escolhas, trajetórias, mudanças de caminho, recuo, recomeços, erros, dúvidas etc. – são marcas das experimentações. Com a arte conceitual e as mudanças próprias da contemporaneidade no que diz respeito aos materiais e procedimentos artísticos, faz-se necessário dar mais atenção às experiências e experimentações do ato criativo. Habilidades como perceber, fruir, imaginar, criar, experimentar, contextualizar, tentar, errar, experimentar são inerentes aos processos de criação em diversas áreas de conhecimento.

O foco deste trabalho é a relação entre processos criativos em arte e processos criativos que se dão nas escolas, em especial aqueles que se referem aos professores em todas as etapas do trabalho docente. Assim, a tentativa de aproximar as habilidades acima descritas da prática docente se vale da valorização do ato de criar, ressaltando a imaginação como aspecto preponderante, pois é através dela que é possível a criação de novas imagens e ideias através da combinação e reorganização de experiências prévias, conforme afirma EFLAND

(2002). Considerando que o professor inovador também cria enquanto planeja suas aulas, é possível pensar o trabalho docente como um trabalho de criação.

Como se dá o processo de criação do professor? Quais são os registros do seu processo criativo? O professor faz anotações sobre suas práticas? De que natureza são esses registros? Observamos no contexto da educação básica no Brasil, inúmeros documentos de registro que fazem parte do processo ensino/aprendizagem e do cotidiano escolar. Muitos deles apresentam caráter punitivista – em relação ao comportamento dos estudantes – ou se referem a dados ligados às questões administrativas escolares. Assim, pensar os registros realizados pelos professores significa discutir concepções pedagógicas presentes nas práticas de planejamento, desenvolvimento e avaliação e na rotina desses profissionais – que vêm sofrido um aumento recorrente na carga de trabalho.

Processos de criação e registros escolares

Na perspectiva da arte contemporânea, os processos de criação tocam cada vez mais a atenção de artistas, fruidores e críticos de arte. Em artes visuais, livros de artista, esboços, anotações, rascunhos são alguns rastros dos processos e são fundamentais para se pensar a criação. Cadernos de artistas se configuram, muitas vezes, como o produto “final”, como obra, denotando a ênfase nos processos das práticas artísticas contemporâneas. Os processos de produção artística, no que se refere à criatividade e a inventividade, podem contribuir para se pensar o ensino/aprendizagem nas escolas de maneira mais criativa e poética.

Os artistas sempre se fizeram valer de cadernos, livros de artista e outros suportes e meios de registro de seus processos. Os livros de

artista são espaços de experimentação e expressão. Muitas vezes são livros de bolso ou diários de bordo onde é possível fazer anotações, registrar/criar imagens que, de alguma maneira, constituem/alimentam o processo criativo. O caráter experimental do livro de artista e da criação em arte pode auxiliar nas pesquisas sobre os registros docentes nas escolas de educação básica, no sentido de estimular novas reflexões e práticas.

As ideias de processo e criatividade sempre estiveram presentes na escola, especialmente no que diz respeito aos registros dos alunos (portfólios de atividades). Pensando nos registros realizados pelo professor, que é o foco deste trabalho, é preciso considerar quais são esses registros e quais são as concepções que os embasam. O principal incômodo que detonou o desenvolvimento deste trabalho foi a observação da natureza de muitos registros docentes realizados em escolas de educação básica, em especial nas redes públicas de ensino.

É inegável que o registro é fundamental na prática docente. O cotidiano escolar é constituído por documentos de diversos tipos e objetivos. Os documentos de registro do professor podem se referir a anotações sobre as práticas realizadas por seus estudantes e até mesmo sobre a sua própria prática. São alguns desses documentos: planos de aula, diários de classe, lista de chamada, portfólio, diário de bordo, boletim, comunicados entre escola e família, planejamentos, relatórios, entre outros.

Para o psicanalista Christian Dunker (2020), houve nos últimos anos um aumento exponencial de relatórios e compromissos com a administração por parte dos professores, denotando um grande aumento de controle da atividade docente – o que é extremamente pesado. Nessa perspectiva, a natureza dos registros dos

professores, muitas vezes diz respeito às atas de reuniões, relatórios demandados pelas secretarias de educação, diretorias ou equipes gestoras – documentos que nem sempre fazem sentido para o trabalho do professor em sala de aula e pouco (ou nada) contribuem para o trabalho pedagógico.

Além disso, é possível observar no cotidiano escolar que o registro muitas vezes segue uma lógica punitivista e discriminatória bastante presente na cultura escolar. Áurea Maria Magalhães (2020), em entrevista ao Centro de Referência da Educação Integral define a criança “bem-educada” como

a criança que não pergunta, não questiona, não se inquieta. O “bom aluno” é o aluno bem-comportado e não necessariamente aquele que tira boas notas. Alunos que até podem tirar boas notas, mas que são questionadores das regras, das normas da instituição são considerados “desordeiros”, “vagabundos”. Dessa forma criam-se indivíduos sujeitos a hábitos, regras, ordens, a autoridades que se exercem continuamente sobre eles.

Assim, a autora defende que o que impera nas escolas, de maneira geral, é o sistema de gratificação-sanção, baseado na punição e não na avaliação da aprendizagem. A documentação e os registros escolares funcionam com base na cultura escolar e nas concepções dos educadores envolvidos, bem como nas concepções dos gestores e nas diretrizes dos sistemas de ensino. As metodologias ativas de aprendizagem trazem, por outro lado, perspectivas mais empoderadoras dos estudantes e a busca por experiências pedagógicas mais significativas, diversificadas e impregnadas de sentido.

Diante desta dicotomia, tem-se a urgência de rever os objetivos das práticas pedagógicas e dos seus registros. É preciso definir o

papel dos registros na construção de conhecimentos pensando nas concepções que sustentam e direcionam as práticas pedagógicas. A principal proposta deste trabalho é questionar a natureza desses registros na tentativa de sensibilizar educadores e comunidade escolar para pensar registros com mais sentido e inventividade, contribuindo para experiências mais significativas nas escolas.

Pensando em ensino/aprendizagem na escola na perspectiva da criação, o diálogo proposto neste texto, demanda então, que sejam definidas as intencionalidade dos registros nas práticas educativas. É preciso reafirmar o lugar da imaginação e da criação na escola, potencializando as práticas docentes e discentes no sentido de produzir na escola práticas mais significativas para estudantes e educadores – experiência estéticas.

Dewey (2010) define experiências estéticas como vivências que têm a possibilidade de afetar ou produzir atravessamentos, transformando o sujeito. As metodologias ativas podem possibilitar o desenvolvimento desses tipos de experiências, contribuindo para o engajamento dos estudantes e o desenvolvimento de atividades na perspectiva das múltiplas linguagens e da criação de sentidos. É possível pensar as metodologias ativas, também, no sentido de incluir diferentes sujeitos e diferentes linguagens e saberes, desconstruindo a lógica punitivista de algumas metodologias e concepções de ensino/aprendizagem.

Diários de artista, diários de professor e diários de estudantes

Os exercícios de criação e reflexão fazem parte de toda a prática docente desde o planejamento até as etapas de desenvolvimentos e conclusão das atividades com e para os estudantes. Os professores

registram suas ideias? Os professores constroem diários? Os registros são de natureza textual? Imagética? Como o professor acessa e revisita práticas já desenvolvidas em outros períodos de sua trajetória? Como os registros docentes contribuem para a prática do professor criador/criativo? Como mediar experiências estéticas na escola? Como o registro dessas práticas pode auxiliar o professor em seu processo criativo?

Os diários de bordo são suportes muito utilizados nas escolas para a avaliação de estudantes, possibilitando os registros de seus processos. Diários de bordo, portfólios, cadernos ou pastas são alguns suportes utilizados com esse fim, apresentando alternativas ao processo de avaliação formativa. Diários são ferramentas que possibilitam o acompanhamento dos processos pedagógicos oferecendo pistas, rascunhos, ideias que compõem os processos de criação e o desenvolvimento dos estudantes. O uso de tais suportes contribui para uma apreensão do ensino/aprendizagem de maneira mais integral, focando nos processos dos estudantes como um todo – sem priorizar os produtos (resultado final).

Os diários, em especial os diários de artista, podem sensibilizar para se pensar diferentes tipos de registro sobre os processos criativos dos professores. Os livros de artista tem um caráter próprio da experiência artística, com as especificidades referentes aos materiais, procedimentos e poéticas próprias. A proposta deste texto é partir do caráter experimental e poético da arte para se pensar a criação na prática docente. Sabe-se que são inúmeras as experiências bem-sucedidas na escola no que se refere a criatividade e a sensibilidade nos processos de ensino/aprendizagem dos estudantes. Mas como essas experiências são registradas pelo professor?

Diante de tanto controle exercido sobre o professor – que, por sua vez, é repassado aos estudantes – o caráter criativo e sensível do ensino/aprendizagem muitas vezes é deixado de lado nas práticas de documentação, pois os registros acompanham as lógicas de controle e punitivismo através de documentos de caráter administrativo, quantitativo e burocrático.

Diante da grande demanda de trabalho dos professores, pode parecer uma proposição complexa a ideia de adicionar mais um registro a prática docente, mesmo que seja um tipo de registro mais poético e livre que permita a expressão da subjetividade. A proposta deste texto não é, necessariamente, estimular os professores a construírem seus próprios diários, mas, antes de tudo, questionarem a natureza desses registros e as concepções os embasam.

A criação de diários de bordo para os professores pode ser um importante meio de registro e reflexão no processo de criação docente. Para além disso, e antes disso, faz-se necessário desconstruir práticas punitivistas e tentar retirar das mãos dos professores registros de caráter administrativo que não contribuem com a prática pedagógica e demandam tempo e disponibilidade.

Práticas escolares inventivas e poéticas: o que é possível?

Pensando em todas as etapas de trabalho do professor na educação básica, é possível observar documentos diversos que têm como função registrar o processo ensino/aprendizagem, como planos de aula, diário de classe, diários de chamada, relatórios, provas, boletim, entre outros. Esses documentos são produzidos/alimentados a partir de dados quantitativos e qualitativos registrados pelos professores. Muitos desses documentos são baseados nas lógicas de gratificação ou sanção.

As metodologias ativas de aprendizagem consideram o estudante o centro dos processos pedagógicos, demandando planejamentos que envolvam estratégias diferenciadas para o engajamento e protagonismo estudantil. Nesse sentido, pensar a poética do professor pode contribuir para reflexões acerca de sua prática docente. O processo criativo do professor envolve experimentações para práticas metodológicas inovadoras, pensando as experiências dos estudantes de maneira mais significativa.

O registro dos percursos docentes é fundamental para que a avaliação do processo ensino/aprendizagem se desenvolva de maneira mais ampliada. O registro pode conter instrumentos já utilizados, como planos de aula e planejamentos em relação a capacidades e habilidades, entre outros, bem como as reflexões do professor sobre as práticas. A documentação dos processos pedagógicos pode conter registros fotográficos, vídeos, anotações dos estudantes em relação às atividades desenvolvidas, considerações do professor, referências textuais, entre outros. Mesmo o texto verbal pode ser ressignificado no trabalho de registro do professor, já que textos literários e mais ensaísticos podem ser utilizados se forem formatos que interessem a ele.

Assim, as possibilidades de registro são diversas e cabe ao professor pensar estratégias que não sobrecarreguem mais ainda o seu trabalho e que possam ajudá-lo na reflexão sobre suas práticas. Os diários de criação de professores são um tipo de possibilidade quanto ao suporte, uma vez que eles possibilitam um registro mais livre, contendo ideias, referências, comentários, imagens etc. Mesmo que não seja viável – ou que não seja o desejo do professor – é fundamental que cada professor repense suas práticas de registro para potencializar seu processo criativo e organizar seus materiais, referências e ideias.

Para além do registro, dar visibilidade às práticas docentes valoriza a prática do professor na medida que contribui para a autovalorização e o reforço da ideia do professor como pesquisador e produtor de conhecimentos relativos à docência. O contato com os diários de artista pode estimular os professores na criação de seus próprios diários, portfólios ou outros tipos de registro evidenciando a importância dos processos de criação docente e diversificando os formatos possíveis de registro para além do texto verbal.

Assim, novos tipos de materiais e referências podem suscitar a criação de novos formatos de diários, contando, inclusive com as tecnologias digitais para auxiliar os trabalhos de registro e curadoria realizados pelo professor. É possível a criação de diários sensoriais que contenham texturas, cheiros, links, recortes, imagens, depoimentos etc. Registros mais ensaísticos, livres e poéticos também podem funcionar como material a ser desdobrado em outros formatos dando origem a artigos, propostas pedagógicas e outros produtos. Além da divulgação de boas práticas com uma forma de valorização individual do trabalho docente, essas práticas podem fortalecer o diálogo entre professores de diversos contextos possibilitando a criação de redes e seu fortalecimento enquanto classe.

Considerações finais

O contexto de isolamento social imposto pela pandemia da Covid-19 impactou completamente as rotinas escolares, evidenciando inúmeras questões sobre o papel do professor e da escola e sobre as concepções que embasam os processos pedagógicos. Em relação à construção do conhecimento, a valorização das múltiplas inteligências e das múltiplas linguagens pode contribuir para se pensar nos processos criativos de estudantes e professores, entendendo os processos de ensino/

aprendizagem de maneira mais ampla e significativa, envolvendo as tecnologias digitais e novas demandas socioemocionais no contexto atual.

O papel do professor como mediador das práticas educativas é um tema que também tem sido muito discutido neste período de pandemia devido às novas demandas trazidas pelo ensino remoto e pelo distanciamento social. Professores de diversos níveis de ensino buscam novas estratégias e ferramentas educativas. Repensar as práticas de registro e as concepções que as embasam se insere nas discussões sobre o papel do professor inovador e criativo. Dar visibilidade às boas práticas pode contribuir para a valorização do professor como mediador na perspectiva das metodologias ativas de aprendizagem em contextos cada vez mais conectados através das redes e comunidades de aprendizagem.

Referências

- DEWEY, John. *Arte como experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- DUNKER, Christian. In: *Professores na pandemia: quais os cuidados para a saúde emocional?* Nova Escola, 2020. Disponível em: <https://youtu.be/y8Ho318I040>. Acesso em: 08 out. 2020.
- LEWITT (2006, P.179). Parágrafos sobre arte conceitual. *Escritos de artistas: anos 60/700*. FERREIRA, Gloria, COTRIM, Cecília. Rio de Janeiro: Zahar, 2006
- EFLAND, Arthur. *Art and Cognition: Integrating the Visual Arts in the Curriculum*. New York: Teachers College and National Art Education Association, 2002
- CENTRO DE REFERÊNCIA DA EDUCAÇÃO INTEGRAL. *Como a punição está presente nas escolas hoje?* Disponível em: <https://educacaointegral.org.br/reportagens/como-a-punicao-presen-te-escolas-hoje/> Acesso em 09 out. 2020.

Compreendendo o processo criativo dos Bichos de Lygia Clark por meio da pesquisa documental e da construção de um protótipo

Understanding the creative process of Lygia Clark's Animals through documentary research and the construction of a prototype

JOÃO HENRIQUE RIBEIRO BARBOSA

Universidade Federal de Minas Gerais

CAPES

Esse estudo tem como objetivo discutir aspectos do processo criativo da artista que possivelmente influenciaram na construção da série dos Bichos, conjunto de obras produzidas na década de 1960. O processo criativo de Lygia Clark será abordado tendo em vista a pesquisa documental realizada em jornais de época, cartas redigidas pela artista, bem como trechos do seu diário pessoal, entrevistas com pessoas próximas e publicações atuais. Essas informações, por sua vez, possibilitaram a construção de um protótipo em escala real. Esse objeto foi feito pelo autor como um recurso complementar para auxiliar na compreensão do processo criativo da artista.

Palavras-chave: Processo criativo; Lygia Clark; materiais; técnicas.

This study aims to discuss aspects of the artist's creative process that possibly influenced the construction of the Bichos series, a set of works produced in the 1960s. Lygia Clark's creative process will be addressed in view of the documentary research carried out in historical newspapers, letters written by the artist, as well as passages from her personal diary, interviews with close people, and current publications. This information, in turn, made it possible to build a full-scale prototype. This object was made by the author as a complementary resource to assist in understanding the artist's creative process.

Keywords: Creative process; Lygia Clark; materials; techniques.

Introdução

Este estudo resultou de um recorte da pesquisa de doutorado “Caracterização de ligas metálicas modernas na arte: Estudo de caso das obras *Bichos* e *Trepante* da artista Lygia Clark”, que se propõe a compreender o uso dos materiais e das técnicas produzidas pela artista como alternativa para a preservação de suas obras em metal. Essa pesquisa faz parte do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (PPG-Artes/UFGM) e tem o apoio do programa de Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

Esse estudo tem como objetivo refletir especificamente sobre o processo de criativo da artista Lygia Clark (1920-1988) na elaboração da série dos *Bichos*, conjunto de obras produzidas no começo da década de 1960. O caminho encontrado para o desenvolvimento dessa proposta foi a pesquisa documental (publicações e jornais sobre a artista bem como registros autorais presentes em diários, cartas e entrevistas). Além disso, também propomos a construção de um protótipo como um método complementar para a compreensão da obra da artista. Esse objeto foi feito em escala equivalente às obras originais, mas não apresenta valor artístico; seu propósito é de possibilitar a verificação das informações obtidas na pesquisa documental. O protótipo foi elaborado na disciplina de pós-graduação “Projetos tridimensionais interativos – Silêncio” oferecida pelo professor e artista Fabrício Fernandino (EBA-UFGM).

Essa reflexão se insere em um campo da conservação do patrimônio preocupado com a “materialidade” das obras de arte. A pesquisadora Hanna Hölling afirma que a conservação é uma área de estudo que está mais engajada com a materialidade do que necessariamente com o material; nesse sentido, no estudo da materialidade

são considerados aspectos relativos à identidade de um objeto e o seu significado (HÖLLING, 2017). A artista e educadora Fayga Ostrower (1920-2001) ainda explica que a materialidade reúne os “aspectos físicos”, mas também “simbólicos” da arte; o conceito diz respeito à substância e o seu contexto histórico e político em transformação, as crises ou estabilidades econômicas, os recursos industriais, os valores culturais, as funcionalidades e os modos de comunicação com o indivíduo (OSTROWER, 2016, p. 31-32).

O contexto histórico e artístico das décadas de 1950 e 1960, segundo o historiador e crítico de arte Herbert Read (2004), corresponde a um momento em que os artistas desenvolveram um pensamento mais livre e individualista e a escultura é caracterizada pela difusão de estilos, exploração de invenções e utilização de vários materiais. Mesmo não sendo possível identificar a existência de um “estilo unitário”, predominou o uso de ligas metálicas, material que de acordo com Read abrange “quase quatro quintos de toda a escultura” (READ, 2003, p. 240). Diversos fatores explicam essa apropriação: o desenvolvimento da indústria metalúrgica de produção e distribuição, a maior acessibilidade desse material (fácil obtenção e baixo custo) e a facilidade na elaboração de sistemas construtivos (em comparação com as técnicas de fundição artística com ligas de cobre) (READ, 2003, p. 242). Nesse período, cresce, entre os artistas, o desprezo por acabamentos superficiais (comuns na pátinação de ligas de cobre) e a busca por “qualidades brutas do material forjado” (READ, 2003, p. 247).

No caso da artista Lygia Clark, acreditamos que o seu processo criativo compreendeu, pelo menos até a série dos *Bichos*, obras realizadas com liga de alumínio, uma valorização e defesa do fazer artístico. A própria artista defendeu no final da década de 1950 a

importância de se adquirir “intimidade profunda” com o material utilizado em suas obras; os artistas, segundo ela, deveriam produzir suas próprias obras por meio de um “métier de operário” (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 1957, p. 8-9). Nesse período, a principal produção artística de Lygia Clark foram as pinturas sobre madeira da série *Planos em Superfície Moduladas* (1956-58). Ainda na década de 1950 ela também relata o aprendizado realizado na produção de maquetes que deveriam demonstrar as propostas defendidas nas obras (PEDROSA, 1957, p. 6).

A série dos *Bichos* é apresentada ao público brasileiro em 1960 por meio de uma descrição escrita por Lygia Clark: o nome utilizado decorreu do caráter fundamentalmente orgânico das obras, que não tinham uma forma específica (FIGURA 1). A dobradiça que unia os planos metálicos de cada obra lembrava “uma espinha dorsal” e elas não contavam com uma orientação pré-determinada (“não tem avesso”), não eram fixas e não apresentavam uma base. Além disso, a artista também introduz a necessidade do observador interagir com a obra, como em um diálogo (“não há uma passividade, nem sua nem dele [*Bicho*]”) (GULLAR, 1960, p. 4).

As obras produzidas na série dos *Bichos* foram produzidas em diversos tamanhos, com variadas técnicas e com basicamente dois materiais: o alumínio e o aço inoxidável. Nesse estudo, focaremos nossa reflexão sobre os *Bichos* em alumínio; a seguir, apresentaremos alguns aspectos que podem ter influenciado no seu processo criativo.

Pesquisa documental

O processo criativo de Lygia Clark na concepção da série dos *Bichos* baseou-se, naturalmente, nas suas criações passadas. Entretanto, segundo ela, em relato descrito no “Livro-obra” e novamente

transcrito no catálogo da *Fundació Tàpies* por ocasião da exposição “Lygia Clark” (1997), essa série resultou da concepção de um *Contra-relevo* (1959).

O *Bicho* nasceu quando eu tentei fazer um *Contra-relevo* e não um *Casulo*, apesar de estar trabalhando nos *Casulos* anteriormente aos *Bichos*. Foi dobrando uma das divisões deste *Contra-relevo* fazendo o mesmo com a divisão correspondente, que me deparei com duas peças livres no espaço (CLARK in FUNDACIÓ ANTONI TÀPIES, 1998, p. 106).

Posteriormente, a artista detalha que o “primeiro bichinho” nasceu “sem querer”, com materiais que sobravam em casa, como por exemplo a dobra de uma lâmina de alumínio, que posteriormente foi pregada com “fita tape” (MACKSEN, 1971, p. 8). O registro de maquetes em papel e madeira podem ser vistos no catálogo “*Lygia Clark: The Abandonment of Art – 1948-1988*” (BUTLER, 2014, p. 181 e 217) (FIGURA 2).

Outro aspecto que acreditamos ser relevante para a concepção dos *Bichos* foi a valorização pela artista de outras áreas de pesquisa, como por exemplo, a arquitetura. Desde a conferência pronunciada em 1956 na Escola de Arquitetura de Belo Horizonte, a artista já afirmava acreditar “firmemente na procura de uma fusão entre ‘arte e vida’” (CLARK in FUNDACIÓ ANTONI TÀPIES, 1998, p. 71), ou, como diria Mário Pedrosa, procurava uma “integração” entre a arquitetura e as artes plásticas (PEDROSA, 1957, p. 6). Esse interesse também se materializou na construção de



FIGURA 1 Obra *Bicho Máquina* (1962), alumínio anodizado, 90,5 cm x 60 cm de diâmetro (triângulos de 30 cm x 42 cm), Museu de Belas Artes de Houston (MFAH-Texas/USA). Fonte: <https://www.mfah.org/art/detail/73736>.

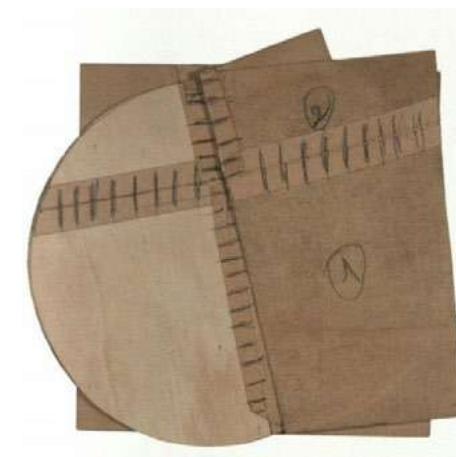


FIGURA 2 Maquete em madeira feita por Lygia Clark (BUTLER et all, 2014, p. 181 e 190).

uma vitrine para o MAM-RJ, por ocasião da campanha em favor da Semana Internacional de Museus (CORREIO DA MANHÃ, 1956, p. 18). Além disso, concomitantemente à concepção da série dos *Bichos*, a artista também produziu maquetes arquitetônicas, e, segundo ela, ambos os projetos tiveram influência um sobre o outro.

Antes de ter elaborado os bichos [grifo do autor], portanto, já há algum tempo, surgiu uma oportunidade de construir pequena casa de campo para meu uso. A casa seria feita com toda simplicidade, e pensei em projetá-la por mim mesma. [...] Antes que a coisa tomasse mais corpo fui obrigada a desistir do projeto por terem cessado as condições de compra de um terreno. Deixei, pois, de brincar com a ideia e voltei ao meu trabalho. Foi a fase de elaboração os bichos [grifo do autor], e que precedeu a primeira exposição deles, na Bonino. [...] o sentido dinâmico de minha experiência profissional, que norteou a concepção dos bichos [grifo do autor], veio automaticamente incorporar-se à concepção da casa (MARTINS, 1961, p. 6).

Segundo Delgado Moya, o interesse de Lygia Clark pela arquitetura repercutiu também em obras posteriores, como *Trepante* (1964-1965) e *Abrigo Poético* (1960 e 1964); nos projetos arquitetônicos de *Maquetes para Interior* (1955), *Arquiteturas Fantásticas* (1963), *Construa Você Mesmo Seu Espaço de Viver* (1960), *A Casa É o Poeta* (1964), *A Casa É o Corpo* (1968); e em proposições como *Caminhando* (1963) (DELGADO MOYA, 2018, p. 57). O aspecto arquitetônico dos *Bichos* é, por sua vez, observado por Mário Pedrosa no texto de apresentação da sala especial da artista na VII Bienal de São Paulo (PEDROSA in FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 1963, p. 121).

Em relação a arquitetura brasileira na década de 1960 é pertinente ressaltar a presença de notícias de jornal que enfatizavam o

uso do alumínio produzido pela Companhia Brasileira de Alumínio (CBA) em diversas construções comerciais e industriais. Esse metal é citado como utilizado na cobertura do Ginásio do Ibirapuera, na Companhia Siderúrgica Paulista, na Cia Docas de Santos e em várias outras fábricas paulistas. O seu uso foi recomendado tendo em vista a resistência natural do metal à corrosão e a facilidade no seu transporte (O ESTADO DE S. PAULO, 1961). O uso do alumínio na arquitetura brasileira e a aproximação da artista com a arquitetura no começo da década de 1960 são aspectos que podem justificar a escolha desse metal nas obras da série dos *Bichos*.

No contexto da crítica de arte brasileira, Rodrigo Naves analisa o uso dos materiais escolhidos por Amílcar de Castro (1920-2002), colega de Lygia Clark no grupo dos artistas Neoconcretos; a sua análise nos auxilia a compreender as possíveis motivações da artista. Segundo o crítico, Amílcar de Castro afirmava que o alumínio não possuía caráter. A reduzida dureza desse metal impossibilitava pequenas dobras: toda e qualquer investida acabava deformando a peça. Ainda segundo o crítico, o alumínio não “sente a passagem do tempo” (NAVES, 1997, p. 235-236), isso porque o metal apresenta maior resistência à corrosão. Essa propriedade faz com que essa liga apresente um “presente contínuo”, uma “disponibilidade absoluta”; a experiência está sempre “para acontecer pela primeira vez” (NAVES, 1997, p. 235-236). Acreditamos que esse “presente contínuo” foi um aspecto intencionalmente escolhido por Lygia Clark particularmente em função da sua proposta de manipulação da obra pelo público.

Em uma carta escrita a Hélio Oiticica, possivelmente em 1964, a artista relata a procura de materiais para os *Bichos*; ela afirma ter achado “o alumínio mais fabuloso possível! 99,99 de pureza! Você vai ver.” (CLARK; OITICICA; FIGUEIREDO, 1996, p. 35). Segundo as

características descritas pela artista (elevada “pureza” do metal) e as normas técnicas de fabricação do alumínio, é possível inferir que a liga descrita foi uma liga comercial do grupo 1xxx, que tem como característica uma maior concentração de alumínio (COSTA, 2019, p. 53).

No que diz respeito às etapas de fabricação das obras resultantes da série dos *Bichos*, é possível indicar o uso de pelo menos cinco técnicas: o corte, o recorte, a dobra (enrolamento), a montagem e o acabamento final. Segundo o então parceiro da artista no começo da década de 1960, Jean Boghici (1928-2015), a conformação foi manual, o corte demandou o uso de serra tico-tico, a dobra foi feita com o torno e o acabamento final com a anodização (BOGHICI, 1993, p. 9). Boghici explica parte do processo de fabricação das obras e ressalta que na produção das dobradiças seria possível utilizar o torno, o martelo e um eixo de metal.

Mas o problema, antes de anodizar, era como unir essas placas. Aí eu me lembrei de dobradiças, evidentemente. [...] É muito simples. Compramos eixos de bicicletas velhas e fizemos assim. Primeiro com a cerinha de aeromodelismo. [...] Dobrava assim. [...] Aí botava um eixo aqui, com uma martelada [...]. E para ficar melhor batia mais num torno (...). Aí cortava. Isso durou nos primeiros *Bichos*. [...] eu reconheço esses [*Bichos*] feitos com serrote tico-tico, que não são muito perfeitos, um é mais aberto... Anodizamos, ficava uma maravilha (BOGHICI, 1993, p. 9).

O enrolamento das chapas foi o procedimento que permitiu formar as articulações e as dobradiças. Segundo a própria Lygia Clark, o técnico em eletrônica e posteriormente colecionador de arte, Jean Boghici, auxiliou-a no desenvolvimento de soluções

técnicas para as obras e “ficou muito orgulhoso de ter ajudado a criar a dobradiça, que era muito difícil”. Essa dificuldade resultava do fato de que esse sistema deveria sair “direto da própria peça”, sendo portanto necessário evitar o uso de parafusos e outras peças em metal (COCCHIARALLE; GEIGER, 1987, p. 149). Esse processo ocorreu inicialmente a partir de operações manuais, pois segundo a artista, a fabricação da articulação era um processo exaustivo, todo feito “no braço com o martelo” (COCCHIARALLE; GEIGER, 1987, p. 149).

Desenvolvimento do protótipo

A construção do protótipo para o estudo dos aspectos materiais e construtivos das obras da série dos *Bichos* de Lygia Clark baseou-se na pesquisa histórica e em soluções práticas desenvolvidas no atelier de escultura da EBA-UFG. Procurou-se repetir o processo conforme descrito nas fontes históricas e segundo as possibilidades técnicas oferecidas em sala de aula.

O planejamento do protótipo teve início com a elaboração de uma maquete aproximadamente 10X menor que a escala das obras originais (FIGURA 1); a espessura da chapa de alumínio utilizada nas maquetes foi de 0,5 mm. O corte foi feito com a serra de mão, sendo possível utilizar também a tesoura, ainda que o seu uso possa deformar a chapa, que apresenta espessura reduzida.

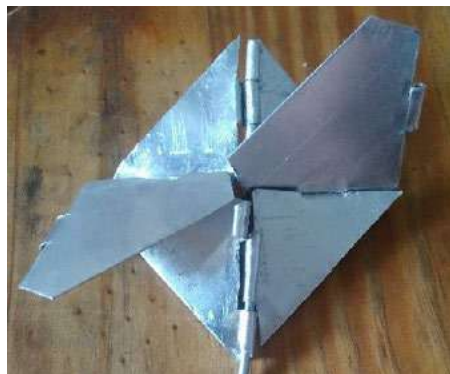
O recorte das chapas e o seu enrolamento para a produção das dobradiças foi um procedimento trabalhoso tendo em vista a escala reduzida do modelo; acredita-se que a elaboração de modelos com maior dimensão pode facilitar na elaboração das dobradiças. Nos modelos, o enrolamento foi feito com alicate e sem nenhum cálculo prévio (FIGURA 3).

Uma vez finalizado o modelo iniciou-se a medição do tamanho das chapas a serem cortadas para a elaboração do protótipo. Foram cortadas 12 chapas triangulares com dimensões totais de 50 cm por 70 cm (ao invés de 30 por 42 cm da obra original da FIGURA 1) (FIGURA 4). As peças foram cortadas em tamanho superior ao da obra por dois motivos: após o recorte e o enrolamento das chapas (produção das dobradiças) há uma redução no tamanho total das chapas; além disso, quanto maior o tamanho das chapas menor a dificuldade em enrolá-las. A chapa utilizada no protótipo tinha 1,0 mm de espessura e a liga de alumínio escolhida foi a do alumínio comercial (série 1xxx), igual ao descrito pela artista.

O corte e o recorte foram feitos com a guilhotina de bancada. Esse procedimento pode ser feito com serra de mão, mas o processo seria lento devido a espessura e tamanho das chapas; o uso de serra tico-tico (elétrica) facilita o processo, porém as chapas devem ser presas na bancada para evitar a sua trepidação. A tesoura parece ser o único instrumento inadequado para esse processo devido à dificuldade na produção de cortes sucessivos no interior da chapa; além disso esse instrumento produz riscos e desgastes na superfície do metal.

A parte do alumínio a ser recortada deveria ser calculada de modo a cobrir toda a haste de aço a ser inserida na dobradiça, após o enrolamento da chapa. Sendo assim, foi necessário medir o diâmetro de uma haste metálica (6,32 mm), calcular o seu comprimento (26 mm) e somar com o dobro da espessura da chapa (1,0 mm) (FIGURA 5).

Os lados que foram recortados nas chapas seriam em seguida enrolados para a produção das dobradiças; após esse processo as chapas reduzem de tamanho. Esse procedimento foi realizado com



FIGURAS 3 Maquete em alumínio. Seta vermelha indica área a ser recortada para possibilitar o enrolamento e a formação das dobradiças. Foto: acervo do autor.



FIGURAS 4-5 À esquerda, chapa de alumínio após o corte e à direita, chapa após recorte. Foto: acervo do autor.

o torno, um martelo de borracha (para não marcar a chapa de alumínio) e uma haste de aço maciça; o processo é semelhante ao descrito por Lygia Clark e Jean Boghici. Como descrito pelo técnico em eletrônica, ao final do enrolamento, é possível observar, em alguns locais da dobradiça, um lado ligeiramente mais “aberto” que o outro.

Em seguida, o protótipo foi montado no chão: as chapas enroladas são encaixadas umas nas outras e cada par forma uma dobradiça após a inserção de uma haste metálica. Por fim, o acabamento final do protótipo não utilizou o processo eletroquímico por anodização, pois essa etapa exigiria a utilização de um tanque para a imersão do metal, uma solução eletrolítica e uma fonte elétrica. Recorreu-se então ao polimento mecânico com uma máquina lixadeira; o resultado final foi uma superfície fosca semelhante àquela obtida no processo por anodização (FIGURA 6).

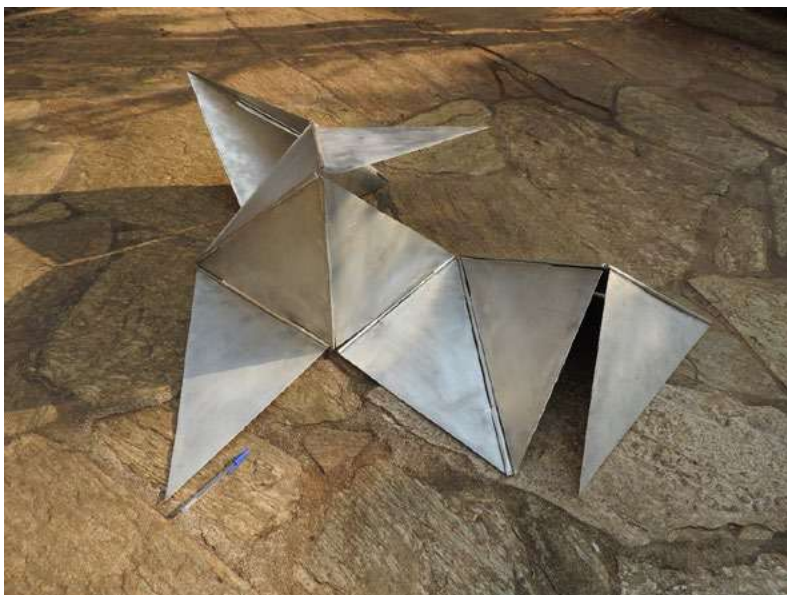


FIGURA 6 Protótipo final montado. Foto: acervo do autor.

Conclusão

A pesquisa documental indicou que essas obras da série dos *Bichos* resultaram da série do *Contra-relevo* e do interesse da artista pela produção de maquetes arquitetônicas. A escolha do alumínio parece estar associada a um conjunto de possibilidades técnicas: de desde a facilidade na conformação e a possibilidade de unir várias chapas (sem a inclusão de outros metais) até a sua resistência à corrosão e a possibilidade de oferecer ao público um “presente contínuo”. A elaboração do protótipo, por sua vez, permitiu refletir sobre os equipamentos utilizados pela artista na concepção das obras. No que diz respeito ao corte e recorte, observou-se que ambos processos podem ser facilmente realizados com uma guilhotina de bancada. Contudo, o recorte necessita de um planejamento que considere o diâmetro

da haste a ser inserida na dobradiça. Foi possível confirmar também que o enrolamento pode ser feito por meio da conformação mecânica, porém o processo é lento e pode apresentar irregularidades (lados mais ou menos abertos). Por fim, acredita-se que Lygia Clark contou com o auxílio de profissionais especializados (por exemplo funileiros ou serralheiros), uma vez que a própria artista destaca a importância de se aprender novas técnicas conforme cada material. Além disso, o uso das ligas metálicas, material distintos dos utilizados anteriormente por Lygia Clark provavelmente exigiu o domínio de equipamentos e procedimentos distintos dos utilizados anteriormente.

Referências

- BUTLER, Cornelia H. et al. Lygia Clark: The Abandonment of Art – 1948-1988: catálogo. New York: The Museum of Modern Art (MOMA), 2014.
- CLARK, Lygia. Conferência pronunciada na Escola Nacional de Arquitetura em Belo Horizonte em 1956 in FUNDACIÓ ANTONI TÀPIES. Lygia Clark: catálogo. Fundació Antoni Tàpies, 1998.
- CLARK, Lygia; OITICICA, Hélio; FIGUEIREDO, Luciano. Lygia Clark – Helio Oiticica: Cartas, 1964-1974. Rio de Janeiro: [s.n.], 1996.
- COCCHIARALLE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. Abstracionismo Geométrico e Informal – A Vanguarda Brasileira no Anos Cinquenta. Rio de Janeiro: [s.n.], 1987.
- CORREIO DA MANHÃ. Vitrine de Lygia Clark para o museu. 1º Caderno, Rio de Janeiro, 14 out. 1956, p. 18. Disponível em: <<http://memoria.bn.br>>. Acesso em: 24 mar. 2020.
- COSTA, Virginia. Modern metals in cultural heritage: understanding

- and characterization. Los Angeles: Getty Conservation Institute, 2019.
- DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Lygia Clark Prêmio Diário de Notícias na IV Bienal. Rio de Janeiro, 13 out. 1957. Revista Feminina, p. 8–9. Disponível em: <<http://memoria.bn.br>>. Acesso em: 03 de set. 2019.
- GULLAR, Ferreira. A nova linguagem de Lygia Clark – Vazio-pleno. *Jornal do Brasil*, Edição 00077(2), 02.04.1960, Suplemento Dominical, p. 4. Disponível em: <<http://memoria.bn.br>>. Acesso em: 29 jul. 2019.
- HÖLLING, Hanna. The technique of conservation: on realms of theory and cultures of practice. *Journal of the Institute of Conservation*. Volume 40, 2017, N° 2, p. 87-96. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1080/19455224.2017.1322114>. Acessado em 14 out. 2020.
- MACKSEN, Luiz. Ligia Clark: a sensível manifestação. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 10 nov. 1971. Caderno B, p. 8. Disponível em: <<http://memoria.bn.br>>. Acesso em: 21 de set. 2019.
- MARTINS, Vera. Exposição Neoconcreta – III: Ligia Clark. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B, 27 abr. 1961, p. 6. Disponível em: <<http://memoria.bn.br>>. Acesso em: 29 jan. 2020.
- MOYA, Sergio Delgado. Casa, hogar y objetos relacionais: resistências al objeto como mercancia en la obra de Lygia Clark. *Cuadernos de Literatura*, v. XXII, n. N° 43, 2018. p. 54–74. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6574467>>. Acesso em: 03 de set. 2019.
- NAVES, Rodrigo. Amilcar de Castro: Matéria de Risco in A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira. 2. ed. ed. São Paulo: Ática, 1997. p. 225–259.
- O ESTADO DE S. PAULO. Aumenta o número de telhados de alumínio CBA no país. São Paulo, 8 mar. 1961, p. 18.
- OSTROWER, Fayga. Criatividade e processos de criação. 2a Edição ed. Rio de Janeiro: [s.n.], 2016.
- PEDROSA, Mário. Lygia Clark e seus “Bichos” in FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. VII Bienal de São Paulo: Catálogo. São Paulo, 1963, p. 119-122.
- PEDROSA, Mário. Lygia Clark, ou o fascínio do espaço. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1º Caderno, Edição 00274 (1), 26 nov. 1957. p. 6. Disponível em: <<http://memoria.bn.br>>. Acesso em: 29 de ago. 2019.
- READ, Hebert Edward. Escultura moderna: uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

Corpo e Objeto em Tempos de Isolamento Social: Reflexões Através de Exposição Virtual

Body and Object in Times of Social Isolation: Reflections Through Virtual Exhibition

JOSÉ CARLOS SUCI JÚNIOR

Universidade Estadual de Campinas

O presente texto expõe as operações poéticas adotadas em tempos de isolamento social e que descende dos métodos criativos já executados anteriormente através da produção de imagens que tratam da relação entre corpo e objeto e a concepção de um projeto artístico como um projeto expositivo. Tais características são aqui discutidas a fim de ampliar o sentido destes pontos no uso do Instagram como plataforma de exposição virtual.

Palavras-chave: processo criativo; corpo; objeto; projeto expositivo; Instagram.

The present text exposes the poetic operations adopted in times of social isolation and which descends from the creative methods previously performed through the production of images that deal with the relationship between body and object and the conception of an artistic project as an exhibition project. Such characteristics are discussed here in order to expand the meaning of these points in the use of Instagram as a virtual exhibition platform.

Keywords: creative process; body; object; exhibition project; Instagram.

Introdução

As discussões aqui trazidas têm como propósito tratar do processo de criação no contexto atual de isolamento social. Reflexões acerca do corpo do artista em confinamento e sua relação com os objetos cotidianos são pontuadas e servem de eixo central para a produção de trabalhos nas áreas de desenho, texto e vídeo onde o corpo, os objetos e a rotina aparecem numa relação de interdependência, cujas forças são borradas e não é possível hierarquizar o protagonismo das suas funções e papéis trazidos pelos trabalhos.

Abordar os procedimentos de criação dentro dessa rotina específica propõe, assim, a colaborar nas discussões acerca do pensamento e do fazer artístico que, a despeito da utilização de meios e suportes já postos, considera o conjunto de trabalhos apresentados não somente como um projeto artístico, mas como um projeto expositivo realizado virtualmente na rede social *Instagram*. Assim, a partir dessas reflexões, é possível estabelecer diálogos entre esses trabalhos produzidos atualmente e a própria rede social onde se apresentaram, cuja característica predominante mantém forte relação com o conteúdo das imagens em postagens no *feed* e nos *stories* diariamente, possibilitando outro modo de entendimento das produções, da rede social citada e do próprio processo criativo em arte.

Corpo e objeto: poéticas no confinamento

O estreitamento das relações entre o corpo e os objetos que o rodeiam se potencializa num contexto de confinamento doméstico. Essas relações, abordadas em minha produção poética, recebeu, na atual conjuntura, outros valores de relacionamento – dentre eles, a do embate. Com grande parte do comércio sem funcionamento, a reinvenção na manipulação dos objetos necessários no cotidiano

foi necessária – manipulação essa que aqui é especificamente direcionada aos consertos de ferramentas, aos afazeres domésticos e às possibilidades de contornar certas carências ou inabilidades nas práticas rotineiras.

A partir da auto-observação nesse aspecto de convívio com os objetos, foi possível confirmar a inevitável dependência do corpo em relação a eles. Como ressalta Roberto Espósito: “as coisas nos são necessárias. Sem elas as pessoas ficariam desprovidas de tudo o que serve para a vida. E, em última análise, da própria vida” (2016).

A partir dessa averiguação, no espaço doméstico – o mesmo em que ocorre meu processo de criação e produção tomei a expressão máxima dita pela narradora *Gefängnisbilder [Imagens da Prisão]*, de Harun Farocki, realizado em 2001, que expressa: “O corpo, por si só, não vale muito.” Tal premissa se ilustra na forma dos prisioneiros mostrados nas cenas, que, munidos de objetos como tecidos e talheres, subvertem as funções atribuídas a esses elementos para construir recursos que possam auxiliar o processo de fuga da prisão. Com essa sentença o cineasta e artista visual aponta a necessidade dos indivíduos pelos objetos em suas ações cotidianas e confirma a dependência do corpo pelas ferramentas visando uma existência facilitadora e desembaraçada nas operações com (e no) mundo.

À vista dessa dependência, o indivíduo busca incumbências múltiplas a serem depositadas nos objetos durante suas utilizações, a depender de suas necessidades emergenciais. Se no caso do filme de Farocki, o indivíduo extrai, pela alteração material de uma mera colher de metal a presença de um utensílio pontiagudo e capaz de cavar buracos no chão, é provável que diante de certos objetos o indivíduo, na urgência de facilitar sua atuação no espaço, promova alterações nas formas originais das coisas que o cercam. Exemplos

disso são as gambiarras produzidas para o conserto de elementos diários, os planos secundários utilizados na construção de novas ferramentas, a extensão das dimensões, forças e pesos de alguns objetos a partir da junção de itens variados, as amarrações, adições, divisões e rearranjos concebidos para fins diversos cujo objetivo principal é o sucesso de uma função no contexto diário – e ação no espaço do mundo.

Tal condição propiciou a continuidade da produção da série “Ferramentas da libertação” (Figura 1), termo também citado no filme, iniciada em 2018 e ampliada em mais 12 trabalhos em grafite sobre papel em 2020. As imagens mostram algumas dessas combinações que são passíveis de obter outras funções físicas – um parafuso amarrado a uma escova de dente torna o primeiro objeto mais comprido ou lhe dá maior alcance a alguma superfície, por exemplo, ou emocionais – quando são relacionadas a objetos que podem obter valores afetivos, espirituais, supersticiosos, etc. como quando uma chave é agregada a uma cartela de comprimidos.

Essa série impulsionou a produção de trabalhos visando um projeto expositivo virtual, cujo título é o mesmo da sequência desses desenhos. Assim, em cada trabalho realizado, considere outros que ainda seriam produzidos para então constituir tal exposição. Assim, planejei a criação de uma série de vídeos e textos, bem como a produção do vídeo “Bilhete do azar: lições de Farocki” (Figura 2), onde, em plano-detalle, minhas mãos foram registradas quebrando um tradicional biscoito chinês, que frequentemente traz em seu interior uma frase de sorte, para reflexão de quem o quebra. Na cena, a frase citada no filme aparece como aviso para se ponderar acerca do corpo e suas dependências pelas ferramentas múltiplas presentes na rotina.

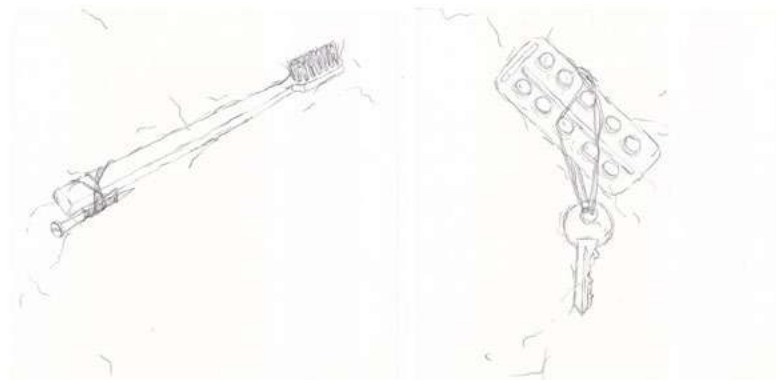


FIGURA 1 “Ferramentas da libertação” – Júnior Suci (série de 24 desenhos com 20x20x cm cada). Grafite sobre papel. Fotografia: Júnior Suci. São Paulo, Brasil, 2018-2020. (Fonte: Acervo do artista)

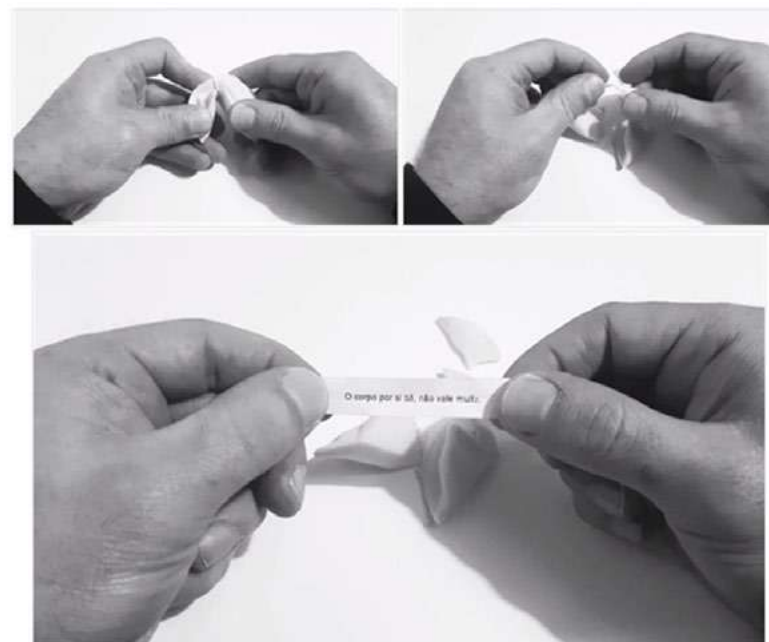


FIGURA 2 “Bilhete do azar: lições de Farocki” – Júnior Suci (1', p&b, som). Vídeo. Frames: Júnior Suci. São Paulo, Brasil, 2020. (Fonte: Acervo do artista)

Tendo em conta as aproximações especialmente conflituosas do corpo com os objetos, a série de vídeos “Tutoriais” (figura 3) trazem práticas cotidianas que lançam mão do uso de objetos e ferramentas que são confrontadas pela periculosidade que quaisquer itens caseiros podem oferecer ao corpo, mesmo que esse é quem os manipule. Para costurar um tecido, faz-se indispensável a utilização de agulha e linha, que, se aproveitando de qualquer ato falho do gesto em sua manipulação, causa sangramento; semelhantemente, o modo como se carrega ou se segura determinados objetos podem trazer consequências drásticas ao decorrer de uma tarefa diária: embalagens que se rompem, ovos que se quebram, navalhas que cortam. Renan Marcondes, ao refletir sobre os três trabalhos aqui comentados, escreve:

O conjunto de desenhos [...] e a série de vídeos “Tutoriais” abordam, com o costumeiro humor ácido e melancólico do artista, junções íntimas e inesperadas entre coisas. Se no primeiro vemos objetos parcamente unidos a formar supostas ferramentas, na segunda o corpo é sempre o que, ao buscar agir sobre outra coisa, é por ela atacado, diminuído ou zombado. A virtualidade nos dois casos é da vontade dos próprios objetos, que subvertem ou fracassam a ação humana, emancipando-se dela. Virtualidade urgente para tempos em que aprendemos que o mundo pode nos responder de forma tão violenta quanto o violentamos diariamente.

Nos desenhos, chave e comprimido unidos são a latência da libertação humana que viria de uma abertura de portas ou de um ataque físico, mas revelam também a contradição necessária para essa liberdade: frutos de um artesanato doméstico, eles se encontram presos, mas essa junção também poderia libertá-los de suas funções individuais, tornando-os colaboradores de outra

realidade possível. No vídeo, vemos o dinheiro esquecido na bermuda, o erro da costura que sangra a mão: o indesejado (porém latente) fim errado que faz da demonstração algo privado, mesmo que absolutamente real em sua fisicalidade. Tudo que seria destinado ao ensaio e ao espaço doméstico invisível, feito protagonista pelo artista. [...] a frase lida no vídeo “Bilhete do azar: Lição do Farocki” parece profetizar a nossa imensa fragilidade, com a qual hoje nos deparamos e que relativiza toda nossa crença na eficácia da ação humana, sempre tão cara à performance. Como nessa obra, nossa sorte vez ou outra nos lembra de que “o corpo, por si só, não vale muito. (MARCONDES, 2020, s.p.)

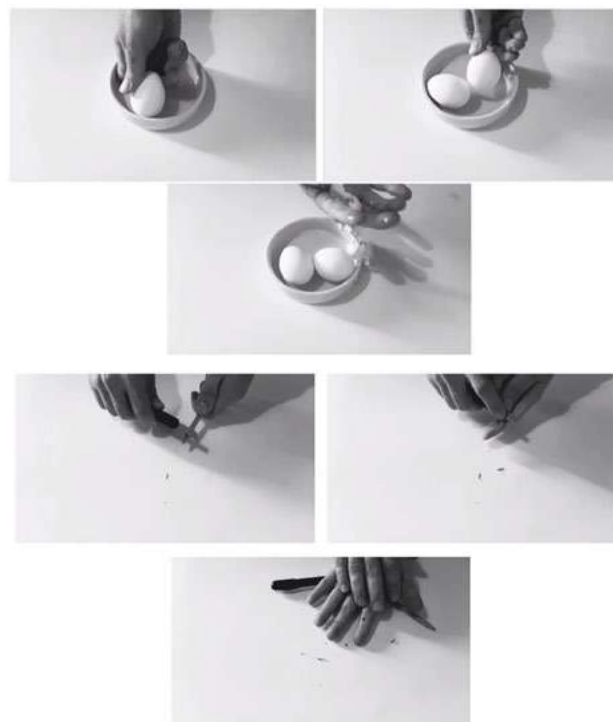


FIGURA 3 “Tutoriais” – Júnior Suci (Série de seis vídeos com 1’ cada, p&b, mudo). Vídeo. Frames: Júnior Suci. São Paulo, Brasil, 2020. (Fonte: Acervo do artista)

Ora, se o corpo carece de certos elementos para a execução de muitas ações diárias, faz-se imprescindível uma comunhão razoável para a efetividade de suas intenções. No entanto, o que é destacado nesse conjunto de trabalhos é a inevitabilidade do pequeno desastre, da perda miúda cujo derrotado, nesse jogo, é o indivíduo. A curadora e crítica de arte Fernanda Pitta escreve sobre essa questão:

O artista consegue transmitir o poder enigmático, porque atraente e amedrontador, que certos objetos, por força aqueles às vezes mais corriqueiros, têm sobre nós. [...] um certo gesto que, por empréstimo, poderíamos chamar de investidura, de transmissão de poder, que já não sabemos mais se parte do sujeito em direção ao objeto ou vice-versa. Pois, se na investidura do objeto pelo sujeito existe uma qualificação desse objeto, que passa a ser sujeito também dessa relação, é possível pensar que, para algumas das séries [...], também possa haver uma via invertida.

Corpo e objetos se tornam, então, matéria única, onde não é possível afirmar qual age sobre qual. Rilke observa que o corpo, através da mão, quando

[...] o objeto que ela toca ou agarra, algo que não tem nome e não pertence a ninguém, o que passa a importar é esta nova coisa que tem seus próprios limites definidos (RILKE, 2004, p.45)

No processo de análise, ao longo do período de isolamento social e confinamento doméstico, dessas experiências cotidianas passíveis de concretização, foi possível melhor refletir sobre essas interações pelo viés da periculosidade, hierarquia e inter-dependência entre corpo e objeto; em outras palavras, para que um objeto cumpra sua

função, faz-se necessário seu manuseio – e a partir dele redescobrir suas propriedades, características e funções. Como cita Karl Marx, “[...] descobrir esses diversos aspectos e, portanto, os múltiplos modos de se usar as coisas é um ato histórico.” (2013)

Tal entendimento é comentado pela crítica e curadora Paula Borghi, quando avalia minha produção artística:

Trata-se de exercer um novo desempenho, de ser manipulado até se transformar no inesperado. É com essa consciência que Júnior Suci dilata o entendimento do objeto representado e daquele que o maneja. A intimidade do artista com a natureza das coisas que o cercam faz com que assuntos e elementos triviais, como abrir uma garrafa d’água ou se disfarçar, tornem-se “grandes eventos”. É sob esta ótica que [...] [seus trabalhos] exploram as muitas nuances desta relação de tensão e harmonia entre coisa e homem. (BORGI, 2018, s.p.)

É nessa sutileza de gestos e harmonia entre ambos os protagonistas que reside, a saber, minha investigação sobre os indivíduos e as coisas. Sutileza, a propósito, potencializada pelos objetos elencados como referências na construção dos trabalhos: objetos de pequenas dimensões, que, de acordo com o pesquisador e professor de psicologia Giovanni Starace, amplia ainda mais a conexão entre corpo e objetos em suas possíveis facetas (funcionais, emocionais, espirituais, etc):

Uma íntima comunhão se faz ainda maior em presença de um objeto pequeno; sensibilizamo-nos por um pedaço de corda, de vela, de papel, de tecido. O objeto pequeno, mais ainda do que o grande, concentra histórias e significados. Requer uma proteção suplementar em relação àqueles que assumem o encargo de dá-la. O objeto pequeno parece ter sido intimamente possuído pela

pessoa, entre as suas mãos, protegido por elas, enquanto o grande fica mais extremo e distante (2015, p.81)

E é partir da produção poética mostrada no presente texto que a definição por um projeto expositivo assumiu características que caminharam em direção à uma mostra virtual através da rede social *Instagram*.

Projeto artístico como projeto expositivo no Instagram

Tendo percorrido acerca dos trabalhos produzidos, bem como desentranhado suas referências e seus assuntos, cabe aqui revelar como essas imagens constituíram um projeto expositivo exclusivo para o *Instagram*. Antes, é importante reiterar que a cada trabalho que vai sendo feito, no meu modo de criação, mantêm em seu radar trabalhos ainda a serem produzidos, a fim de potencializar a narrativa por mim proposta.

Um pensamento profundo está em devir contínuo, abarca a existência de uma vida e se amolda a ela. Do mesmo modo, a criação única de um homem se fortifica em seus aspectos sucessivos e múltiplos que são as obras. Uma completam as outras, corrigem-nas ou repetem-nas, e também as contradizem (CAMUS apud Sábato, 1982, p.119)

O aspecto do devir contínuo traduzido nas completudes, correções, repetições, contradições – bem como nas suas complementações, ampliações e conexões profundas entre os trabalhos poéticos é o que me impulsionou à compreensão de um processo criativo que tem como principais elementos norteadores a necessidade do

diálogo e do estabelecimento de reforço ao que pretendendo apresentar ao espectador, bem como a sublimação do caráter narrativo proposto pelo projeto.

Assim, o projeto “Ferramentas da libertação” foi publicado numa conta de *Instagram*, permanecendo aberto à visualização por um período de 29 dias, conforme convite divulgado em minhas páginas pessoais das redes sociais (figura 4), e depois excluído.

Uma das principais características dessa rede é a postagem de *selfies*, viagens, paisagens, momentos de lazer, experiências gastronômicas e exibição de objetos ou bens. Pensando nisso e, considerando o caráter efêmero das postagens no recurso oferecido pelos *stories*, foram postadas, diariamente, listas de todos os objetos que utilizei no dia durante o confinamento, trabalho que foi intitulado “Diário da matéria” (figura 5).

[...] em “Diário da matéria”, performada ao longo da exposição, o artista salva em uma lista virtual todos os objetos usados ao longo do dia, como se a rede social pudesse extrair-los de sua banalidade pela simples inclusão de seus nomes. Mas se geralmente salvamos aquilo que não queremos perder ou destacar, aqui se salva o totalmente banal do dia-a-dia e a generalização que há no nome de cada objeto.

Aqui, nada é próprio ou específico. Aqui, mora tudo o que, mesmo durante uma quarentena, não poderia figurar em *lives*. Afinal, o espaço privado, quando feito momentaneamente público, tende a esconder a intimidade dos vícios, da falha e da falta de técnica. (MARCONDES, 2020, s.p.)



FIGURA 4 “Ferramentas da libertação – Convite virtual” – Júnior Suci. (Arte digital). Convite digital. Fotografia: Júnior Suci. São Paulo, Brasil, 2020. (Fonte: Acervo do artista)

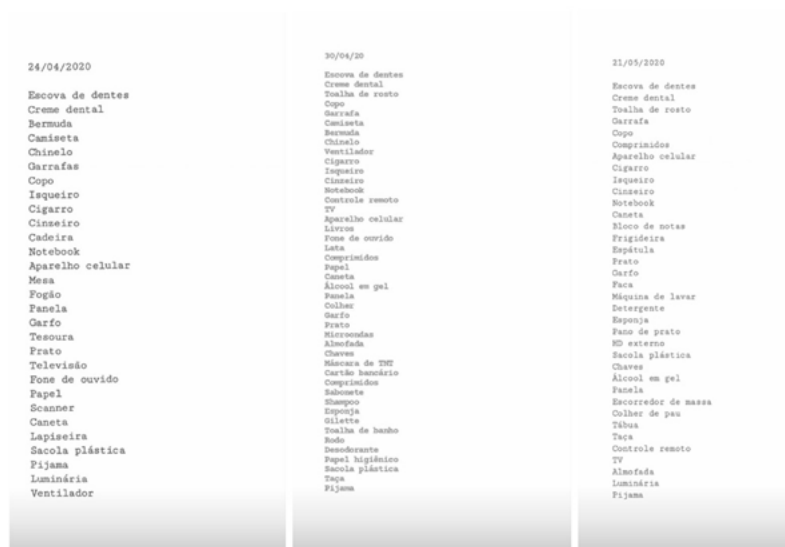


FIGURA 5 “Diário da matéria” – Júnior Suci. (Arte digital). Texto digital. Fotografia: Júnior Suci. São Paulo, Brasil, 2020. (Acervo do artista)

Tomando este projeto como exemplo, no qual os conteúdos, as imagens e a plataforma utilizar se relaciona ao aspecto do condicionamento, da solidão e do isolamento social, é possível afirmar que o método criativo utilizado na construção de cada trabalho considera o projeto expositivo completo, o que também pode se assemelhar ao conceito de autocuradoria. Desse modo, cada trabalho em processo complementa e potencializa o conceito temático a ser abordado.

Últimas palavras

O modo de operação que, portanto, aqui se estabelece, parte de três possibilidades que se alternam entre si no ato da produção concreta, isto é, no momento do fazer, da construção do trabalho: a consideração por um trabalho já existente; o planejamento de trabalhos que serão produzidos e a definição de um título que reúne

os trabalhos – e, portanto, que nomeia um projeto expositivo. Analisar as operações poéticas já praticadas em meu processo criativo em consonância com as operações em tempos de isolamento social possibilita ampliar, assim, as discussões trazidas sobre a relação entre corpo e objeto e as banalidades e trivialidades do cotidiano que servem de principais referências para minha produção, bem como o diálogo constante entre trabalhos que ressaltam a narrativa proposta pela exposição.

Assim, repensar os recursos e modo de exibição de trabalhos poéticos na atual conjuntura, é um modo de ressignificar os procedimentos de criação e produção de trabalhos e alargar as possibilidades das redes sociais que mantêm diálogo com os conceitos aplicados nas imagens veiculadas como obras poéticas.

Referências

- BORGUI, Paula. *Corpo vencido*. São Paulo: Texto para a exposição *Corpo vencido*, 2018.
- ESPÓSITO, Roberto. *A vida e as coisas*. São Paulo: Rafael Zamperetti Copetti Editor LTDA, 2016.
- MARCONDES, Renan. *Ferramentas da libertação*. São Paulo: Texto para a exposição *Ferramentas da libertação*, 2020.
- MARX, Karl. *O Capital [Livro I]: crítica da economia política*. O processo de produção do capital. Tradutor: Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2013.
- GIOIA, Mario. *Ineficiências*. São Paulo: Texto para a exposição *A ruína*, 2015.
- PITTA, Fernanda. *Necessidade do objeto*. São Paulo: Catálogo da exposição realizada no Centro Universitário da USP Marília, 2011.

RILKE, Rainer Maria. Auguste Rodin. New York: Archipelago Books, 2004.

SÁBATO, Ernesto. O escritor e seus fantasmas. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.

STARACE, Giovanni. Os objetos e a vida: reflexões sobre as posses, as emoções, a memória. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

Cotidiano, corpo e processos de subjetivação: ou, três chaves de decifração ao universo dos processos criativos de Rubiane Maia

*Daily life, body and subjectivation processes: or, three keys to
decipherment the universe of Rubiane Maia's creative processes*

LINDOMBERTO FERREIRA ALVES

PPGA-UFES

O artigo investiga como que corpo, cotidiano e processos de subjetivação são agenciados nos processos artísticos de Rubiane Maia. Persegue-se, aqui, a hipótese de que esses três verbetes se constituem como eixos norteadores dos deslocamentos poéticos explorados pela artista entre os anos 2006 e 2016. Busca-se situar em perspectiva suas intenções poéticas de indissociação entre vida e obra – tendência que parece conduzi-la à afirmação de um horizonte mais expansivo de relações entre arte e vida.

Palavras-chave: Rubiane Maia; processos criativos; cotidiano; corpo; processos de subjetivação.

The article investigates how the body, daily life and processes of subjectivation are acted on Rubiane Maia's artistic processes. The hypothesis that these three entries are the guiding axes of the poetic displacements explored by the artist between the years 2006 and 2016 is pursued here. The aim is to place in perspective her poetic intentions of indissociation between life and work – a tendency that seems to lead her to the affirmation of a more expansive horizon of relationships between art and life.

Keywords: Rubiane Maia; creative processes; daily life; body; subjectivation processes.

Introdução

O artigo tem por objetivo perscrutar como que corpo, cotidiano e processos de subjetivação são agenciados no universo dos processos criativos da artista multimídia contemporânea Rubiane Maia¹. Trata-se de um dos relevantes nomes da geração de performers, brasileiros e estrangeiros, à qual pertence, bem como um dos nomes centrais da produção contemporânea em Artes Visuais no Espírito Santo, surgidos no começo do século XXI. Até o momento, um dos

¹ Rubiane Maia é Licenciada em Artes Visuais (2004) pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) e Mestre em Psicologia Institucional (2011), pela mesma instituição. Nascida em Caratinga/MG e radicada em Vitória/ES desde os quatro anos de idade, atualmente Rubiane Maia vive entre Vitória (Espírito Santo, Brasil) e Folkestone (Reino Unido), percorrendo o mundo com seus trabalhos nas áreas da performance, do vídeo, da fotografia e do cinema, apresentando as possibilidades de expansão das potências do corpo, alinhada ao ‘cuidado de si’ (FOUCAULT, 2004), por meio das mais diversas experiências performativas. Entre os anos de 2006 e 2019 seus trabalhos foram apresentados (presencialmente ou sob a forma de vídeos e performances em *live stream*), mais de uma vez, em eventos de 13 países (além do Brasil), a saber: Inglaterra, México, Bolívia, Portugal, Argentina, Espanha, França, Lituânia, Chile, Irlanda, Itália, Estados Unidos e Trinidad e Tobago. Realizou 18 residências artísticas, sendo nove no Brasil e outras nove em cidades de um dos países acima mencionados. Integrou 21 exposições coletivas – sendo 17 realizadas no Brasil, das quais se destacam “Modos de Usar” (Vitória/ES, 2015), “Terra Comunal – Marina Abramović + MAI” (São Paulo/SP, 2015), “Das virgens em Cardumes e da Cor das Auras” (Rio de Janeiro/RJ, 2016) e “Negros Índícios” (São Paulo/SP, 2017); e quatro realizadas fora do país, cujos destaques são “9th Kaunas Biennial UNITEXT” (Lituânia, 2013), “PASSE/IMPASSE” (Espanha, 2016) e “Jerwood Staging Series Sensational Bodies” (Londres, 2018). Ademais, publicou no Brasil o livro “Autorretrato em Notas de Rodapé” (Vitória/ES, 2014), fez a exposição individual “À Primeira Vista: uma maçã e duas cadeiras” (São Paulo/SP, Brasil, 2015), produziu os curtas-metragens “EVO” (2015) e “ÁDITO” (2017) – exibidos, até o momento, em dez (10) festivais de cinema nacionais e internacionais. Tal retrospecto lhe rendeu, no ano de 2017, a indicação em uma das mais importantes e relevantes premiações no âmbito da produção nacional de Arte Contemporânea, o “Prêmio PIPA”. Para mais informações sobre Rubiane Maia, bem como sobre o conjunto da obra da artista, ver: <<http://cargocollective.com/rubianemaia>>.

nomes que conseguiu maior inserção no cenário artístico nacional e internacional, participando de diversos eventos importantes no campo das artes performáticas, no Brasil e em outros cantos do mundo – a ponto de se tornar, atualmente, uma das mais reconhecidas performers no cenário brasileiro contemporâneo.

Visando um recorte circunscrito, persegue-se a hipótese de que esses três verbetes – cotidiano, corpo e processos de subjetivação – se constituem, ao mesmo tempo, como chaves de decifração do espaço-tempo da criação desta artista, e como eixos norteadores dos deslocamentos poéticos explorados no decurso dos seus primeiros dez anos de carreira. Tendo como ponto de partida as considerações dos filósofos franceses Michel Serres e Bruno Latour sobre o tempo à luz da multiplicidade e, tomando como aporte discursivo as impressões da artista a respeito dos processos de criação engendrados entre os anos de 2006 e 2016, essas reflexões pretendem situar em perspectiva suas intenções poéticas de indissociação entre vida e obra. Tendência que no âmbito do projeto poético de Rubiane Maia parece conduzi-la à afirmação de um horizonte mais expansivo de relações entre arte e vida.

A espiral poética e o espaço-tempo da criação em Rubiane Maia

De imediato, uma tomada de posição. Embora o percurso artístico de Rubiane Maia – empreendido entre os anos de 2006 e 2016 – possa ser analisado a partir de uma estrutura cronológica e linear; enquanto forma, esse tipo de organização não dá conta de expressar os desdobramentos poéticos desta artista, acabando por confinar Rubiane e seus trabalhos a um tempo linear, distanciado e apartado

do tempo como multiplicidade pura², como propôs o filósofo francês Michel Serres (1982; 1999).

Ainda segundo esta linha de raciocínio, se observadas, com atenção, as questões conceituais e formais que perpassam o conjunto da obra de Rubiane Maia, perceberemos que a noção de espiral do tempo³, evocada pelo filósofo francês Bruno Latour (1994), mostra-se bastante adequada para pensarmos a passagem das diferentes temporalidades inerentes aos deslocamentos dos processos artísticos e criativos de Rubiane, posto que esses revelam múltiplos atravessamentos, continuidades, repetições, rupturas e desvios, que escapam a lógica do encadeamento cronológico.

.....

2 Para Michel Serres (1982; 1999), o tempo corre segundo uma “variedade extraordinariamente complexa, como se aparentasse pontos de paragem, rupturas, poços, chaminés de aceleração espantosa, brechas, lacunas, tudo semeado aleatoriamente, pelo menos numa desordem visível” (SERRES, 1999, p. 83). Serres perscruta, portanto, a ideia de diferenciação em tempos elementares múltiplos – contrária a representação formal do tempo como uma linha, contínua ou entrecortada. É a partir desse prisma que o filósofo vai sugerir o tempo como turbulento, bifurcado, dobrado, caótico e paradoxal, fluindo sempre de maneira complexa, inesperada e complicada. Um tempo livre de qualquer teleologia, que “dobrar-se ou torce-se; [...] uma variedade que seria necessário comparar à dança das chamas de uma fogueira: ora cortadas, ora verticais, móveis e inesperadas” (SERRES, 1999, p. 84). Nele, não existiria uma distância medida, geométrica, fixa e mensurável entre as coisas, apenas topologia: “ciência das vizinhanças e dos rasgões” (SERRES, 1999, p. 87).

3 Entusiasta das reflexões serresianas sobre o tempo como multiplicidade pura, Bruno Latour (1994) elabora a noção de espiral poética no intento de atribuir contornos à compreensão da passagem do tempo na qual seria possível vislumbrar uma reconexão com a liberdade de movimento do tempo à luz da multiplicidade. Com esta noção, Latour esboça seu interesse por uma passagem do tempo cuja temporalidade não nos força “o uso de etiquetas ‘arcaico’ ou ‘avancado’; já que todo agrupamento de elementos contemporâneos pode juntar elementos pertencentes a todos os tempos” (LATOUR, 1994, p. 74).

Juntas, as considerações de Michel Serres e Bruno Latour ao redor do tempo à luz da multiplicidade, aguçaram a percepção da amplitude, da densidade e da complexidade das tramas poéticas que tecem o espaço-tempo da criação em Rubiane Maia, de modo especial neste recorte temporal. Afinal, se por um lado a progressão⁴ no desenvolvimento dos sessenta trabalhos⁵, produzidos nesse interim, cunhou uma trajetória artística expressiva e bastante consolidada, o fazer artístico de Rubiane, por outro, embaralha o tempo linear, proliferando para além dele. É o que fica evidente em suas próprias palavras:

a contagem do tempo me parece super abstrata [...] o que vejo é que o contexto muda, as questões se ampliam e vão adquirindo maior complexidade, a gente entra e sai de muitos emaranhados, mas não existe isso de começo-meio-fim (SILVA, 2018 apud ALVES, 2020, p. 118).

Ao projetar sua atenção no presente, nesta “estreita nesga entre o passado e o futuro e cuja definição depende das definições de passado e futuro” (SANTOS, 1996, p.10), a artista revisita e desloca o passado da condição de lembrança, atualizando-o. Operação cuja força mobiliza, aproxima, contamina e dobra⁶ os estudos, as pesquisas, as

.....

4 Conforme aponta Michel Serres (1968), progressão em Leibniz não teria nada a ver com univocidade e linearidade, como se ela fosse global e simples. Tratar-se-ia, sim, de uma noção indefinidamente diferenciável, cujo processo aciona “evoluções regionais, acelerações parciais, regressões temporais, alternâncias, equilíbrios, transformações finas” (SERRES, 1968, p. 284).

5 Para visualizar os registros memoriais, bem como as imagens referentes a esse volume de trabalhos, acessar: <<https://www.rubianemaia.com/>>.

6 Ao falar sobre o barroco, Gilles Deleuze (1991) pondera que esse estilo não inventou as coisas sobre as quais se apropriou, mas ele as curvou e descurvou, realizando dobras e levando-as ao infinito.

experimentações que, retornam em diferentes registros, acumulados sob camadas de distintos processos artísticos. Tanto a noção serresiana de tempo como multiplicidade pura quanto a noção latouriana de espiral do tempo, colocam uma lente de aumento que amplifica e traz para o visível e dizível, aquilo que poderia não emergir por contra própria, a saber: que o fazer artístico de Rubiane Maia seria urdido através do que propus chamar de espiral poética.

Imagem que parece prefigurar a aposta bastante consciente do fazer artístico de Rubiane na importância dos atravessamentos politemporais, de modo que a relação entre sua poética – entendida como urgência diante da precariedade humana (física, mental, emocional, social, existencial) – e a força do contemporâneo seja potencializada em suas ações, volua⁷. A cada volta dessa espiral, seu fazer artístico nada tem a ver com um tempo que prometa a superação ou a revolução, mas sim com o tempo como multiplicidade pura; eterno retorno das questões, dos temas, dos elementos marcados sempre pelo signo da diferença. Retomando o que Bruno Latour esclarece a respeito da espiral do tempo, nesse arranjo:

certamente temos um futuro e um passado, mas o futuro se parece com um círculo em expansão em todas as direções, e o passado não se encontra ultrapassado, mas retomado, repetido, envolvido, protegido, re combinado, reinterpretado e refeito. Alguns elementos que pareciam estar distantes se

.....
⁷ Trata-se de um conceito desenvolvido pelo “Grupo Informáticos”, formado na Universidade de Brasília, em 1992. Para Medeiros (2017, p. 42), é um conceito que “pode sugerir sinais nomadizantes para pensar a arte contemporânea: [...] volução não é evolução, nem devolução, nem involução. Na volução não há progresso nem novidades. Nada é novo, tudo volui, re-volui e é iteração. Há volução, processos em voluta, em espiral rodando sem objetivo, sem jamais atingir o centro (inexistente), sem jamais manter um só movimento”.

seguirmos a espiral podem estar muito próximos quando comparamos os anéis. Inversamente, elementos bastante contemporâneos quando olhamos a linha tornam-se muito distantes se percorremos um raio (LATOUR, 1994, p. 72).

Pois bem, diversas questões, temas e elementos voluem nesse arranjo espiralado poético de Rubiane Maia. E isso porque eles estão permanentemente se cruzando nesse tempo de criação em espiral que parece se expandir em todas as direções. No limite, o fazer artístico de Rubiane Maia parece estar em constante relação com as intensidades da passagem do tempo à luz da multiplicidade; procedimento que, remetendo ao argumento de Cecília Almeida Salles (2006) a respeito da criação como rede em construção, seria sempre marcado “por sua dinamicidade que nos põe, portanto, em contato com um ambiente que se caracteriza pela flexibilidade, não fixidez, mobilidade e plasticidade” (SALLES, 2006, p. 12). Um fazer que, à maneira deleuziana, opera por meio de dobras, da multiplicidade de arranjos, conexões e atravessamentos – dado que “o múltiplo não é só o que tem muitas partes, mas que é dobrado de muitas maneiras” (DELEUZE, 1991, p. 13-14).

É o que podemos notar, por exemplo, nos processos artísticos vinculados às pesquisas de Rubiane que mobilizam os verbetes cotidiano, corpo e processos de subjetivação – presentes desde os seus primeiros trabalhos. Tratam-se de disparadores conceituais cuja amplitude e complexidade inerentes a cada um, foram permitindo à artista, em diferentes momentos e a partir de diferentes perspectivas, trabalhá-los e retrabalhá-los tanto a partir de novas articulações e composições, quanto a partir da repetição de uma dada articulação e/ou composição – marcadas sempre por intensidades distintas.

Cada vez que eles vão sendo retomados, diz Rubiane: “eles me trazem uma percepção diferente do tempo, dos afetos, das simbologias” (SILVA, 2020 *apud* ALVES, 2020, p. 121). Note-se que neste quadro seus processos artísticos tornam-se politemporais; operam uma liberdade de movimento de seleção daquilo que faz parte do tempo da criação – fazendo com as questões, os temas e os elementos voluam, se dobrem, se conectem e pertençam, simultaneamente, a tempos diferentes.

Isso porque cada cruzamento é uma oportunidade, segundo a artista, para “esgotar ou, pelos menos, tentar esgotar algumas possibilidades, [...] continuar experimentando algumas possibilidades dessas relações” (*Ibidem*, p. 122) entre trabalhos e processos, assim como entre as questões, os temas e os elementos que o compromisso com as palavras concisão e esgotamento mobilizam no âmbito de seus processos criativos⁸. Isto exposto, por ora, importa à continuidade da presente discussão aferir como cotidiano, corpo e processos

8 De acordo com a artista, “eu encaro a concisão como um aspecto que me trouxe mais minimalismo para o meu trabalho. Porque com ela, eu comecei a pensar e a gostar muito da ideia de que esgotar uma ideia. E esgotar uma ideia, um conceito, pode gerar não uma, mas muitas performances. Então todas as vezes que eu tenho uma ideia, para desenvolver um trabalho, eu tento limpar. O que não é essencial? O que não é super importante? Se isso não é super importante, eu corto. Ou, então, se isso é tão importante e está competindo com outro, muito importante, eu divido. Isso virou uma espécie de metodologia de trabalho, que eu aplico até hoje” (SILVA, 2020 *apud* ALVES, 2020, p. 121). Nesse sentido, se por um lado, a ideia de concisão, no âmbito de seus processos criativos, revela sua aposta no mínimo, no detalhe, naquilo que, a princípio, parece insignificante – e que, juntas, numa única ação, perderia sua potência por levar para muitas questões diferentes. Por outro, a ideia de esgotamento parece aludir a sua aposta nos múltiplos desdobramentos que uma única ideia pode evocar quando decomposta em *frames*, os quais poderão ser acionados, retomados, refeitos, recombinações em temporalidades distintas e, conseqüentemente, reinterpretados segundo diferentes interesses e necessidades em constante volução.

de subjetivação permeiam o universo artístico de Rubiane Maia, em direção ao entendimento de como essa sua espiral poética – prenhe de dobraduras forjadas nesse seu tempo de criação espiralado – os mobiliza de modo singular.

Cotidiano, corpo e processos de subjetivação na poética de Rubiane Maia

Em primeiro lugar, é importante destacar que essa ideia de volução do tempo da criação dos processos artísticos de Rubiane Maia se torna indissociável, desde os trabalhos iniciais, do seu próprio cotidiano. Sobre ele, seu processo criativo, diz ela: “é dinâmico, não é nada fixo, está incorporado no meu modo de tentar me entender no mundo” (SILVA, 2018 *apud* ALVES, 2020, p. 122). Nesses termos, ao assumir o cotidiano ao mesmo tempo como espaço-tempo de e da criação, Rubiane o conjura a “um desejo de arte que diz de um desejo de vida” (SILVA, 2011, p. 97).

Bem, se partirmos do pressuposto de que o cotidiano pode ser visto como “um terreno fértil para a reflexão, a percepção e a imaginação dos modos e das experiências do real; um terreno repleto de microssaberes que permitem discernir tendências sociais, culturais e políticas” (VINÍCIUS, 2010, p. 24); é justamente a partir dele que a artista passa a recolher as matérias de expressão de seus processos criativos. Matérias implicadas em um compromisso com os deslocamentos do desejo de expressão e recriação de sua própria cotidianidade, na busca por vias de afirmação criativa que permitam que a sua vida siga seu fluxo por caminhos mais potentes. Assim, ao perseguir e extrair de seu cotidiano a alteridade, seus processos não só afirmam a condição de criação de outros mundos e novos modos de vida pela arte. Mas, também, experimenta, explora, processa e projeta saídas

do mesmo para a busca de outro de si, de outro de nós. Instância dos encontros que permitem algum estreitamento com o sensível; subjetividades convocadas a deslocamentos e desvios frente a tanta massificação; diferenças vividas como potência de resistência ou re-existência” (SILVA, 2011, p. 97).

Nota-se aí, o quanto o ponto de partida primordial da singularidade poética de Rubiane Maia parece estar vinculado a um movimento que procura mobilizar a convergência de processos de transformações latentes entre arte e vida, via práticas que possuem como fatores determinantes a escuta e a atenção às paisagens psicossociais⁹ da contemporaneidade. Práticas que ao travar um confronto com o seu cotidiano, especialmente naquilo que diz respeito aos modos de funcionamento e regulamentação vigentes da vida aí operados, acompanham e instauram “o desmanchamento de certos mundos – sua perda de sentido – e a formação de outros” (ROLNIK, 2011, p. 23).

Em outras palavras, práticas que produzem um modo de pensar e de agir favorável às linhas de resistência de um mundo-crise¹⁰,

.....
⁹ Para Suely Rolnik (2011), os mundos que habitamos são paisagens fugazes sempre em movimento que ela denomina como paisagens psicossociais, constituídas a partir do encontro entre corpos, agenciamentos e cristalizações de desejo. Elas remetem a estéticas circulantes e formas coletivas de subjetividade, modos históricos de produção de corpo, do desejo e de relação com os outros e consigo mesmo – estetizações e formas históricas de elaboração e produção de si. Delineamento dinâmico não focado nem centrado nos sujeitos, mas em relações e jogos de força onde sua constituição está em questão.

¹⁰ Expressão ligada ao debate político que perpassa a noção foucaultina de biopolítica e que estabelece uma crítica social sobre o modo de viver adequado à forma social capitalista. Michel Foucault (2008) entende biopolítica como um modo de funcionamento político que, desde o século XVIII, passou a operacionalizar a prática governamental sobre conjuntos de viventes, em direção a tomada do corpo, da saúde, das ideias, da subjetividade, da vida. Biopolítica: poder sobre a vida; produção e reprodução da vida e da subjetividade que atendam à organização

capazes de “partilhar o sensível, embaralhar os códigos e afrouxar certas lógicas entre a ética, a política e a estética” (SILVA, 2011, p. 71). Movimento que ao tensionar a arte no seio dos jogos de força que atravessam o panorama da vida contemporânea, evoca outros agenciamentos, outras significações, outros afetos, outros desejos, outros territórios, outras identificações, outras linguagens – em suma, outras cotidianidades nas quais a vida possa se afirmar e se realizar como pura vontade de potência (NIETZSCHE, 2013).

Se o cotidiano parece se constituir como espaço-tempo por onde o tempo da criação dos processos artísticos de Rubiane volui, é de fundamental importância frisar, em segundo lugar, que é no corpo – no próprio corpo da artista – que ele é agenciado. Algo que é reforçado em seu *statement* – espécie de carta de intenções que sintetiza sua proposta artística – na qual declara o interesse em “[...] fazer uso do corpo para ampliar suas possibilidades de percepção para além do habitual, por meio de uma constante (re)elaboração de sua própria noção de território existencial (espacial, temporal, social, cognitivo etc.)” (SILVA, s/d *apud* ALVES, 2020, p. 124).

Perceba que Rubiane parece saber muito bem que qualquer tentativa de alinhamento de seus processos criativos ao entendimento de suas relações com as cotidianidades do mundo – visando, aí, a

.....
social capitalista. Vale destacar, ainda, as importantes contribuições no cenário atual do filósofo camaronês Achille Mbembe, em torno da atualização da noção de biopolítica. Para Achille Mbembe (2018), haveria um direcionamento da biopolítica para o que ele chama de necropolítica. Ao cruzar a questão da classificação social pautada na raça e no modo de viver neoliberal contemporâneo, o filósofo demonstra que não se trata apenas de um poder sobre a vida, mas uma expulsão da humanidade e necessária mortificação social, corporal e psíquica – eliminação dos considerados inimigos da soberania do Estado – onde o “deixar viver” e o “deixar morrer” são conduzidos à formação de populações direcionadas à homogeneização social.

instauração de outros modos de olhar e de estar na vida, outros modos de olhar para si mesma e para o mundo contemporâneo – passa, necessariamente, pelo corpo, ou melhor, pelos usos que faz do seu corpo. Isso porque são das gestualidades que emanam desse corpo ante as intervenções, as linhas de fuga, as bifurcações, os desvios e as fricções entre ele e o meio que efetivamente se desvelam os “arranjos e rearranjos desse corpo em relação aos espaços-tempos do viver” (SILVA, 2011, p. 100) – conduzindo-a, portanto, ao encontro “da vida como processo” (*Ibidem*, p. 96).

Assim, em Rubiane, os usos do próprio corpo parecem ser operados como uma espécie de ferramentaria polifônica de processos, a serviço de “experiências táteis, motoras, cinestésicas e, particularmente visuais” (GLUSBERG, 2009, p. 71) e afetivas, que engendram, ao mesmo tempo, tanto processos constitutivos de novas corporeidades – evidenciando assim o modo como ele, o corpo, cria e experimenta suas micro-revoluções cotidianas – quanto processos constitutivos de obras, que num sentido plural “interferem de maneira crítica e contundente sobre o funcionamento dos códigos do vivido” (SILVA, 2011, p. 98).

Nota-se aí, o quanto o segundo ponto de partida primordial da singularidade poética de Rubiane Maia parece se conformar como uma espécie de dobra do primeiro. Nesse, ao operar a busca pelas possibilidades de expansão das próprias potências do corpo – a partir do intercâmbio entre os fluxos e as intensidades mobilizadas à medida que processo e obra são sobrepostos em suas ações – o corpo é acionado como uma entidade processual, na qual o processo se torna crucial não só à constante invenção e reinvenção de suas corporeidades, mas, também, à constituição de suas obras.

Dinâmica processual cujas obras e corporeidades gestadas no cerne de suas ações performativas provocam o estremecimento e o

esgarçamento dos contornos do corpo e do mundo. Exortam, com todo vigor, a potência do corpo biopolítico – aquele que toma posse do poder da vida, mobiliza afetos, promove mutações no mundo, reorienta a consistência sensível da subjetividade, prolifera devires. Em outras palavras, obras que forjam no corpo passagens que conduzem a constituição de corporeidades sensíveis, mais vivas e vibráteis (ROLNIK, 2011; 2018), bem como corporeidades que inoculam, portanto, a alteridade, a heterogeneidade e o outramento.

Por fim, se o corpo – tomado em sua realidade sensível – se constitui como meio pelo qual percola a ideia de volução do tempo da criação dos processos artísticos de Rubiane Maia, faz-se mister observar, em terceiro lugar, que é em direção ao plano dos seus próprios processos de subjetivação que a atividade de criação é mobilizada em sua espiral poética. A respeito desta questão, diz ela:

eu acho que quando entrei no mestrado, e comecei a estudar as correntes filosóficas, toda essa bibliografia em torno dessa ideia de clínica da psicologia institucional, desse questionamento dos efeitos da institucionalização na produção de subjetividade, eu encontrei um chão pra mim muito forte que respondia questões que eu pensava de uma maneira muito intuitiva (SILVA, 2020 apud ALVES, 2020, p. 126).

E continua:

eu acho que minha performance, o meu trabalho, continuam conectados com a clínica. Algo que nasce desse processo de encontro com essa perspectiva da clínica, que nasce desse processo de encontro com o mestrado, e aí isso é uma coisa que eu não abandonei (*Ibidem*, p. 126).

A perspectiva clínica a que Rubiane se refere é justamente aquela que vem pautando a possibilidade de reconfiguração do campo *psi*, qual seja, a perspectiva clínico-institucional, que “possibilita a emergência de práticas que tomam o caráter histórico, contingente, inacabado e múltiplo do sujeito como potência afirmadora e engendradora de novos modos de existência” (ESCÓSSIA & MANGUEIRA, 2005, p. 94). Perspectiva que vem instituindo caminhos alternativos e de resistência aos modos hegemônicos de institucionalização dos processos de subjetivação em voga.

É junto a essa perspectiva clínica que Rubiane Maia mobilizará – de modo bastante consciente – sua atenção ao campo pungente de problematização sobre os processos contínuos de produção de modos de existência, que mais tem nos conduzido ao padecimento do que à potência de agir. É junto a ela, ainda, que sintonizará sua escuta ao aqui e agora do campo invisível de forças e afetos que, em vias de constituição, não cessam de convocar maneiras singulares de viver – as quais afirmam a vida em sua potência criadora, enquanto força de invenção – mais aquém e mais além dos padrões, normas e regras estabelecidas. É junto a ela, também, que afirmará, com maior vigor, que “recriar a si mesmo e a própria vida é um processo infinito de alçar sempre novas composições de si mesmo e do mundo” (SILVA, 2011, p. 68). É junto a ela, inclusive, que passará a apostar em uma

positividade criadora e inventiva pela construção de práticas artísticas que na sua atuação poética tanto no campo da produção/criação, como no campo da recepção/participação, compõem um feixe de relações capazes de gerar outros modos de partilha e subjetivação que escapam aos modelos (*Ibidem*, p. 69).

Empreendimento no qual o amálgama entre seus processos de vida e processos artísticos passa a ser mobilizado em favor da instauração de outros processos de subjetivação de si. Processos que suscitam a cartografia de novas paisagens, novos ares, novas nuances de mundo, novos fluxos de desejos e afetos, possibilitando, assim, que sua vida escolha ou mesmo forje as forças com as quais se irá compor em direção à criação de novos modos de existência (DOMINGUES, 2010). Amálgama que parece atuar no entrecruzamento das proposições de Lygia Clark com os empreendimentos filosóficos de Friedrich Nietzsche e Michel Foucault. Afinal de contas, trata-se de uma simbiose no qual o próprio ato de ato de criar se torna obra (ROLNIK, 2000); processo sem fim que toma a vida como experimento, que assume a criação de si como uma obra a ser investida (NIETZSCHE, 1992; 2001) – em suma, que faz da sua própria vida uma obra de arte (FOUCAULT, 1984; 1985).

Amálgama visivelmente clínico e, portanto, explicitamente ethopoético¹¹. A esse respeito, Rubiane nos diz: “Sim, há desdobramentos clínicos nas minhas ações, que agem sobre mim, e sobre o que está ao meu redor porque tudo é interdependente – o nosso modo de agir é uma questão ética” (SILVA, 2018 *apud* ALVES, 2020, p. 129). Neste breve depoimento, a artista parece nos lembrar que a invenção de novas possibilidades de vida – urdidas no seio de suas práticas artísticas – não é apenas estética, mas, também, ética e, portanto, eminentemente política.

.....
¹¹ Para Leila Domingues (2017, p. 183), “o termo ethopoética se faz da conexão entre os termos êthos, palavra de origem grega cujo significado seria ética, modos de vida, processo de constituição de si ou governo de si como sujeito moral e político; e poética, que significa criação. Ethopoética, portanto, diz da criação, a constituição, a invenção de si como sujeito, em suas dimensões estéticas, éticas e políticas”.

Nota-se aí, o quanto o terceiro ponto de partida primordial da singularidade poética de Rubiane Maia parece se conformar como uma espécie de dobra dos dois anteriores e, ao mesmo tempo, plano sobre o qual todos eles se entrecruzam, se entrelaçam e voluem. Aqui, ao perseguir e forjar para si mesma modos outros de produção de subjetividade – via uma perspectiva expansiva de suas práticas que instauram uma certa zona de indiscernibilidade entre vida e obra, ponto de indistinção entre processos de vida e processos artísticos – é a própria existência de Rubiane que passa a ser alvo de seu saber-fazer artístico. Em outras palavras, é sobre a sua própria vida e o que está a sua volta que seu tempo da criação se debruça e volui.

Isso significa que, em Rubiane Maia, cada projeto, cada performance, cada experiência – no sentido mais largo do termo – são mobilizados como espécies de práticas de si. Práticas que, voltadas ao trabalho sobre si mesma, tornam-se capazes de engendrar novos territórios existenciais ético-estéticos (GUATTARI, 1992) nos quais sua vida evoque, descubra e extraia o que de singular nela se encontra em vias de devir. Práticas que assumem os processos artísticos, portanto, como laboratório de constantes procedimentos de experimentação de formas-subjetividades que convoquem à criação e à recriação de si mesma e de sua visão de mundo. Espaço-tempo em que sua vida é posta em jogo, e não somente com objeto e meio de sua arte, mas, principalmente, como instância através da qual se é possível tanto vislumbrar novos modos de vida quanto modificar seu próprio ser, sua própria vida.

Notas (in)conclusivas: arte, vida em obra em Rubiane Maia

Se considerarmos que o fazer artístico de Rubiane se realiza em um aqui-agora que agencia passado, presente e futuro simultaneamente,

podemos conjecturar que esse seu fazer tem a ver com o vetor de ativação da criação da vida que afirma o tempo à luz da multiplicidade. Isso porque a invenção de novos modos de existência envolve e evoca, por si só, a sincronia de vários tempos em direções diversas, num fluxo que pressupõe aproximações, afastamentos, tangências, atritos e contaminações com as matérias de expressão do mundo. Algo que parece nos conduzir ao seguinte entendimento: se não é possível atribuir uma direção unívoca ao tempo – como nos lembram Michel Serres (1982; 1999) e Bruno Latour (1994) – isso se deve, em grande medida, ao caráter criador da vida que arrasta uma gama de processualidades espaciais-temporais que escapam a qualquer tipo de sobrecodificação teleológica.

Apostar nesses atravessamentos politemporais – resultados das dobras que a artista opera em sua própria vida – faz com que sua poética seja permanentemente ativada e reativada, sob o signo da diferença. Cada dobra parece tensionar uma volta a mais nessa espécie de espiral poética que diz respeito, ao mesmo tempo, aos seus percursos artísticos e percursos de vida – uma vez que é por meio dela que o tempo da criação de si e do fazer artístico de Rubiane Maia voluem simultaneamente, tornando-se, inclusive, indiscerníveis. Nessa espiral poética, cotidiano, corpo e processos de subjetivação demarcam presença. Além de comparecerem em articulações, composições e intensidades distintas – nas quais é a vazão do desejo de outrar-se de Rubiane que está em questão – essas presenças tornam-se peças e engrenagens uma das outras, nutrindo o modo singular como Rubiane Maia toca e agencia, em seu fazer artístico, a atualidade e da pertinência da proposta de aproximação entre arte, vida e obra na contemporaneidade. A esse respeito, ela mesma nos diz: “Mais do que misturar arte e vida, o que queremos

é apresentar uma perspectiva mais expansiva de relações entre a arte e a vida” (SILVA, 2011, p. 113).

Assim, ao dispor arte, vida e obra no plano de voluções de sua espiral poética – embaralhando e, no limite, abandonando o tempo linear, proliferando para além dele – o que estaria em jogo nos processos artísticos e criativos de Rubiane Maia seria a desobstrução da dimensão estética da subjetividade ao afirmar a vida como perpétua atividade criadora. Tendência que conduz a instauração da *práxis* vital como nascedouro de novas e potentes dimensões da criação, distintas das exortadas pelos sistemas de valores essencialmente artísticos. Tendência cujas reflexões que evocam impõem a necessidade em termos de lidar permanentemente com os desafios teórico-críticos colocados pelo caráter, por natureza, processual, dinâmico e politemporal da criação que transborda o ato criador e a obra em direção à indissociação entre vida e obra – não por acaso, uma entre tantas e difusas características das poéticas artísticas contemporâneas (SALLES, 2006).

Referências

- ALVES, Lindomberto Ferreira. *Arte e vida em obra: a poética biografemática de Rubiane Maia*. 2020. 330 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Centro de Artes, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2020.
- DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Tradução Luiz Orlandi. Campinas: Papirus, 1991.
- DOMINGUES, Leila. *À flor da pele: subjetividade, clínica e cinema no contemporâneo*. Porto Alegre: Sulina, 2010.
- . Ensaios de subjetivação: ethopoética, cartografemas e ethografias. In: LEÃO, Adriana et al (org.). *Produção de subjetividade e institucionalismo: experimentações políticas e estéticas*. Curitiba: Appris, 2017. p. 181-197.
- ESCÓSSIA, Liliana da; MANGUEIRA, Maurício. Para uma psicologia clínico-institucional a partir da desnaturalização do sujeito. In: *Revista do Departamento de Psicologia – UFF*, Niterói, v. 17, n. 1, p. 93-101, jan.-jun 2005.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade, vol. II: O uso dos prazeres*. Tradução Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1984.
- . *História da sexualidade, vol. III: O cuidado de si*. Tradução Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1985.
- . A ética do cuidado de si como prática da liberdade. In: FOUCAULT, Michel. *Ética, sexualidade, política*. Coleção Ditos & Escritos, vol. V. Tradução Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004, p. 264-287.
- . *O nascimento da biopolítica*. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. Tradução Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Tradução Ana Lúcia de Oliveira & Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos: ensaios de antropologia simétrica*. Tradução Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.
- MBEMBE, Achille. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. Tradução de Renata Santini. São

- Paulo: N-1 edições, 2018.
- MEDEIROS, Maria Beatriz de. Sugestões de conceitos para reflexão sobre a arte contemporânea a partir da teoria e prática do grupo de pesquisa corpos informáticos. In: *ARJ*, Natal/Porto Alegre, v. 4, n. 1, p. 33-47, jan.-jun. 2017.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia, ou Helenismo e pessimismo*. Tradução Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- . *A gaia ciência*. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- . *Assim Falava Zaratustra*. Tradução Antonio Carlos Braga. São Paulo: Escala, 2013.
- ROLNIK, Suely. O corpo vibrátil de Lygia Clark. In: *Folha de São Paulo*, São Paulo, 30 de abr. de 2000.
- . *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. São Paulo: Estação Liberdade, 2011.
- . *Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada*. São Paulo: N-1 edições, 2018.
- SALLES, Cecília Almeida. *Redes da criação: construção da obra de arte*. Vinhedo: Horizonte, 2006.
- SANTOS, Milton. Por uma Geografia cidadã: por uma epistemologia da existência. In: *Boletim Gaúcho de Geografia*, Porto Alegre, v. 21, n. 1, p. 7-14, ago. 1996.
- SERRES, Michel. *Le système de Leibniz et ses modèles mathématiques*. Paris: P.U.F., 1968.
- . *Genèse*. Paris: Grassei, 1982.
- . *Luzes: cinco entrevistas com Bruno Latour*. Tradução de Luiz Paulo Rouanet. São Paulo: Unimarco, 1999.
- SILVA, Rubiane Vanessa Maia da. *Desvios, sobre arte e vida na contemporaneidade*. 2011. 142 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia Institucional) – Programa de Pós-Graduação em Psicologia Institucional, Departamento de Psicologia, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2011.
- VINÍCIUS, Marcus. Cotidiano: reflexões atuais e (in)oportunas. In: *Revista Tatuí*, n. 8, p. 24-26, 2010.

Poéticas Visuais e Autorrepresentação no Vídeo: Temporário (2020)

Visual Poetics and Video Self-Representation: Temporário (2020),

LIVIA KEIKO NAGAO DE MEDEIROS

Universidade Estadual de Ponta Grossa

Fundação Araucária

MARIA CRISTINA MENDES

Universidade Estadual de Ponta Grossa

Temporário (2020), videoarte (3'24'') realizada a partir da reflexão de questões existenciais durante a pandemia de COVID-19 é o objeto de análise do estudo. Estabeleço analogias com Metáfora (2013) de André Severo e Paula Krause. Por serem obras que possuem a inserção da imagem do artista, destaco os processos poéticos de criação destes vídeos, tratando da autorrepresentação citada pela autora Rosalind Krauss. Embaso também o estudo em Arlindo Machado, Christine Mello e Marcelo Moreira Santos.

Palavras-chave: Autorrepresentação; Videoarte; Poéticas Visuais; Arte Contemporânea.

Temporário (2020), a video art (3'24'') made from the reflection of existential issues during the COVID-19 pandemic is the object of analysis of the article, besides Metáfora (2013) by André Severo and Paula Krause. As they are works that include the artist's image, I highlight the poetic processes of creating these videos, dealing with the self-representation mentioned by the author Rosalind Krauss. It is also based in the study of Arlindo Machado, Christine Mello and Marcelo Moreira Santos.

Keywords: Self-representation; Video art; Visual Poetics; Contemporary Art.

Introdução

Para Arlindo Machado, a videoarte surge como uma espécie de denúncia à utilização do vídeo de forma passiva, apenas como meio de disseminação de mensagens em massa, ou como forma de registro e documentação de um determinado evento. Assim, artistas do vídeo criam estratégias para que este meio artístico seja percebido pela sua expressividade e a criação de discursos sobre aspectos da realidade ou do imaginário a fim de que não seja reduzido a um mero instrumento sem uma real funcionalidade (MACHADO, 2007). Deve-se considerar o aspecto híbrido e impuro do vídeo, pois: “Sabemos, pelo simples exame retrospectivo da história desse meio de expressão, que o vídeo é um sistema híbrido; ele opera com códigos significantes distintos, parte importados do cinema, parte importados do teatro, da literatura, do rádio e, mais modernamente, da computação gráfica, aos quais acrescenta alguns recursos expressivos específicos, alguns modos de formar ideias ou sensações que lhe são exclusivos [...]” (MACHADO, 2007, p.323).

Criada a partir da apropriação ou intervenção de imagens, a videoarte adquire aspectos complexos, pois se trata de uma forma híbrida com diversas identidades e que pode ser lida a partir de diferentes contextos históricos e sociais. Para Christine Mello (2008), o vídeo “[...] híbrido por natureza, passa a ter a habilidade de recodificar tais experiências e transitar no âmbito das mais diversas manifestações criativas” (MELLO, 2008, p. 27). Assim, a videoarte é uma tentativa de desconstruir o vídeo para que seus limites sejam expandidos, buscando dar novos significados a esse processo inacabado e experimental.

Temporário (2020), de minha autoria e *Metáfora* (2013) dos artistas André Severo e Paula Krause são as obras analisadas nesse artigo.

Ambos são trabalhos nos quais podemos encontrar relações com a autorrepresentação em vídeo, descrita por Rosalind Krauss no artigo *Video: The Aesthetics of Narcissism* (1976), no qual o *medium* de um vídeo seria o próprio narcisismo, uma vez que boa parte destes trabalhos utiliza o corpo do artista em sua criação. Krauss associa aspectos psicológicos ou psicanalíticos com o *medium*¹ ou material físico com o qual um vídeo é produzido:

Pois essa declaração descreve condição mais psicológica do que física, e, embora estejamos acostumados a pensar em estados psicológicos como assuntos possíveis das obras de arte, não pensamos na psicologia como constituinte de seu *medium*. Por seu lado, o *medium* da pintura, da escultura ou do filme tem muito mais a ver com os fatores materiais e objetivos, específicos de uma forma particular: pigmentos cobrindo superfícies, matéria estendida ao longo do espaço, luz projetada através do celuloide em movimento. Isto é, a noção de *medium* contém o conceito de objeto estado, separado do próprio ser do artista, pelo qual suas intenções devem passar (KRAUSS, 1976, p.145-146).

É importante ressaltar que *Temporário* (2020) não foi produzido com base em *Metáfora* (2013). Conheci o vídeo de André Severo e Paula Krause depois de ter realizado *Temporário* (2020), porém, percebi que ambos são trabalhos com os quais se pode entrelaçar a ideia de autorrepresentação e criar diálogos pelas semelhanças que existem entre eles, como por exemplo, a chuva e o seu barulho.

.....
¹ Do latim, a palavra *medium* quer dizer “que está no meio, intermediário”. Refere-se à “pessoa detentora de dons que supostamente lhe permitem conhecer coisas, dados, ocorrências etc. por meios sobrenaturais” (OXFORD, 2020).

Temporário (2020)

Temporário (2020) foi produzido em meados de 2020, sendo que sua idealização aconteceu antes da pandemia de COVID-19, e a sua edição durante o confinamento. O vídeo tem três minutos de duração, resolução 1080p e formato de tela 16:19². O roteiro, as edições, filmagens e gravações foram elaboradas por mim, meu retrato feito em câmera profissional por Maria Luisa Derbis e parte dos sons, gravados por Loran de Andrade. Todas as filmagens e sons foram realizados em *smartphone*, as ilustrações em ciano e rosa claro foram feitas no *software Adobe Illustrator* e a edição de vídeo e animação foram feitas no *software Adobe After Effects*, ambos da empresa *Adobe Systems*. A filmagem base foi feita a partir de uma das janelas de minha casa, em um dia chuvoso. Os sons foram captados partir de pias, torneiras e chuva em um telhado.

No trabalho, destaco a contradição entre a imagem em preto e branco, que representa as incertezas e os medos causados pelas novas adequações à vida durante a pandemia, e as imagens coloridas, que mostram as diversas emoções e a volubilidade como ser humano. O vídeo tem como objetivo a reflexão da minha existência a partir da autorrepresentação, pensando nos efeitos e mudanças do cotidiano e consequentemente do meu interior, causados pela pandemia da COVID-19.

O vídeo inicia com a imagem de uma janela, por onde escorrem gotículas de água em um dia chuvoso. Aos poucos, surge a foto de meu rosto ao fundo, do qual caem finas lágrimas nas cores ciano

² O termo em inglês *aspect ratio* se refere à proporção de tela de um filme ou vídeo, definida a partir de sua largura e altura. A proporção de vídeo 16:19 é encontrada em monitores de computador e TVs e indica que o vídeo foi produzido em HD, Full HD, 4K Ultra HD, 6K Ultra HD, 8K Ultra HD etc. (HERTWIG, 2016).

e rosa claro, ao som de gotas caindo lentamente numa pia (Figura 1). Logo em seguida, o rosto desaparece e traços finos nas mesmas cores descem pela tela como uma garoa, retornando à imagem inicial de chuva. Os próximos quadros são de linhas ciano e rosa claro que sobem e descem uma a uma, preenchendo a tela da esquerda para a direita formando uma espécie de grade (Figura 2). Aqui, os sons são de gotas caindo aceleradamente na pia e posteriormente um pequeno fio de água caindo dentro da pia já cheia.



FIGURA 1 Frame de Temporário (2020) aos 38" (Fonte: acervo da autora)

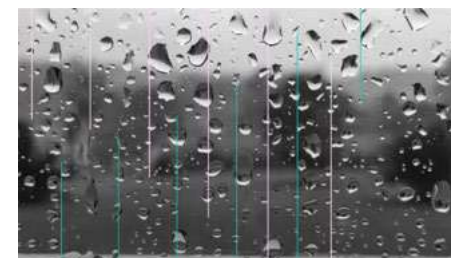


FIGURA 2 Frame de Temporário (2020) aos 01'38" (Fonte: acervo da autora)

As grades coloridas desaparecem e formas abstratas entram uma a uma preenchendo por completo a tela, ao som de água escorrendo pelo ralo de uma pia (Figura 3). Como um quebra cabeça, as formas se encaixam umas às outras e ali ficam por alguns instantes até saírem de cena, ao som de chuva torrencial em um telhado. Por fim, dois blocos coloridos deslizam para cima e para baixo até preencherem a tela e desaparecem após alguns instantes (Figura 4). Os momentos finais do vídeo são da janela inicial enquanto o som da água que se aquieta e se dissipa.

Com relação aos sons produzidos para o vídeo, o pesquisador Marcelo Moreira Santos (2011, p.18) afirma que a trilha sonora tem



FIGURA 3 *Frame* de Temporário (2020) aos 02'09" (Fonte: acervo da autora)

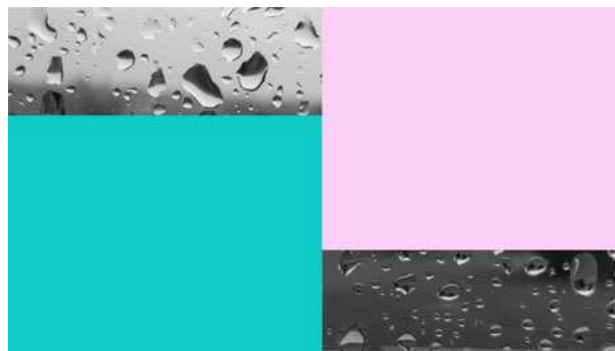


FIGURA 4 *Frame* de Temporário (2020) aos 02'50" (Fonte: acervo da autora)

o papel de se conectar às imagens e complementá-las. Os sons têm a capacidade de fazer o espectador sentir e interpretar de diversas formas, dando uma continuidade à narrativa: “Porém seu papel está em manter e sugerir uma sequencialidade e uma continuidade de sentimento. Sentimento que está impregnado nas imagens em movimento, mas que com a melodia e a música espraia-se para além da tela.”. Em *Temporário* (2020), todos os sons foram pensados especificamente para determinadas partes do vídeo.

A utilização de uma fotografia no início do vídeo se deu pela tentativa de buscar uma identidade e de pensar a autorrepresentação como um dos meios para a criação de uma poética visual, além de ser um meio para a experimentação e criação de uma obra híbrida. A fotografia também foi a maneira tímida que encontrei de inserir meu corpo no trabalho, para que posteriormente outros trabalhos como videoperformances pudessem ser produzidos. Como houve uma junção entre duas formas de expressão, a videoarte e a animação experimental, num processo híbrido e formação de uma nova linguagem

ocorreu a contaminação do vídeo, como destaca Mello (2008):

Em suas contaminações, o vídeo amplia seus diálogos com outras linguagens na construção de um discurso dialético. Nelas, o código videográfico não se dispersa, nem dilui outros códigos,

mas, ao contrário, ele possui o poder de afetar e contaminar irreversivelmente a outra linguagem em diálogo. É a lógica do vídeo+, ou o vídeo que soma seus sentidos aos sentidos de outras linguagens (como no videoclipe, na videodança, no videoteatro, na videoperformance, na videocarta, na videopoesia, na videoinstalação e nas intervenções midiáticas no espaço público) de tal forma que uma linguagem não pode mais ser lida dissociada da outra (MELLO, 2008, p.137).

Há uma tentativa de trazer memórias distantes e anteriores à pandemia, a partir da fotografia, do vídeo ambientado em um dia chuvoso e os sons de água caindo, considerando sentimentos como a insegurança e a solidão causados pelo confinamento. Apesar disso, sentimentos tristes em preto e branco se contrapõem ao misto de emoções representados pelas formas ciano e rosa claro.

Ao analisar *Temporário* (2020), a partir da perspectiva da estética do narcisismo³ de Krauss (1976), pode-se dizer que o *medium* deste vídeo se encontra muito mais nas experiências psicológicas geradas

³ Narcisismo, termo proveniente do mito grego de Narciso, cujo significado é “paixão pelo próprio ego; autoadmiração” (MICHAELIS, 2020).

por ele, a partir da fotografia, do vídeo e dos sons utilizados para a sua formação, do que nos materiais físicos utilizados no seu feitiço. No caso, a obra com autorrepresentação possibilitou um processo de autorreflexão e autoconhecimento do *self*⁴, uma vez que, foi necessário assistir repetidas vezes ao vídeo durante sua edição. Por ter sido engendrado em um momento incomum, o processo de criação do vídeo fez com que eu refletisse principalmente a respeito de minha fragilidade como humana e a necessidade de expressar isso por meio da arte.

Como não existe interpretação certa ou errada, a obra é passível de diversas interpretações conforme o tempo-espaço no qual está inserida (SANTOS, 2011), assim o vídeo permite que a cada uma das visualizações feitas por mim ou por outros espectadores a *Temporário* (2020), exista a criação de novas memórias e diferentes percepções sobre o *self*, ou o *eu* que está presente nele.

Metáfora (2013)

Metáfora (2013) é uma instalação composta por dois vídeos em *loop*⁵contínuo, realizada pelos artistas André Severo e Paula Krause. O *Filme I*, produzido em cor e som, tem 18 minutos de duração e consiste na filmagem de uma personagem, a própria Paula Krause, sentada em uma banquetta num cômodo que aparenta ser dentro de uma casa de madeira (Figura 5). Na sala, um galho de árvore seco ocupa o centro ao lado da artista, dividindo a sala diagonalmente.

.....
⁴ Do inglês, *self* significa “o conjunto de características de alguém, como personalidade e habilidade, que não são físicas e tornam essa pessoa diferente de outras pessoas”; é também de ou por você ou por si mesmo (OXFORD, 2020).

⁵ No *loop* contínuo, uma seção do filme é unida a si mesma para criar uma tira interminável, ou seja, que pode ser projetada continuamente sem a necessidade de recarregar, rebobinar ou reiniciar eletronicamente (KROON, 2010).

O dia é chuvoso e podemos ouvir o barulho da água caindo fora e dentro da casa. Goteiras podem ser observadas respingando água pelo chão de madeira. A única fonte de luz é uma janela atrás da artista, sendo praticamente toda a luminosidade focada no galho caído e em alguns pontos das paredes. A artista por vezes mexe a cabeça, as mãos e as pernas ansiosamente, como se não pudesse sair de onde está, mas apenas capaz de observar seu entorno sombrio e depressivo. A câmera intercala as filmagens, por vezes focando no ambiente como um todo, no rosto de Krause, em suas mãos, em suas botas, no galho e no chão de madeira sujo e marcado de pegadas de um sapato molhado.

O *Filme II*, produzido em preto e branco e sem áudio, tem 12 minutos de duração e seu foco está em uma mesa cheia de fotos aparentemente antigas de uma mesma pessoa, uma taça de vinho e um cinzeiro com algumas bitucas de cigarro (Figura 6). Observa-se a sombra de uma pessoa na mesa, que por vezes pega a taça como se estivesse bebendo, ou bate o cigarro no cinzeiro como se tivesse acabado de tragá-lo. A mão por trás do vídeo nunca manipula as fotos, elas ficam estáticas e se mexem brevemente apenas quando a taça é utilizada e colocada por cima delas novamente. O texto que acompanha a instalação não está disponibilizado nas páginas oficiais dos artistas, portanto, somente os vídeos fazem parte desta análise.

A primeira sensação ao assistir os dois vídeos simultaneamente, lado a lado no site oficial de André Severo foi a de uma extrema solidão e angústia. Isto porque ambos os cenários nos quais as narrativas se passam, são sombrios, de poucas cores ou luminosidade, que remetem a estes sentimentos. Além disso, no primeiro vídeo observa-se a chuva, a sala de madeira pouco conservada, o galho e as sujeiras pelo chão do cômodo, os movimentos da artista sentada

sozinha na banquetta, o seu olhar e a cabeça que quase o tempo todo pende para baixo, contemplando o chão. No segundo vídeo o ato de beber e fumar do personagem são identificados a partir dos movimentos das mãos, e do contraste das fotos em cima da mesa. Ao pensar na ansiedade e na solidão de ambos os personagens, pode-se criar uma continuidade ainda que fictícia daquilo que se está assistindo. Esse aspecto também nos faz pensar os porquês de determinados acontecimentos. Santos (2011) explana que:

O espectador completa o enredo, dialoga com o todo do filme, assim o diretor e sua equipe convida-o a criar e imaginar aquela história juntos, mesmo no cinema onde tudo é dado: imagens, sons, caminhos, destinos, etc. Há, entretanto, essa incompletude que é da característica do signo, cabendo ao intérprete tentar adivinhar aquele objeto dinâmico, aquela “realidade” da história; portanto, está aberto a conjecturas (SANTOS, 2011, p.15).

No que diz respeito aos sons, o fato de somente o *Filme I* possuir uma trilha sonora composta pelo barulho da chuva, enquanto o *Filme II* ser silencioso, pode ser a tentativa de organizar o enredo e entrelaçar ambos os vídeos. As relações um com o outro potencializam a narrativa, uma vez que, ambos os filmes retratam de formas diferentes os mesmos sentimentos.

O som está conectado à imagem, ao plano e sua sucessão no cinema, mas, apesar dessa conexão diádica, o som tem um poder de sugestão que vai além do que está na tela. A linguagem sonora vai preencher os vazios que a imagem fragmentada possui. Em um processo de simbiose, a imagem e o som se nutrem, produzindo um interpretante potencial que vai agir nessa reconstrução do objeto dinâmico ou realidade ficcional para além dos limites dos planos e de

sua montagem, nessa continuidade que a mente de pronto cria (SANTOS, 2011, p.17).

Pode-se dizer que “a linguagem cinematográfica não reside apenas naquilo que é mostrado, mas principalmente naquilo que é sugerido” (SANTOS, 2011, p.15). Ou seja, é possível encontrar nossas próprias interpretações a partir de qualquer imagem que integra os vídeos, ao se considerar o todo, uma vez que, todas elas são signos. Sendo a vivência estética uma experiência inesgotável, ao assistir os dois vídeos senti que apesar de muito diferentes um do outro, se harmonizam, seja nas cores, no cenário, na ação dos personagens ou nos sons. São vídeos que remetem à memória e que trazem uma figura de linguagem como título principal, *Metáfora* (2013). Metáfora é “Figura de linguagem em que uma palavra que denota um tipo de objeto ou ação é usada em lugar de outra, de modo a sugerir uma semelhança ou analogia entre elas” (MICHAELIS, 2020). Pode quem sabe, se referir às proximidades e semelhanças entre o *Filme I* e o *Filme II*, ou então fazer uma alusão aos temas tristes e nostálgicos trazidos por André Severo e Paula Krause.

Considerações Finais

O processo de inserção da imagem do artista no vídeo, ou seja, a sua autorrepresentação na obra viabiliza uma conversação entre o artista e a obra como meio para instigar a criatividade e ativar memórias a partir das sensações trazidas por ele. *Temporário* (2020) e *Metáfora* (2013) são obras nostálgicas, de uma tristeza sem causa



FIGURA 5 *Filme I* (2013) – André Severo e Paula Krause (Fonte: <https://www.andresevero.com/>)



FIGURA 6 *Filme II* (2013) – André Severo e Paula Krause (Fonte: <https://www.andresevero.com/>)

aparente, uma saudade do passado e a vontade de retornar a ele. Por isso, é possível criar uma certa afinidade com as obras devido aos sentimentos que elas convidam a experimentar.

O vídeo contribuiu para que eu pudesse me conhecer melhor, a partir do processo de criação e após ver minha própria imagem diversas vezes na tela. Tanto a sua idealização, quanto a sua produção e mais tarde a sua fruição, me permitiram refletir sobre mim mesma, como artista e como espectadora, pensando nas mudanças ocorridas no cotidiano, desde o início do projeto até a sua finalização. A pesquisa teve um papel imprescindível para a melhoria como artista-pesquisadora. O contexto de pandemia experienciado pelo mundo todo proporcionou tais indagações e uma vontade de continuar produzindo independentemente das adversidades.

Referências

HERTWIG, F. M. Aspect Ratio *para a Produção de Conteúdos de Digital Signage*. Disponível em:<<https://mdooh.progic.com.br/aspect-ratio/>> Acesso em 07 out. 2020.

KRAUSS, R. *Video: The Aesthetics of Narcissism*. October, v. 1, 1976, p. 50-64.

KRAUSS, R. *Vídeo: A Estética do Narcisismo*. Disponível em:<https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae16_Rosalind_Krauss.pdf> Acesso em 28 set. 2020.

KROON, R. W. A/V A to Z: an encyclopedic dictionary of media, entertainment and other audiovisual terms. Jefferson: McFarland & Company Inc. 2010. 776.

MACHADO, A. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas: Papirus Editora, 2007, 419p.

MELLO, C. *Extremidades do Vídeo*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2008, 255p.

MICHAELIS. *Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*. Disponível em:<<http://michaelis.uol.com.br/>> Acesso em 29 set. 2020.

OXFORD. Cambridge Dictionary. Disponível em:< <https://dictionary.cambridge.org/>> Acesso em 29 set. 2020.

SANTOS, M. M. Cinema e semiótica: a construção sónica do discurso cinematográfico. *revista Fronteiras – estudos midiáticos*, v.13, n.1, 2011, p.11-19.

SEVERO, A; KRAUSE, P. *Metáfora (2013)*. Disponível em:< <https://www.andresevero.com/metfora-cu22>> Acesso em set. 2020.

YouTube e a quebra do paradigma televisivo

YouTube and the breaking of the telejournalism paradigm

LUCIANO KOJI ABE

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP)

CNPq

Este artigo discute como o processo de popularização do YouTube afetou as rígidas estruturas do telejornalismo. O universo virtual levou à relativização do furo de reportagem e à quebra do monopólio da notícia, possibilitando um “lugar de fala” para os não contemplados na TV tradicional. Este trabalho tem base nas teorias de Edgar Morin e Cecília Almeida Salles, com a importância das teorias da criação como rede, das interações no YouTube e do enfraquecimento das normalizações.

Palavras-chave: jornalismo; telejornalismo; YouTube; redes da criação;

This paper discusses how the popularization process of YouTube has affected the rigid structures of television news. The virtual universe leads to the relativization of the scoop and the breaking news monopoly, allowing a “place of speech” for those not included in traditional TV. This work is based on the theories of Edgar Morin and Cecília Almeida Salles, including the importance of the theories of creation as a network, the interactions on YouTube and the weakening of normalizations.

Keywords: journalism; telejournalism; YouTube; creation networks;

Introdução

Desde os primórdios do jornalismo, com as gazetas de Veneza no século XVI, recebemos informações fragmentadas e globais. Por mais que o nome de um jornal seja *Folha de S.Paulo* ou *O Estado de Minas*, o leitor irá consumir notícias globais, que podem ser do outro lado do mundo. Ficamos informados sobre a morte de um panda no zoológico da China ou sobre as esculturas de gelo na Rússia. Mas a quem importa essas notícias?

Na televisão, apenas o que é considerado importante para o editor, diferente e extraordinário entra na programação. O curta-metragem *Esta não é a sua vida* (1991) ironiza essa predileção pelo inusitado: “Este homem não come vidro. Na última quarta-feira, esta mulher não deu a luz a sêxtuplos. Esta criança jamais sobrevoou o polo norte”, diz a narração enquanto um travelling lateral filma pessoas olhando diretamente para a câmera.

Já no *YouTube* até mesmo o banal e cotidiano ganham destaque com os *YouTubers* que mostram suas casas, o que almoçam e o que gostam de fazer no dia a dia. As mudanças no conteúdo trouxeram modificações na estrutura tradicional da TV.

As entrevistas com celebridades, por exemplo, não ocorrem mais no estúdio com público e vários profissionais ao redor como ocorria no *Programa do Jô*. Hoje elas são na própria casa do entrevistador ou em seu lugar mais íntimo, a cama, como no canal do *YouTube* *Matheus Mazzafera*¹, do produtor de moda, apresentador de televisão e youtuber brasileiro. Matheus chama a própria casa de *Hottel Mazzafera*, porque adora hospedar os amigos. Na entrevista com *Grazi Massafera*, que não ocorreu na cama, mas em um dos cômodos

¹ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=kNdrKKQow0>> Acesso em: 10 out.2020

da casa, a atriz revelou suas intimidades ao dizer que já transou no primeiro encontro. A confissão fez parte da brincadeira “Eu nunca”, em que a artista é questionada sobre diversas atitudes, e – caso ela já tenha realizado o ato em questão – deve dar um gole na bebida. O privado se torna público.

Trata-se do apelo à intimidade, à personalidade, à vida privada como suporte e garantia da ordem pública. Em outras palavras, os códigos da vida pública passam a ser determinados e definidos pelos códigos da vida privada, abolindo-se a diferença entre espaço público e espaço privado (CHAUI, 2007, p. 9).

Fim do monopólio

Para a internet, um *Jornal Nacional* é restrito demais. No universo virtual, não há fronteiras e o alcance é planetário. Se a voz do William Bonner vai do Oiapoque ao monte do Caburaí, um simples vídeo mal filmado sobre um arrastão que ocorrera de manhã, em São Paulo, pode chegar ao Japão em poucos segundos. Não é mais necessário esperar o dia todo para assistir à notícia no telejornal noturno da Globo.

Essa transformação radical da forma de se consumir notícia levou à relativização da exclusividade e do furo de reportagem, elementos fundamentais ao jornalismo. A campanha do atual presidente Jair Bolsonaro é um dos exemplos mais atuais. Avesso à grande imprensa, Bolsonaro transmitiu seus principais pronunciamentos por intermédio do *Facebook*, e a nomeação de seus ministros é divulgada pela conta particular no *Twitter*. Tais procedimentos quebram a exclusividade e o monopólio da notícia, pois qualquer cidadão com acesso à internet e conta nas redes sociais consegue assistir à transmissão ao vivo.

Em se tratando de furo de reportagem, quando um veículo de comunicação ainda detém a posse de uma informação importante, o monopólio da notícia não dura nem um minuto. Em poucos segundos, ela será divulgada e compartilhada em milhares de sites. A ultravelocidade da internet é incompatível com os horários rígidos dos telejornais e a lerdeza do mundo físico dos jornais impressos.

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 (MORIN, 2011, p. 33).

Embora a internet tenha como características o transitório, a efemeridade, a fragmentação, a ultravelocidade e o esquecimento, ela permitiu o melhor armazenamento das reportagens. Um jornal virava embrulho de banana no dia seguinte e as fitas cassetes ocupavam muito espaço nas estantes. Com o digital, pode-se assistir onde e quando quiser. Acesso aos acervos virtuais de qualquer lugar do mundo garante maior contato dos jovens com o que há de mais importante no audiovisual. Documentários raros e proibidos, a exemplo do curta-metragem *Di Cavalcanti Di Glauber* (1977), do cineasta Glauber Rocha, são vistos milhares de vezes. Antes da criação do *YouTube*, *Di* foi visto poucas vezes em alguns festivais específicos de documentário.

Consumidor-produtor

Paulatinamente, os jornais são transmudados em smartphones e redes sociais, enquanto a TV é fagocitada pelo *YouTube*. O smartphone nos seduz porque é um cinema em miniatura. Nossos olhos ficam

a poucos centímetros de distância da tela. O foco é exclusivamente nela. Nada atrapalha nem distrai o nosso olhar, ao contrário da tela da TV, em que várias imagens no ambiente disputam a atenção do telespectador. O smartphone está entre a tela de cinema e a televisão.

Em uma célebre frase, Jean-Luc Godard declarou que, “quando vamos ao cinema, olhamos para cima; quando vemos televisão, olhamos para baixo”. Podemos dizer que os smartphones conduzem nosso olhar em direção ao chão. Além disso, a TV portátil se tornou uma extensão do nosso corpo, um prolongamento de nossas mãos e polegares. A portabilidade do novo audiovisual e a possibilidade de filmar e fotografar com o mesmo aparelho mudou o nosso olhar sobre o mundo. Dos telespectadores passivos de outrora, nos tornamos consumidores ativos de audiovisual. Este novo paradigma transformou de forma drástica o consumo da notícia. O consumidor de notícia se tornou produtor.

Qualquer indivíduo munido com um celular e acesso à internet tem condições de criar seu próprio telejornal. Dessa forma, todos têm espaço na telinha. Os 15 minutos de fama de Andy Warhol se tornaram horas. É a mitificação da *star* em seu grau máximo. Com o *selfie*, até mesmo o fotógrafo foi dispensado. As câmeras, iluminações e programas de edição profissionais estão mais acessíveis. Não é mais o ponto de vista das classes médias urbanas, adultas e intelectualizadas predominante no jornalismo tradicional.

Agora as crianças, os adolescentes, os velhos, os casais divorciados, os solteiros, os *gays*, as lésbicas, os negros, os deficientes, os desviantes, os estilos de vida mais heterogêneos são tratados por eles mesmos (LIPOVETSKY; SERROY, 2009, p. 16).

O *YouTube* possibilita a liberdade de voz do outro, um “lugar de fala” (termo que representa a busca pelo fim da mediação) para os não contemplados na telinha tradicional. Um exemplo é a ONG *Vídeo nas Aldeias*, que permite aos indígenas divulgarem as suas próprias culturas, fugindo do senso comum retratado na imprensa no dia do índio.

Se antes o *Jornal Nacional* era transmitido para um público de massa, sem distinção de gênero, idade ou religião e segmentado em vários assuntos, agora cada canal do *YouTube* tem estatísticas exatas dos seus seguidores e são voltados para um determinado nicho. Há canais de notícias sobre tecnologia, cinema, automóveis, esporte etc. Alguns se especializam ainda mais como os canais sobre filmes de terror, carros antigos, basquete, entre outros.

O canal do *YouTube Nós de Trinta*², criado pelo jornalista Guilherme Corrêa para falar sobre a chegada aos trinta anos de idade é um desses canais especializados. Com temas diversos como nostalgia, investimentos, relacionamentos, saúde e alimentação, Corrêa dispensa os formalismos do jornalismo em vídeo como o microfone na mão, a roupa social e os equipamentos fora de quadro.

As certezas dos padrões de produção jornalísticas repetidos ao longo do tempo agiram como um campo pouco fértil para a experimentação. O jornalista parece estar enfrentando a exploração de um campo de possibilidade não conhecido em relação à produção textual, a partir de restrições também novas. Em meio à incerteza, portanto, as discussões recaem sobre a necessidade de buscar novas formas de narrar. Quando se fala em inovar e em reinventar, é sempre no âmbito das restrições dos padrões conhecidos (SALLES, 2016, p. 74).

2 Disponível em: <<https://www.youtube.com/channel/UCmOT9QDyPSSum3ePk-jWBneA/about>> Acesso em: 10 out.2020

Diálogo com o público

A maleabilidade da internet põe em xeque as regras engessadas do jornalismo, padronizado em todo o planeta. Para Arlindo Machado (2009), o telejornal é o gênero televisivo mais rigidamente codificado. É igual em todas as partes do mundo, como demonstram os videoartistas Antonio Muntadas e Hank Bull no vídeo *Cross-cultural Television* (1987), com partes de telejornais de vários países para comprovar que os repórter e âncoras usam o mesmo tom de voz, tem os mesmos códigos e as mesmas imagens. Críticos da cultura de massa, Adorno e Horkheimer afirmam que “A cultura contemporânea a tudo confere um ar de semelhança” (2002, p. 5).

A construção de um presente (...) que quer esquecer o passado e dá a impressão de já não acreditar no futuro, foi conseguida pela circulação incessante da informação, que a cada instante retorna uma lista bem sucinta das mesmas tolices, anunciadas com entusiasmo como novidades importantes, ao passo que só se anunciam pouquíssimo, e aos arrancos, as notícias de fato importantes, referentes ao que de fato muda (DEBORD, 2013, p. 176)

Por outro lado, o *YouTube* é muito mais informal, não precisa de figurino caro, GCs, efeitos especiais, fundos bem elaborados e câmeras de alta qualidade. É o fim das normas rígidas da programação da TV, do Padrão Globo de Qualidade que era uma referência a todos os telejornais brasileiros. No *YouTube*, há mudanças conforme os comentários e as curtidas. Se um vídeo não deu certo, basta retirá-lo do ar ou modificar a estrutura. Já na televisão tradicional, espera-se uma temporada toda, que às vezes demora um ano no caso de telejornais, para modificações simples, que ocorrem somente na cenografia.

A internet também ampliou o espaço democrático. Para enviar uma carta de crítica, elogios, dúvidas e sugestões demandava esforço físico para ir aos Correios e era preciso saber escrever. Agora basta fazer um vídeo. Até um analfabeto tem voz na rede. Na era digital, bastam dois cliques para divulgar a opinião. Antes das eleições para presidente, a Rede Globo aproveitou essa tecnologia para criar o projeto “O Brasil que eu quero”, em que eleito-res/telespectadores enviavam um vídeo para a emissora dizendo qual é o Brasil que eles queriam para o futuro. Receberam mais de 50 mil vídeos de 99,5% dos municípios do país, o que mostra o alcance da Globo em praticamente todo o território nacional.

Ao adotarmos o paradigma da rede estamos pensando o ambiente das interações, dos laços, da interconectividade, dos nexos e das relações que se opõem claramente àquele apoiado em segmentações e disjunções. (SALLES, 2006, p. 24).

No jornalismo impresso também houve modificações no contato do leitor com a Redação. Aquele a quem o diretor de Redação da *Folha de S.Paulo*, Otávio Frias Filho, chamava de “Sua Excelência, o leitor” sem o conhecê-lo, agora tem nome e rosto por meio do cadastro no site, apesar das inúmeras contas virtuais falsas. O público atual comenta, interfere e curte as notícias. A interação virtual vai ao encontro da afirmação de Colapietro (2014, p. 84), de que não só o sujeito é um membro de uma comunidade, mas “a pessoa como sujeito tem a própria forma de comunidade”. E Salles (2017, p. 39 e 40) acrescenta: 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 de um conceito de autoria em rede”.

Conclusão

A transmissão sem fronteiras e o lado democrático da internet garantem a polifonia de vozes. Enquanto na Guerra do Golfo havia apenas a versão dos EUA, as guerras atuais apresentam não apenas as versões dos dois países em conflitos, mas também a do povo e de outras vozes. É o triunfo do poema *Perguntas de um trabalhador que lê*, de Bertold Brecht. Com um smartphone e internet, até o cozinheiro de César teria um canal no *YouTube* sobre como preparar comidas para o imperador.

Embora a multiplicidade de pontos de vista seja a principal vantagem do virtual, os algoritmos das redes sociais nos isolam em uma grande bolha com pessoas que pensam como a gente. A falta de contato com ideias diferentes das nossas nos leva ao pensamento arcaico dos primórdios do telejornalismo, em que poucos programas definiam o que precisávamos saber do dia, sem espaço para novas ideias ou uma outra visão de mundo. Para Morin, “(...) as sociedades só existem e as culturas só se formam, conservam, transmitem e desenvolvem através das interações cerebrais/espirituais entre os indivíduos.” (2011, p. 19).

Se o cineasta Fernando Meirelles afirmou à *Folha de S.Paulo*, em 2013, que “a TV é hoje mais interessante que o cinema³”, podemos admitir, sete anos depois, que o *YouTube* é mais interessante que a TV. Não se pergunta mais se um vídeo deu Ibope, mas se teve visualizações, curtidas e comentários. O internauta assiste quando, onde e como quiser. Se há vinte anos, a família se reunia na frente da TV, hoje o audiovisual virou programa de egoísta. Uma tela por pessoa.

.....
³ Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/04/1266816-a-tv-e-hoje-mais-interessante-que-o-cinema-diz-fernando-meirelles-em-entrevista.shtml>> Acesso em: 10 out.2020

Apesar dessas transformações, ainda se reproduz a velha comunicação vista na TV. Os diversos canais no *YouTube* são ainda mais centrados no discurso oral. Fala-se muito na internet. Há programas excessivos de entrevistas como *talk shows*, *reality shows* e exposição em excesso. A vida é um show. Ou, como diz o telejornal *Fantástico*, assistimos ao show da vida. O tempo é comprimido e os cortes são secos, com muitos *jump cuts*. Não há respiros nem pausas para reflexões na rede virtual de computadores.

Referências

- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. A indústria cultural – o iluminismo como mistificação das massas. In: *Indústria cultural e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- CHAUI, Marilena. *Simulacro e poder: uma análise da mídia*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.
- COLAPIETRO, Vincent M. *Peirce e a abordagem do self – uma perspectiva semiótica sobre a subjetividade humana*. São Paulo: Editora Intermeios, 2014.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *A tela global: mídias culturais e cinema na era hipermoderna*. Porto Alegre: Sulina, 2009.

- MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.
- MORIN, Edgar. *O método 4 – as ideias: habitat, vida, costumes, organização*. Porto Alegre: Sulina, 2011.
- SALLES, Cecília A. *Redes da criação: construção da obra de arte*. 2ª ed. Vi-nhedo: Ed. Horizonte, 2006.
- _____. O processo de produção jornalística em debate. In: PINHEIRO, Amálio; SALLES, Cecília A. (orgs.). *Jornalismo expandido: práticas, sujeitos e relatos entrelaçados*. São Paulo: Intermeios, 2016.
- _____. *Processos de criação em grupo: diálogos*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2017.

Filmes

- CROSS-CULTURAL Television. Direção: Antonio Muntadas e Hank Bull. Estados Unidos, 1987. 35 min, cor.
- DI Cavalcanti Di Glauber. Direção: Glauber Rocha. Produção: Ricardo Moreira. Rio de Janeiro, 1977. 35mm, 17min, cor, 24q.
- ESTA não é a sua vida. Direção: Jorge Furtado. Produção: Nora Goulart. Porto Alegre: Casa de Cinema de Porto Alegre, 1991. 35 mm, 16 min, cor.

Arte e educação na quarentena: testemunhos do pai artista na produção de cadernos de rascunhos idealizados e ilustrados pela criança

Art and education in quarantine: testimonies of the artist father in the production of sketchbooks idealized and illustrated by the child

LUCIANO TASSO FILHO

Programa de Pós Graduação em Artes
da Universidade Federal do Espírito Santo

STELA MARIS SANMARTIN

Universidade Federal do Espírito Santo
PPGA – UFES / FAPES

Com a suspensão das atividades escolares em todo o Estado do Espírito Santo desde o dia 17 de março de 2020, decorrente da quarentena imposta por medidas sanitárias, as famílias precisaram se adaptar às novas condições de convívio, no qual a proximidade e o tempo disponível passaram a fazer parte da realidade cotidiana. Neste contexto de educação informal, interessa-nos apresentar um testemunho da experiência educativa/artística, estabelecida entre pai e filho, no processo de criação e elaboração de três cadernos de rascunhos concebidos e produzidos pela própria criança.

Atuando profissionalmente como ilustrador para o mercado literário infantil, o pai teve a oportunidade de empregar suas habilidades com a finalidade de estimular e acompanhar uma atividade que unisse o lúdico, o criativo, o artístico e o educativo. Através da proposta de idealizar, ilustrar e montar/diagramar alguns livros infantis, foram obtidos os seguintes resultados: O livro das Baleias – inspirado nas descrições do livro Moby Dick, de Herman Melville; O livro dos monstros reais – em alusão ao próprio COVID-19 e O livro de piadas do Pedro – concebido a partir de um livro de anedotas.

Fazendo uso de uma fonte primária documental, este trabalho pretende, através do testemunho como método científico, analisar os signos que motivaram a criança de cinco anos a se entregar a tal atividade; as tensões geradas no momento em que ela própria torna-se agente na escolha dos temas, a elaboração dos desenhos tendo por referência imagens coletadas da internet, e finalmente, a transformação dos objetos produzidos em livros paradidáticos, capazes de sedimentar o conhecimento e elevar a autoestima da criança entre amigos e familiares enquanto coautora de obras artístico-literárias.

Palavras-chave: arte; educação; criança; livro ilustrado; quarentena

The suspension of school activities, throughout the State of Espírito Santo, since March 17, 2020, due to the quarantine imposed by sanitary measures, forced families to adapt their styles of life to a new living condition. Proximity and available time passed together became an everyday reality. In this context of informal education, we are interested in presenting a testimony of the educational/artistic experience, established between father and son, in the process of creating and elaborating three sketchbooks conceived and produced by the child himself.

Acting professionally as an illustrator for the children's literary market, the father had the opportunity to employ his skills in order to stimulate and accompany an activity that united the playful, creative, artistic and educational. Through the proposal to idealize, illustrate and assemble / diagram some children's books, the following results were obtained: The Whale book – inspired by the descriptions of the book Moby Dick, by Herman Melville; The book of real monsters – alluding to COVID-19 itself and Pedro's book of jokes – conceived from a book of anecdotes. Using a primary documentary source, this work intends, through testimony as a scientific method, to analyze the signs that motivated the five-year-old child to engage in such activity; the tensions generated at the moment when she herself becomes an agent in the choice of themes, the elaboration of drawings with reference to images collected from the internet, and finally, the transformation of objects produced in paradidactic books, capable of sedimenting knowledge and raising awareness. child's self-esteem among friends and family as a co-author of artistic-literary Works

Keywords: art; education; children; picturebook; Quarantine

Introdução

A entrada na baleia é a entrada no período da obscuridade, Jonas no ventre da baleia é a morte iniciática, a saída é a ressurreição. (CHEVALIER, GHEEBRANT, 1988)

Tal qual o símbolo da baleia, apresentado por Chevalier e Gheebant (1988), um vírus letal, pouco conhecido pela ciência, engoliu o cotidiano das pessoas e as conduziu para um período de incertezas. Foi necessária uma rápida adaptação da sociedade aos mecanismos de isolamento social, obedecendo diretrizes da administração pública. No âmbito escolar, desde o dia 17 de março de 2020, as medidas sanitárias obrigaram à suspensão das atividades em todo o Estado do Espírito Santo, forçando instituições, tanto no setor público quanto no setor privado, a encontrarem soluções técnicas para realizar o ensino remoto.

Milhares de crianças e adolescentes tiveram seu tempo e espaço habituais reorganizadas por familiares, parentes ou pessoas mais próximas, responsáveis pelo seu desenvolvimento educativo e emocional.

Em casa, o consumo de aparelhos eletrônicos – celular, televisão, games, redes sociais – aumentou consideravelmente. Segundo dados informados nas páginas de *Tecnologia* do portal iG em junho de 2020: “com intenção de preencher o tempo, usuários têm passado de zero até três jogos simultâneos” (TOMAZ, 2020); enquanto a revista digital *Meio&mensagem* do mesmo mês registra “um crescimento de 20%” (FERES, 2020) no tempo dedicado à atividade de assistir à televisão. Em pesquisa realizada pela consultoria Kantar, divulgada na revista eletrônica *LeiaJá* em maio de 2020, dados recolhidos entre mais de 25 mil pessoas, revelaram que “Facebook, WhatsApp e Instagram tiveram um crescimento de 40% no período de 14 a 24 de março”

(CARVALHO, 2020). Se antes do período de quarentena, a frequência nas redes sociais instigava questões relacionadas ao desenvolvimento psicológico dos usuários, com a suspensão das atividades escolares, seu uso excessivo passou a configurar um problema emergencial, ao pondo da Organização Mundial de Saúde, divulgar um alerta, através da Fundação Fiocruz:

A atenção com os conteúdos propostos, seja na televisão ou nas redes sociais, requer monitorização constante por parte de quem cuida das crianças e adolescentes. Existem efeitos a curto, médio e longo prazos dessa exposição aumentada a telas, além da tendência à acomodação e sedentarismo, que têm implicação direta com o desenvolvimento de doenças crônicas não transmissíveis em idades mais avançadas e até na mortalidade da população adulta (HALL *et al.* 2020). Ademais, acontecem alterações de humor e sono, que levam a desordens como ansiedade, depressão e até mesmo a comportamentos violentos (DESLANDES; COUTINHO). (NEHAB, 2020, p. 43)

Por outro lado, o alargamento das horas de convívio em casa, aproximou e intensificou as relações entre responsáveis e dependentes. Soluções criativas com a intenção de suprir as lacunas provocadas pelo isolamento, evidenciaram a importância das “práticas parentais” no contexto familiar. O termo “práticas parentais” é empregado na psicologia para designar “o conjunto complexo de comportamentos exercidos por mães e pais em relação aos filhos” (MACARINI; MARTINS; MINETTO; VIEIRA, 2010) no sentido de promover cuidados, proteção, educação e desenvolvimento da criança. A condução desta interação hierárquica, entretanto, pode enfrentar conflitos frequentes quando se trata desta faixa etária, conforme explicam BÖING e CREPALDI:

As práticas educativas parentais estão relacionadas aos problemas de comportamento que, em geral, são agrupados em duas categorias: os comportamentos de externalização (agressão verbal ou física; destruição de objetos; hiperatividade; comportamentos delinquentes) e os de internalização (isolamento social; ansiedade; depressão; queixas somáticas) (BÖING e CREPALDI, 2016, p. 19)

Neste sentido, a necessidade de projetar interações saudáveis e democráticas que não prejudiquem ainda mais os efeitos negativos do isolamento social, passaram a ser uma preocupação de muitas famílias. O relato que segue pretende analisar, sob a ótica do testemunho como método científico, como esta experiência se desenvolveu dentro de um núcleo familiar composto pelo pai, pela mãe e seu filho.

Metodologia

Medeiros (2015) nos esclarece que a metodologia testemunhal “consiste no conteúdo proposicional que um agente emite para outro”; deve, portanto, ser comprovada por “uma explicação teórica robusta de como são justificadas as crenças adquiridas por meio do testemunho”, e que “tal explicação teórica dê conta de explicar os casos particulares de justificação de crenças adquiridas pelo testemunho”. (MEDEIROS, 2015, p. 6).

Procurando argumentos que justifiquem o emprego de uma lógica doxástica, começamos por supor que quaisquer atividades democráticas realizadas entre pais e filhos, produzam resultados emocionais positivos. A expectativa de projetar valores pessoais na criança, a partir de atividades que envolvam a organização de temas, pesquisas e produções artesanais, pressupomos que iniciado de maneira intuitiva o processo configurou no tempo com a formulação

de um ato intencional, consciente, deliberado e planejado, com o objetivo de educar, ainda que na condição de informalidade:

A educação informal corresponde aos processos de conhecer (experiências, ideias, valores e práticas) que vêm do ambiente em que o sujeito vive e das relações socioculturais que mantém. A educação informal não está ligada a uma instituição, não tem ações sistematizadas, organizadas, nem intencionais e conscientes, assim abrange as possibilidades de aprendizagem que se dão no decurso da vida em um processo permanente. (SANMARTIN, 2013, p. 22)

Sendo assim, o pai artista apoia-se em seu repertório profissional para elaborar atividades que explorem os códigos visuais através das ilustrações, o que proporciona à criança uma experiência artística:

A criança, desde que nasce, depara-se com um repertório de símbolos e significados construídos pelas gerações que a precederam e, participando das práticas culturais do seu grupo, reconstrói os significados do mundo físico, psicológico, social, estético e cultural. O mundo simbólico será conhecido e ressignificado no convívio e acesso aos jeitos de pensar e fazer e aos códigos, entre eles os códigos da Arte. (SANTOS, COSTA, 2016, p. 2)

O resultado obtido – três cadernos de rascunhos idealizados e ilustrados pela criança – pretende, portanto, responder de forma racional às seguintes crenças: 1) a organização de processos produtivos com finalidades objetivas, servem de exemplo para futuras experimentações, projeções individuais e autorais da criança; 2) o potencial educador da pesquisa (coleta de informações), a partir de experiências artísticas vivenciadas e 3) a reverberação do conhecimento consolidando e ampliando o repertório da criança.

Iavelberg (2006) salienta a importância do desenho ou do ato de desenhar na integração propiciada entre cognição, ação, imaginação, percepção e a sensibilidade da criança e o quanto a oportunidade de desenhar sistematicamente e com orientação adequada promove o progresso na linguagem do desenho. A autora aborda o desenho como ação criadora e o “desenho criativo como objeto simbólico e cultural, expressivo e construtivo, individuado e informado pela cultura; e ainda, o desenho que todos podem aprender a realizar com orientação didática adequada” (IAVELBERG, 2006, p.11).

Por fim, gostaríamos de lembrar que as atividades foram propostas na condição de brincadeira, assumindo seu potencial educador e indispensável para o desenvolvimento infantil:

...o ato de brincar conquistou mais espaço, tanto no âmbito familiar, quanto no educacional; no Referencial Curricular Nacional para a Educação Infantil (1998), a brincadeira está colocada como um dos princípios fundamentais, defendida como um direito, uma forma particular de expressão, pensamento, interação e comunicação entre as crianças. Assim, a brincadeira é cada vez mais entendida como atividade que, além de promover o desenvolvimento global das crianças, incentiva a interação entre os pares, a resolução construtiva de conflitos, a formação de um cidadão crítico e reflexivo (Branco, 2005; DeVries, 2003; DeVries & Zan, 1998; Tobin, Wu & Davidson, 1989; Vygotsky, 1984, 1987). (QUEIROZ, MACIEL, BRANCO, 2006, p. 169)

O grupo de participantes deste relato é composto por uma família em convivência no mesmo espaço físico ao longo do período de quarentena. Seus componentes são: o pai – artista gráfico especializado na produção de ilustrações para livros infantis; o filho Pedro, de

cinco anos e a mãe – arquiteta. Os instrumentos utilizados foram: papel A4, cartolina, régua, estilete, cola, canetas hidrográficas coloridas, tintas, pincéis, grampeador e um dispositivo eletrônico com acesso à internet.

Inicialmente foi proposta uma atividade lúdico-artística envolvendo pai e filho na produção de um livro ilustrado. O tema sugerido foram as baleias. Diante da pergunta “– Vamos fazer o ‘livro das baleias’”? Pedro não demonstrou nenhum interesse. Estava no seu horário dedicado aos jogos eletrônicos (*games*). Foi necessário organizar todos os materiais, elaborar o desenho da capa e reforçar que o livro seria escrito pelo pai e ilustrado pelo filho, entretanto, Pedro não demonstrava muito interesse. Somente com a desculpa de interromper momentaneamente suas atividades para fazer uma pesquisa no dispositivo eletrônico onde estavam seus jogos, é que atenção de Pedro mudou de foco.

Com as palavras chave “baleia” e “azul” os mecanismos de busca revelaram uma infinidade de sites contendo curiosidades sobre o animal: nome científico, o fato de ser o maior animal do mundo, peso médio de 180 toneladas, etc. A navegação prosseguiu com a seleção de imagens referentes à baleia azul; ainda assim, a tentação de voltar a jogar parecia mais sedutora que aquelas informações. Neste momento, surgiu a tentativa de envolver o próprio Pedro como conteúdo a ser proposto no livro: “– Quantos “Pedros” são necessários para formar uma baleia azul”?”

A pergunta despertou uma resposta motivada que fez continuar a pesquisa. Novos conteúdos surgiram e, aos poucos, o livro começou a ser confeccionado com informações e os espaços para as ilustrações.

2. Resultados e discussão

Em seu livro “Imaginação e criatividade na infância”, Vygotsky nos lembra que:

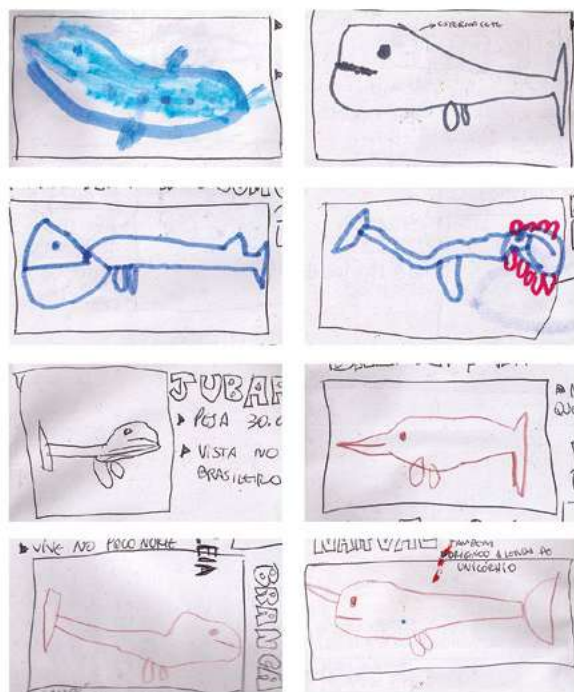
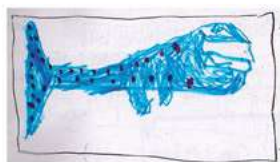


FIGURA 1 Concepção das baleias desenhadas por Pedro

[segundo James Sully] “(...) o pequeno artista é mais simbolista do que naturalista, não está minimamente preocupado com a semelhança precisa, deseja apenas representar os indícios superficiais.” É obvio que esta pobreza nos pormenores é resultado também das limitações técnicas. Uma cabeça redonda com duas linhas de suporte corresponde ao que a criança pode desenhar com facilidade e confortavelmente. Bühler, com toda a razão, diz que o esquema da criança é racional e concreto porque os esquemas, tal como os conceitos, contêm apenas as características estáveis e fundamentais dos objetos. (VYGOTSKY, 2012, p. 126)

Entremeando as pesquisas com a produção das ilustrações, numa constante interatividade com a criança, o material, afinal, estava completo. Seguiu-se a montagem do caderno, facilitada pela experiência prévia do pai na confecção de bonecos para o mercado editorial (papel recortado e grampeado), e o resultado final apresenta-se a seguir:

Primeiro caderno de rascunhos: O livro das baleias – desenhos de Pedro, escrito por Luciano.



FIGURA 2 Última capa e capa (esq.); guarda e página 01 (dir.)

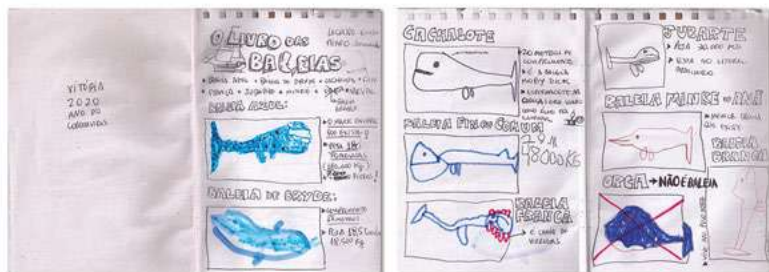


FIGURA 3 Páginas 02 e 03 (esq.); páginas 04 e 05 (dir.)



FIGURA 4 Páginas 06 e 07 (esq.); página 08 e guarda (dir.)

Após a produção deste primeiro objeto, seguiram-se outros dois cadernos de rascunhos elaborados através do mesmo processo, porém em momentos diferentes. Interessante observar que, na sequência das atividades, não houve uma resistência tão grande por parte da criança como da primeira vez e os temas foram sugeridos por ela espontaneamente. Em “O Livro dos monstros reais” houve ainda a necessidade de pesquisas na internet e o acréscimo de novos materiais, já a terceira experiência em “O Livro de piadas do Pedro”, as ilustrações foram produzidas a partir do repertório pessoal da criança, sem a necessidade de pesquisar imagens.

Segundo caderno de rascunhos: O livro dos monstros reais – ilustrou Pedro, escreveu Luciano.

Terceiro caderno de rascunhos: O livro de piadas do Pedro – papai escreveu, Pedro desenhou.



FIGURA 5 Última capa e capa (esq.); páginas 06 e 07 (dir.)

Estes cadernos de rascunhos acabaram tornando-se objetos artísticos que retratam um momento de vida neste período histórico. O



FIGURA 6 Última capa e capa (esq.); páginas 08 e 09 (dir.)

consciente, o real e o onírico servem de leitura, memória, diversão e representação para outros familiares e colegas. Pedro tinha em mãos um objeto de sua coautoria que, assim como os livros que

ganhara de presente, de tempos em tempos consultava para reler as histórias. Encontramos em Queiroz (2012) um relato similar a esta experiência vivida:

O desejo de ter o livro em suas mãos, folheá-lo, revisitar parte do texto ouvido na semana anterior, rever as ilustrações, degustar as rimas e aliteraões em sua língua e voz aponta para a importância do acesso ao objeto livro, para a reverberação do texto infantil nessa criança no momento transitório da infância para a adolescência, para uma experiência com a narrativa literária significativa, para a capacidade que a literatura tem de afetar e atravessar aquele que lê/ouve uma história. (QUEIROZ, 2012, p. 65)

Conclusão

A opção do método científico testemunhal pressupõe a crença nos relatos aqui descritos, para tanto, procuramos justificar os resultados com base em teorias acadêmicas. Sendo assim, acreditamos que esta experiência criativa, artística e lúdica vivida no período da quarentena tenha demonstrado que, estimulada a curiosidade e incentivada à pesquisa, a criança se propõe a realizar atividades que permitam sua interação através da imaginação criadora.

Pedro viveu um processo criador em arte ao apropriar-se de novos signos e expressá-los na forma de um livro paradidático – uma vez que o conteúdo produzido pretende não apenas divertir, mas também informar. Por meio de linhas simplificadas e um estilo correspondente às suas limitações, o pequeno artista enfatizou aqueles elementos mais representativos que designassem cada espécie de baleia catalogada, ora explorando as manchas, ora destacando as “verrugas”. As formas pareceram controlar-se dentro dos espaços propostos, sem promover quaisquer deformidades não intencionais

em suas representações. Quanto o uso das cores; obedeceu à espontaneidade, ainda que predominassem, inevitavelmente, o azul.

Para além dos conteúdos específicos acima descritos, podemos constatar o quanto este trabalho trouxe resultados educativos mais amplos. À medida em que Pedro recorria aos objetos produzidos, relendo-os ou apresentando-os para amigos e parentes, percebemos que as atividades não se restringiram apenas ao seu momento de produção, mas possibilitaram a repetição dos conhecimentos adquiridos ampliando o repertório imagético cultural numa ação construtiva de sua autoestima.

Procuramos assim demonstrar que uma brincadeira construída num ambiente de relações parentais, pode trazer simultaneamente entretenimento, educação e arte para a vida das crianças.

Referências

- BÖING, Elisangela; CREPALDI, Maria Aparecida. *Relação pais e filhos: compreendendo o interjogo das relações parentais e coparentais*. In: Educar em Revista, n. 59, p. 17-33, jan./mar. Curitiba, 2016.
- CARVALHO, Alfredo. *Pandemia: excesso de redes sociais pode ser prejudicial*. LeiaJa, Recife, mai. 2020. Disponível em: < <https://www.leiaja.com/tecnologia/2020/05/13/pandemia-excesso-de-redes-sociais-pode-ser-prejudicial/> >. Acesso em: 13 out. 2020.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1988.
- FERES, Manzar. *TV em tempos de pandemia*. Meio&mensagem, São Paulo, jun. 2020. Disponível em: <<https://www.meioemensagem.com.br/home/opiniao/2020/06/04/opiniao-tv-em-tempos-de-pandemia.html>>. Acesso em: 13 out. 2020.

- MACARINI, Samira M.; MARTINS Gabriela Dal Forno; MINETTO, Maria de Fátima J.; VIEIRA, Mauro Luis. *Práticas parentais: uma revisão da literatura brasileira*. In Arquivos Brasileiros de Psicologia, v. 62, n. 1. Santa Catarina, 2010.
- MEDEIROS, Felipe castelo branco. *Epistemologia do testemunho: uma avaliação crítica*. Dissertação apresentada como requisito de conclusão do curso de mestrado em Filosofia da Universidade de Brasília. Brasília, 2015.
- NEHAB, Marcio Fernandes (org.). *COVID-19 e saúde da criança e do adolescente*. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2020.
- QUEIROZ, Hélien A. *O jogo literário: espaço, função e reverberação da literatura na formação do leitor na infância*. Dissert. de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Educação, Faculdade de Educação, UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção ao título de Mestre em Educação. Rio de Janeiro, 2012.
- QUEIROZ, Norma Lucia Neris de; MACIEL, Diva Albuquerque; BRANCO, Angela Uchôa. *Brincadeira e desenvolvimento infantil: um olhar sociocultural construtivista*. In: Paidéia, 2006, Vol. 16 n. 34, p. 169-179. Ribeirão Preto, 2006.
- REDAÇÃO EM DIA ES. *SEDU avalia se aulas no ES recomeçam em julho ou agosto*. Em dia, jun. 2020. Disponível em: < <https://www.emdiaes.com.br/Noticias/Educacao/sedu-avalia-se-aulas-no-es-recomecam-em-julho-ou-agosto> > Acesso em: 13 out. 2020.
- SANMARTIN, Stela Maris. *Arte no espaço educativo: práxis criadora de professores e alunos*. Tese apresentada à Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo para obtenção de título de Doutor em Educação. São Paulo, 2013.
- SANTOS, Maria Alice Amaral dos; COSTA, Zuleika. *A arte na educação infantil: sua contribuição para o desenvolvimento*. In: XV Seminário Internacional de Educação. Novo Hamburgo, 2016.
- TOMAZ, Reginaldo. *Consumo de games “explode” na pandemia; mercado deve lucrar R\$ 851 bi em 2020*. Portal iG, São Paulo, set. 2020. Disponível em: <<https://tecnologia.ig.com.br/2020-06-04/aumento-do-consumo-de-games-pandemia-setor-vai-lucrar-em-2020.html>>. Acesso em: 13 out. 2020.
- VYGOTSKY, Lev Semenovitch. *Imaginação e Criatividade na Infância. Ensaio de Psicologia*. Lisboa: Dinalivro, 2012.

CORPO-CHAMA: um olhar sobre o processo de criação da videodança Chama

BODY-FLAME: a look at the process of creating the screendance Chama

LUÍSA CUNHA MACHALA

NICOLE BLACH DUARTE DE CARVALHO

Universidade Federal de Minas Gerais

Chama foi a primeira videodança desenvolvida pelo projeto “Movimento em Rede”. Compreendendo a videodança como um campo híbrido que não se restringe a um mero registro documental (SPANGHERO, 2003; TRINDADE 2009; BRUM, 2012), e o processo criativo como uma rede (SALLES, 2006), isto é, um campo relacional em que seus elementos agem de maneira dinâmica, o projeto investe em perspectivas de criação coletiva e colaborativa a fim de gerar relações horizontais entre as áreas da dança e do audiovisual.

Palavras-chave: Processo de Criação; Dança; Videodança.

Chama was the first screendance developed by the project Movimento em Rede. Understanding video dance as a hybrid field that is not restricted to a mere documentary record (SPANGHERO, 2003; TRINDADE 2009; BRUM, 2012), and the creative process as a network (SALLES, 2006), a relational field in which its elements act in a dynamic way, the project invests in perspectives of collective and collaborative creation in order to generate horizontal relationships between the areas of dance and audiovisual.

Keywords: Creation Process; Dance; Screendance.

Introdução

A videodança *Chama* foi o primeiro trabalho desenvolvido pelo projeto de pesquisa *Movimento em Rede*¹. A proposta surgiu no início da quarentena devido à pandemia do novo coronavírus com o objetivo de elaborar e criar videodanças partindo de relações horizontais entre dança e audiovisual. Até o presente momento foram desenvolvidas quatro obras: *Chama*, *Vigília*, *Zen* e *Vitrais*². A videodança *Chama* foi selecionada pelo edital *Minas Arte em Casa*, estreou no dia 26 de agosto de 2020 e está disponível nas redes sociais da Assembleia Cultural de Minas Gerais (MINAS, 2020).

Apoiado em perspectivas coletivas e colaborativas para a criação artística, o projeto *Movimento em rede* preza pelo desenvolvimento de relações não-hierárquicas entre as áreas, apostando em estratégias que promovam a troca constante entre os artistas. Pautados por Salles (2006), compreende-se o processo criativo como uma rede, um campo relacional em que seus elementos agem de maneira dinâmica, construindo sentidos e poéticas.

Salles elenca algumas características dos processos criativos pensados a partir da ideia de rede, são elas: “[...] simultaneidade de ações, ausência de hierarquia, não linearidade e intenso estabelecimento de nexos” (SALLES, 2006, p. 17). De acordo com a autora:

Ao adotarmos o paradigma de rede estamos pensando o ambiente das interações, dos laços, da interconectividade, dos nexos e das relações, que se opõem

claramente àquele apoiado em segmentações e disjunções. Estamos assim em plena tentativa de lidar com a complexidade e as consequências de enfrentar esse desafio (SALLES, 2006, p. 25).

Dessa forma, o projeto investe em trocas constantes entre seus integrantes, gerando cruzamentos entre os elementos que surgem nos processos criativos, quer sejam palavras, imagens, técnicas, sonoridades, movimentos, teorias, entre outros. Imersos nessa rede, os artistas percebem que seus trabalhos são derivações das conexões articuladas, são criações geradas fundamentalmente a partir da relação.

Cabe ressaltar, dada à intenção transdisciplinar do projeto, que este tem um *locus* referencial na dança e que é a partir dela que se buscam amplas conexões composicionais. Isso se dá principalmente pelas características de seus integrantes que, em sua maioria, possuem a dança em suas trajetórias como a principal área de formação. Ainda assim, intenciona-se desenvolver relações não acessórias ou instrumentais com as demais áreas que eventualmente adentram suas pesquisas.

A dança no projeto é vista a partir de um prisma que compreende o ato de dançar atravessado por diversas influências que se materializam no corpo em movimento, no tratamento dado à expressividade e às mais variadas formas de tornar a intencionalidade visível. Nesse sentido, não se prende a uma ou outra estética de dança, mas reconhece em elementos fundamentais das danças princípios de organização da forma a partir de um corpo “plástico, móvel e reorganizável” (KELEMAN, 1994, p. 16), em constante processo de transformação. Busca-se ampliar as possibilidades de criação a partir do campo de conhecimento da dança entendendo que “mais do que

¹ Atualmente o projeto é conduzido pelas autoras deste artigo. Ambas são artistas-pesquisadoras da dança, e uma delas é também *videomaker*.

² *Vigília* está sob análise de um edital e a primeira versão de *Zen* foi apresentada no II Encontro de Coreógrafos das UF's dia 09/10/2020. *Vitrais* está ainda em processo.

uma maneira de exprimir-se por meio do movimento, a dança é um modo de existir” (VIANNA, 2018, p. 105). Segundo Vianna:

O corpo humano permite uma variedade infinita de movimentos, que brotam de impulsos interiores e exteriorizam-se pelo gesto, compondo uma relação íntima com o ritmo, o espaço, o desenho das emoções, dos sentimentos e das intenções. Mas, se a dança é um modo de existir, cada um de nós possui sua dança e o seu movimento, original, singular e diferenciado, e é a partir daí que essa dança e esse movimento evoluem para uma forma de expressão em que a busca da individualidade possa ser entendida pela coletividade humana (VIANNA, 2018, p. 105).

Para delinear a compreensão sobre videodança é necessário dizer que, apesar de não haver consenso entre pesquisadores, percebe-se, de maneira geral, que estudiosos compreendem algumas especificidades do campo, tais como o fato da videodança não ser um mero registro documental, mas uma obra criada especificamente para este fim, sendo pensada e desenvolvida a partir das relações entre a área da dança e do audiovisual (SPANGHERO, 2003; TRINDADE, 2009 e BRUM, 2012). A própria necessidade de definição da videodança tem sido discutida, justamente por ser um campo bastante amplo, diverso e em constante transformação³. Muñoz diz que:

A videodança é um produto autônomo; o lugar da videodança é um ponto indefinido, em trânsito e móvel, que se articula a partir de um diálogo interdisciplinar. Esta relação de origem gera um amplo território de criação e

.....
³ Para saber mais sobre a formação histórica da videodança e a discussão sobre sua definição Cf. Machala, 2020.

investigação das mídias e suportes principalmente das propriedades do vídeo e do corpo humano em movimento (MUÑOZ, 2006, p. 4, tradução nossa)⁴

É a partir do interesse exploratório entre as áreas da dança e do audiovisual que o projeto *Movimento em rede* se dá. Nesta condução, o grupo elege o movimento como uma transversalidade, o impulsor e gerador das redes de criação.

Especificamente na videodança *Chama*, vimos que dança, audiovisual e música movimentaram-se em um processo composicional, construindo relações interdependentes que deflagram conexões, sentidos e poéticas.

Pontos de partida: dança, audiovisual e música.

A videodança *Chama* nasceu da necessidade de agregar sentidos poéticos a algumas sensações que surgiram devido ao distanciamento social ocasionados pela pandemia do novo Coronavírus. Considerando a possibilidade de criação à distância, os artistas se propuseram a elaborar uma obra em que fossem exploradas e expressadas suas percepções sobre o desafio de se manter criativo e dinâmico frente à imobilidade e às restrições impostas pela situação.

Tendo a chama de uma vela como inspiração, explorou-se as nuances e qualidades do elemento fogo, compreendendo-o como fonte de energia, calor e vida. Ao longo do processo foram criados

.....
⁴ El Videodanza es un producto autónomo, el lugar del Videodanza es un sitio indefinido, en tránsito y móvil que se articula a partir de un diálogo interdisciplinario. Esta relación de origen emplaza un territorio amplio de creación e investigación de los medios y suportes principalmente de las propiedades del video y del cuerpo humano en movimiento.

movimentos, gestos e ambiência, sendo investigadas as sensações e percepções que a chama evocava e relacionando-as com a imobilidade e às restrições impostas pelo cenário atual. Notaram-se as mais diversas impressões: da calma e o alento de um movimento constante e equilibrado ao furor de crepitações oscilantes, que deformam os contornos e exibem pequenas e ligeiras faíscas. A partir de um diário de bordo virtual e de videochamadas, discussões e ideias foram trocadas. Ora uma imagem fazia surgir um gesto, ora um gesto uma sonoridade, e assim a teia foi se formando.

O estímulo para o movimento dançado nasceu da seguinte reflexão: Quais sensações surgem quando percebemos a imposição de outra relação com a casa, com as pessoas, com o mundo? Desde quando tornar pública a intimidade ou transformar espaços íntimos (como a casa) em públicos é normal; ou o novo normal? A partir destas questões, instaurou-se um exercício de percepção a fim de mapear as oscilações da energia durante o dia: como momentos de aceitação e compreensão se transformavam em crises de raiva e ansiedade e como o corpo reagia e agia diante dessas flutuações. De que maneira o fogo estava representado nessas nuances energéticas? Como dançar o fogo? Vale destacar que no grupo do *whatsapp* foi problematizada durante um tempo essa temática que envolve a naturalização do espaço da casa como lugar de trabalho, a condição da casa que vira cenário e palco e a superexposição deste local nas redes sociais.

Relacionado ao processo de construção do vídeo, pensou-se na criação de uma ambiência que remetesse ao fogo, seu movimento e sua cor. Entretanto, os artistas se propuseram construir a relação com este elemento sem que necessariamente a bailarina dançasse com uma vela ou algo assimilar. Isto é, a vela não apareceria de forma

literal, mas suas características seriam estímulos para a construção estética do trabalho.



FIGURA 1 Frame da videodança Chama. (Fonte: Acervo das autoras).



FIGURA 2 Frame da videodança Chama. (Fonte: Acervo das autoras).

O músico convidado para o processo criativo desta videodança participou ativamente desde o início de todas as discussões que

envolveram o projeto de criação, que em primeira instância se referia às sensações, percepções individuais e ideias sobre os temas. Ele conta que, partindo das conversas no grupo, em um primeiro momento optou por explorar a ideia de uma chama que se mantém acesa. Assim fez uma pré-seleção dos timbres que gostaria que estivessem presentes e estipulou como instrumento somente a guitarra. A partir de então, deu vazão a sons mais agressivos pensando na característica explosiva do fogo e gravou longos *takes* de guitarra explorando efeitos específicos como o “wah-wah” e o *slide* (CARVALHO, 2020).

Durante o processo de produção da obra o músico também realizou algumas imagens da bailarina que, segundo ele, o remeteram para uma atmosfera mais reflexiva e meditativa.

Fui contaminado pela movimentação, iluminação e pelas escolhas de enquadramento que fizemos tais como filmar perto do corpo, acompanhando alguns movimentos, por vezes aproximando e outras distanciando a câmera. Essas imagens me fizeram buscar sons que remetessem a sinos tibetanos na guitarra. Foi então que introduzi o violão como instrumento harmônico priorizando uma sonoridade modal, influenciado pela percepção de uma qualidade introspectiva da chama da vela. Este violão faria uma ponte entre os “sons de sinos” com os momentos agressivos da guitarra (CARVALHO, 2020).

Nesse intenso diálogo entre os artistas ao longo de todo o processo criativo da videodança, as buscas quanto à movimentação, sonoridade e imagem do trabalho foram sendo afinadas.

Criação à distância

Diante do distanciamento social, a bailarina, o músico e a video-maker tiveram o desafio de desenvolver estratégias de criação que

facilitassem a troca contínua, a organização e a documentação do processo. Uma das primeiras iniciativas foi a criação de um diário de bordo virtual por meio do *whatsapp*. Através desse aplicativo foi possível compartilhar ideias, imagens, sonoridades, teorias. Aos poucos uma rede de conexões foi se formando e assim o entendimento estético do que viria ser a videodança foi sendo delineado.

Vista as inúmeras possibilidades ofertadas pelo *whatsapp*, como as mensagens de voz, o encaminhamento de textos, imagens e a possibilidade da escrita, foi possível identificar ao longo do processo as transformações geradas entre essas formas de comunicação: uma palavra que se desdobrava em imagem, uma imagem que se desdobrava em texto e que então gerava uma fala ou outras tantas possibilidades.

No que tange à metodologia para a criação, elencamos aqui os principais procedimentos desenvolvidos, são eles: 1) Criação de grupo no *whatsapp*; 2) Utilização do grupo como diário de bordo de processos de cada artista; 3) Reuniões por videochamadas para discussão sobre os processos imersivos de cada um; 4) Partilha de estímulos para a criação de movimentos; 5) Etapas exploratórias de filmagem; 6) Pastas no Google drive para arquivo de textos e filmagens; 7) Reuniões por videochamadas para discussão sobre os processos de edição; 8) Partilha de estímulos e ideias para criação da trilha; 9) Reuniões por videochamadas: discussão sobre os processos de construção da videodança (edição); 10) Entrega da trilha e ajustes na edição e 11) Finalização da Videodança.

A filmagem da dança aconteceu em um dia e ocorreu de forma intuitiva: surgiu a ideia da roupa, os enquadramentos, os planos do espaço. Para dançar só era preciso definir figurino e espaços, a dança surgiria e diria o tempo e o movimento. “O corpo” dizia para



FIGURA 3 Grupo do projeto Movimento em Rede no *Whatsapp*. (Fonte: Acervo das autoras).

a bailarina que ele estava pronto, em certa medida inflamado, e precisava elaborar aquele aglomerado de sensações. Este modo de produzir dança é atravessado pelo entendimento da dança como acontecimento, como algo que surge de uma sensibilidade e se expressa no corpo em movimento. Segundo Costas:

[...] existem formas de dançar e pensar a dança que procuraram, ao longo do século passado, estratégias de conexão com o fenômeno do “estar presente” com um estar disponível para o acontecimento (o inesperado, o acaso, o desconhecido), não apenas no processo da criação, mas no percurso da própria apresentação (COSTAS, 2011, p. 3).

Nesse sentido, a produção da dança se apoiou em uma metodologia baseada na criação espontânea, mediada por uma perspectiva de improvisação consciente⁵, buscando o exercício da presença e entendendo que o corpo em ato dançante é um manifesto da percepção do dançarino (COSTAS, 2011). “Para o artista do corpo, da dança, o desafio (permanente) é tornar a sensibilidade sensível a si” (COSTAS, 2011, p. 6). As filmagens foram feitas em tomadas fixas e móveis, onde o músico, que é casado com a bailarina, fez a captura das imagens.

Concomitante ao processo de construção do movimento dançado, a videomaker realizou captações de imagens da chama de uma vela. Filmados com um alto zoom a ponto de ficarem desfocados, esses registros revelaram os movimentos sinuosos e irregulares de tons quentes em contraste com o fundo preto. Esse material videográfico

.....
⁵ Vale dizer que esta é uma proposta que a bailarina desenvolve como metodologia tanto para criação quanto para o ensino de dança e está detalhada em sua pesquisa de mestrado. Para maiores informações Cf. Duarte, 2019.

foi pensado para ser sobreposto às imagens da bailarina, a fim de gerar uma unidade estética do trabalho, além de uma nova camada de movimento.

Após ter recebido as filmagens da bailarina, a videomaker fez uma análise do material e iniciou o processo de decupagem dos vídeos, isto é, foi feita uma seleção de trechos dos vídeos que poderiam ser utilizados na edição. Junto a esse processo, a trilha sonora estava sendo construída.

Já com a trilha em mãos, ideias de roteiros foram surgindo. Bastante estimulada pelo desenho melódico da música, que se inicia mais lenta e sutil, alcançando um maior volume e intensidade ao longo do tempo para, depois, retomar aspectos de seu início, a videomaker optou por editar a videodança em consonância com o movimento proposto pela trilha. É interessante pontuar que a videomaker possui sua principal formação na área da dança, e percebe que seu modo de criar videodanças, tanto no processo de filmagem, quanto na edição, é fortemente guiado por este conhecimento, sendo possível até mesmo traçar relações entre a produção de vídeo e processos de composição coreográfica.

Como visto anteriormente, os vídeos da improvisação realizada pela bailarina foram entregues à videomaker, que, em seguida, iniciou a edição de vídeo sem que antes houvesse um roteiro traçado. Ou seja, a filmagem da dança não aconteceu de forma a atender uma estrutura predefinida do que viria a ser a videodança finalizada. Todas as etapas de criação foram guiadas por estímulos que surgiram ao longo do processo, sempre em um movimento bastante aberto para brechas e imprevisibilidades. Por assim ser, nota-se que, ao longo da criação, camadas foram sendo acumuladas na medida em que novos olhares e relações se estabeleciam. No processo de edição,

por exemplo, observa-se que houve uma reorganização espaço-temporal dos caminhos escolhidos pela bailarina na improvisação, isto é, uma nova coreografia emergiu. A bailarina traçou caminhos em sua dança e a videomaker, por sua vez, estabeleceu outros a partir do que se percebeu da sua performance e também da trilha sonora.

Entendemos que cada artista buscou, a partir de sua inteligência sensível e das habilidades técnicas, elaborar seus próprios meios de dar forma à sua intencionalidade criativa. Nesse aspecto, há uma interdependência e autonomia entre eles. Cada um segue sua própria cartilha intuitiva e assim cabe um estar aberto a escutar o outro e a encontrar as convergências ou divergências que colocam a criação em movimento. No ato de construir redes de ideias, imagens, percepções, intuições e concepções, a forma surge.

Considerações finais

O processo de criação da videodança *Chama* evidenciou o interesse dos artistas em desenvolver projetos artísticos de forma relacional e colaborativa. Ainda em um cenário de distanciamento social, eles tiveram de lidar com as outras temporalidades e espacialidades existentes na virtualidade, aceitando e mergulhando nas falhas da internet, nos erros dos arquivos, nos desencontros e na impossibilidade do toque. Ou seja, foi preciso encontrar modos de estar juntos mesmo que somente por mediação tecnológica. O que se observa é que, apesar das circunstâncias do contexto, foi possível encontrar potências nessa forma de criação, que evidentemente não substitui a criação presencial, mas apresenta outra forma de se fazer.

O processo de criação da videodança se desenvolveu mediado pela imprevisibilidade, e irregularidade, explorando as nuances do elemento fogo que podem ser vistas na chama de uma vela: da

queima lenta e constante às crepitações inusitadas. Da mesma maneira, os artistas escolheram mergulhar em procedimentos orientados pelo “não-saber”, apostando que as estruturas seriam delineadas na medida em que os caminhos fossem sendo escolhidos: uma organicidade desenvolvida pelo coletivo, nas movimentações e trajetórias de um corpo-chama.

O risco, o acaso e a improvisação foram eleitos como base para experimentar e provocar as habilidades relacionais dos artistas. Não era sabido o que se queria ao certo até o momento de ver o que foi feito. Ostrower (1987) aponta que os processos de criação, embora integrem a experiência racional, ocorrem no âmbito da intuição, e “se tornam conscientes na medida em que são expressos, isto é, na medida em que lhes damos uma forma” (OSTROWER, 1987, p. 10). O receio de não conseguir produzir algo coerente, foi substituído pelo encantamento ao ver o processo concluído. Percebeu-se que a videodança surgiu como uma deriva da rede que foi sendo construída.

Por fim, ao compreender o processo de criação a partir da ideia de rede, buscou-se a aproximação com uma perspectiva artística que enfatiza a relação dinâmica e não hierárquica entre áreas, experimentando a contemporaneidade em seus meios de produção. Através do engajamento na criação colaborativa, que se constrói por meio de investigações, reflexões, análises, interlocuções, atritos e consensos, os artistas se expuseram à complexidade e aos processos que envolvem a produção de conhecimento; sempre em movimento, reafirmando um desejo de criar a partir do encontro com o outro.

Referências

BRUM, Leonel. Videodança: uma arte do devir. In: Brum, Leonel; Caldas, Paulo; Levy, Regina. (Org.). *Ensaaios Contemporâneos de*

- Videodança*. 1ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012. Pp. 75-113.
- COSTAS, Ana Maria Rodriguez. A dança como acontecimento. VI *Reunião Científica da Abrace*, Porto Alegre, 2011.
- DUARTE, Nicole Blach. “*Experiência Dança*”: nos bastidores de uma prática artístico-pedagógica. 2019. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2019.
- CARVALHO, Otávio Augusto Cotta Pires de. *Comentários sobre a videodança Chama*. Destinatário: Luísa Cunha Machala [s. l.], 15 jul. 2020.
- MACHALA, Luísa Cunha. Videodança: dos agenciamentos à emergência. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020.
- MINAS Arte em Casa – *Videodança “Chama”*. Belo Horizonte: Assembleia de Minas Gerais, 26 ago. 2020. 1 vídeo (5 min). Publicado por Assembleia de Minas Gerais. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=K_FjommjjPk. Acesso em 20 set. 2020.
- KELEMAN, S. *Realidade somática: experiência corporal e verdade somática*. São Paulo: Summus, 1994.
- MUÑOZ, Brisa. *Videodanza: um no-lugar*. 2006. Disponível em: http://www.danzavirtual.org/docs/videodanza_brisamunoz.pdf. Acesso em: 25/05/2019.
- OSTROWER, F. *Criatividade e Processos de Criação*. Petrópolis: Vozes, 1987.
- SALLES, C. A. *Redes da criação*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2006.
- SPANGHERO, Maíra. *A dança dos encéfalos acesos*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.
- TRINDADE, Mauro. Entre a videodança e os gêneros de arte. In: Paulo Caldas. (Org.). *A Dança na Tela*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009, v. 4. Pp. 35-37
- VIANNA, K. *A Dança*. São Paulo: Summus, 8ª ed., 2018.

Registro do processo criativo de um livro ilustrado

Record of the creative process of a picture book

MARIA CLARA DE OLIVEIRA PACHECO

Universidade Federal do Rio Grande do Norte

ARLETE DOS SANTOS PETRY

Universidade Federal do Rio Grande do Norte

O processo criativo em arte pode ser entendido como o caminho percorrido pelo artista na concepção de uma obra. Esse percurso é marcado pela lógica da incerteza, mas ao registrar o seu processo, o artista estabelece uma forma de diálogo e reflexão entre si, seu trabalho e o processo de criação dele. Livros ilustrados são produções culturais que associam em um mesmo suporte a linguagem visual e a linguagem escrita, de forma que ambas se completam e abrem caminhos para a imaginação do leitor ir além do que está no papel. Partindo disso, este artigo traz um recorte acerca do registro do processo criativo do livro ilustrado A Galinha Branca, explicando como se deu a construção desse caminho e como ele foi catalogado em cadernos de artista e, posteriormente, em um memorial de pesquisa. Embora o foco do trabalho esteja no inventário do processo criativo, também são abordados assuntos inerentes a construção de um livro ilustrado.

Palavras-chave: processo criativo; caderno de artista; livros ilustrados; registro; ilustração.

The creative process in art can be understood as the path taken by the artist in the conception of a work. This path is marked by the logic of uncertainty, but when registering his process, the artist establishes a form of dialogue and reflection between himself, his work, and his creative process. Picture books are cultural productions that combine visual and written language in the same medium, so that both complement each other and open paths for the reader's imagination to go beyond what is showed on paper. Based on this, this paper presents an excerpt about the recording of the creative process of the picture book A Galinha Branca, explaining how it's path was built and how it was catalogued in artist notebooks and, later, in a research memorial. Although the focus of the work is on the inventory of the creative process, issues related to the construction of an illustrated book are also addressed.

Keywords: creative process; artist notebook; picture book; record; illustration.

Introdução

O processo criativo em arte pode ser compreendido como um fluxo, o caminho percorrido pelo artista na concepção de uma obra. Nesse percurso, marcado pela lógica da incerteza, não se pode delimitar com precisão um ponto inicial, nem final, e tampouco pode-se prever quais serão os resultados, pois, é um processo de variação contínua, dinamicidade e flexibilidade, onde há espaço para intervenções do acaso e introdução de ideias ao longo de todo o seu decorrer.

Ao registrar o seu processo, o artista estabelece uma forma de diálogo entre si, seu trabalho e o processo de criação dele, possibilitando a ele mesmo refletir acerca do que está sendo realizado, além de permitir a um observador externo, que entrou na intimidade desse universo da criação artística, perceber detalhes, novas perspectivas e até criar teorias a respeito do que não necessariamente estaria visível e entendível para aquele que apenas olhasse o produto do ato criativo.

Considerando isso, esse artigo propõe uma conversa acerca do registro do processo criativo do livro ilustrado¹ *A Galinha Branca*., explicando como se deu a construção desse caminho e como ele foi catalogado em cadernos de artista e, posteriormente, em um memorial de pesquisa. O inventário das etapas dessa produção foi cuidadosamente pensado para evidenciar cada uma delas, mostrando como foram feitas as escolhas e como se chegou a cada resultado.

Livros ilustrados são produções culturais que associam em um mesmo suporte a linguagem visual e a linguagem escrita. Imagem

.....
¹ O conceito de livro ilustrado utilizado nesse trabalho condiz com a definição do objeto dada por Van der Linden (2011, p. 24): “obras em que a imagem é preponderante em relação ao texto, que aliás pode estar ausente. A narrativa se faz articulada entre texto e imagem”.

e texto nele se relacionam, completando-se simultaneamente e abrindo caminhos para a imaginação do leitor ir além do que está no papel. É fundamental o ilustrador ser responsável ou fazer parte do projeto gráfico do próprio livro, uma vez que essa ligação entre as diferentes etapas da produção vai proporcionar uma maior integração entre as linguagens presentes. Embora o foco do trabalho esteja na catalogação do processo criativo, também são abordados assuntos relacionados à construção de um livro ilustrado.

Para melhor compreensão, o artigo foi organizado em duas seções. Na primeira, é apresentado um breve reconto de como se deu o processo criativo do livro ilustrado em questão, enquanto na segunda, discute-se como se deu o registro desse processo.

Dentro da proposta trazida pelo Seminário Poéticas da Criação, ES 2020, este artigo se encaixa na seção temática do Grupo de Debate 1, sob o tema “*Processo de criação e as Mídias Contemporâneas: um estudo do processo de criação e dos cadernos e rascunhos de processos criativos*”.

O processo criativo do livro ilustrado *A Galinha Branca*

Antes de adentrar na discussão, cabe explicar do que se trata o livro em questão. *A Galinha Branca* é um livro ilustrado voltado ao público infantil², proposto a uma faixa etária de seis a oito anos. A história contada nele foi escrita baseando-se em vivências da infância de membros familiares de uma das autoras, que nos anos 70 viviam em uma fazenda simples no interior do Rio Grande do Norte. A seguir, ilustração da capa.

.....
² Importante destacar aqui que, o termo “infantil” é empregado no sentido daquilo que diz respeito ou é relacionado à criança, não como algo imaturo ou pueril.



FIGURA 1 “A Galinha Branca – capa” – Pacheco. (20 cm x 20 cm) Aquarela e guache sobre papel. Digitalização. Natal, Brasil. 2018. (Fonte: acervo da artista).

Essa produção foi pensada com o propósito de equilibrar a escrita e a criação de imagens, de modo que uma linguagem não fosse superior à outra, sucedendo em uma relação de equidade e soma de valores. Como explica Fittipaldi (in OLIVEIRA, 2008), a imagem narrativa não busca se sobressair ao texto, mas visa juntar-se a ele e amplificar as perspectivas de leitura.

Sendo assim, o livro foi simultaneamente escrito, ilustrado e diagramado pela mesma artista, com a premissa de estabelecer um diálogo entre cada etapa da produção, de forma a não deixar que uma tivesse mais importância que outra e a agregá-las, maximizando seus potenciais individuais. Fittipaldi (in OLIVEIRA, 2008) afirma que entre o texto e a imagem há uma relação de intimidade, de forma que, quando interligados, o texto que conta a história e a imagem que a reconta por meio de outras interpretações, vão ressignificar as narrativas.

Moraes (in OLIVEIRA, 2008) e Bianco-Levrin (in VAN DER LINDEN, 2011) concordam que é fundamental o ilustrador ser responsável ou fazer parte do projeto gráfico do próprio livro, uma vez que essa

ligação entre as diferentes etapas da produção vai proporcionar uma integração mais eficaz entre texto e imagem.

Iniciou-se a produção do livro coletando histórias das vivências familiares, como já foi citado. Após registrar esses relatos em áudio, eles foram transcritos e reescritos em formato de contos, dentre os quais foi escolhido a história de *A Galinha Branca*, que conta a história de uma das crianças e da sua galinha de penas alvas, que não podia andar pelo quintal sem ficar suja de lama.

É importante destacar que as etapas do processo criativo não aconteceram em uma ordem pré-estabelecida, mas que foram fluindo de acordo com o desenrolar do trabalho, muitas vezes ocorrendo de maneira simultânea. Aqui a pesquisa teórica surgiu, majoritariamente, como resposta às questões que surgiram a partir da prática.

Logo que se iniciou a coleta de histórias, também foram começados os primeiros esboços das ilustrações. Esses desenhos iniciais foram compostos por traços rápidos, “sujos”, cheios de manchas, sobreposições e de marcações, com o único intuito de idealizar as composições. Alguns dos esboços surgiram sem precisar de imagens de referência, sendo baseados apenas em memórias. Por ter sido um processo simultâneo em que texto, ilustração e diagramação estão interligados, algumas ilustrações já foram pensadas para ocupar os espaços deixados pelo texto, outras foram feitas livremente, em seguida sendo adaptadas ao espaço, e ainda outras foram feitas para ocupar a maior parte ou toda a página, deixando espaços limitados para o texto ou trazendo-o para dentro do desenho.

As ilustrações do livro foram planejadas para apresentar muitos detalhes, aproveitando a aparência dos materiais e do suporte onde foram colocados. O suporte escolhido foi o papel, e a aquarela foi o

material predominante utilizado, porém não o único, já que a associação de outros materiais poderia acrescentar qualidade expressiva ao trabalho e contribuir para o processo. Deve-se lembrar que não existe um único caminho para a criação de uma ilustração, que a técnica, os meios ou o estilo dessa produção são consequência das escolhas do artista/ilustrador, e que é possível explorar os limites dessas escolhas.

Como já foi dito, é essencial que o ilustrador esteja por dentro do projeto gráfico do livro. É imprescindível haver esse diálogo e harmonia entre as pessoas responsáveis pelas etapas da produção do livro, para que este seja um objeto capaz de estimular o sensorial e a contemplação estética no leitor. Sendo assim, o próximo passo foi diagramar o livro.

Observando custos e possibilidades de impressões, optou-se pelo formato 20cm x 20cm. Tendo essas definições estabelecidas, foi esboçado à mão como seria o livro, para ter noção de como as dimensões ficariam fisicamente e para desenvolver alguns protótipos das ilustrações. Após isso, no aplicativo *Adobe InDesign*, foram elaboradas composições mais completas de como ficaria o preenchimento de cada página até chegar à versão final do material.

O registro do processo criativo

Para iniciar a discussão acerca do processo criativo, faz-se preciso defini-lo. Sendo assim, apresenta-se o conceito formulado por Cecília Almeida Salles (2006), o qual diz que o processo de criação pode ser explicado como um movimento no qual não se consegue determinar um ponto inicial, nem final, que é sustentado pela lógica da incerteza, e que abre espaço para a intervenção do acaso e para a introdução de novas ideias. A autora também destaca que nesse

fluxo é impossível se obter precisão absoluta, pois, é um processo de variação contínua, dinamicidade e flexibilidade.

Em outras palavras, o processo da construção de uma obra de arte pode ser visto como algo em constante mudança, sujeito a intervenções e acréscimos em todas as suas etapas. Portanto, devido a esse estado constante de “acúmulo”, é impossível prever qual será o resultado desse movimento, principalmente considerando que, como a autora diz, não há como precisar um ponto final ou inicial. Para entender melhor essa última afirmação, é sugerido pensar o processo como algo que não se sabe ao certo quais foram as motivações exatas ou em que ponto da vida do artista elas surgiram, bem como, não se sabe até que ponto esse caminho de construção pode ir, a menos que se experimente até onde a linha pode se esticar.

Começou-se a registrar esse processo de criação em um caderno de artista³. De acordo com Rocha (2010), esse material seria uma forma de diálogo entre o artista, seu trabalho e seu processo criativo, auxiliando na formação e organização dele mesmo em sua produção. O caderno escolhido para catalogação foi feito a partir de um bloco de papel da linha *Canson XL Bristol* de gramatura 180 g/m². Esse tipo de papel possui acabamento satinado, extra liso e altamente resistente a correções, fato que o torna ideal para o uso de lápis, caneta e para todas as técnicas que requerem uma superfície lisa e traços precisos, porém, inviável para o uso de técnicas que requerem absorção de água ou pigmento pelo papel.

Por causa dessa particularidade e pelo fato de que as ilustrações do livro seriam feitas, em sua maioria, com aquarela, acabou-se optando por não fazer os desenhos diretamente nesse caderno, mesmo

³ Chamamos aqui de caderno de artista os diários, manuscritos, livros ou textos escritos pelo artista durante seu processo de criação e produção artística.

Em determinado ponto do trabalho, discutiu-se acerca da utilização de um fichário como suporte de registro. Nesse meio seria possível juntar, ordenar e reordenar, acrescentar ou retirar materiais de acordo com o que se julgasse necessário ou pertinente para a construção do processo, de maneira que tudo ficasse o mais evidente e entendível possível. Além disso, o fichário também acomodaria melhor o arquivamento dos textos que estavam sendo produzidos para compor o memorial de pesquisa, tanto pelo formato quanto pela praticidade de inserir ou remover folhas.

182 Anais do X Seminário Ibero-Americano sobre o Processo de Criação nas Artes

[illegible]

FIGURA 4 Colagem digital de páginas retiradas do fichário – rascunhos, anotações, testes de material, testes de diagramação e tipografia – Pacheco. Colagem digital. Natal, Brasil. 2018. (Fonte: acervo da artista).

Retomando que no processo criativo não há como saber qual o ponto inicial nem o final, considera-se importante falar a respeito das referências que, como artistas, vamos recolhendo ao longo da vida de forma não intencional. Salles (2006) diz que o artista trabalha imerso em sua cultura e tradição, e que acontecimentos corriqueiros podem abrir inúmeras possibilidades de ideias, que podem ser desenvolvidas e refletidas em suas produções. Pode-se dizer que a arte produzida por esse artista se permeia com sua vida em diversos aspectos, estando ligada a tempos, espaços e fortes marcas pessoais. No caso de *A Galinha Branca*, um dos fatores motivadores de sua produção foi a ideia de transformar as histórias ouvidas na infância de uma das autoras em ilustrações. Ou seja, sem que se percebesse, esse processo começou bem antes do momento específico em que foi decidido

Para além do caderno de artista e do fichário, todo o processo do trabalho – tanto a produção do livro ilustrado, como a pesquisa teórica – foi registrado em um memorial de pesquisa. Esse memorial foi organizado na mesma premissa de manter todo o processo evidente e de expor os resultados da maneira como eles foram se agregando no decorrer desse caminho.

Com o intuito de atender a essa proposta de processo evidente, procurou-se organizar o conteúdo na ordem em que foi acontecendo, e, para facilitar o entendimento do leitor, adotou-se a expressão *ações de pesquisa* para referir-se às ações que possibilitaram a realização deste trabalho. Essa expressão descreve as etapas do processo criativo sem exigir que elas tenham acontecido numa ordem específica, já que o processo não acontece de forma linear. Sendo assim, todo o processo foi dividido em cinco ações de pesquisa: consulta bibliográfica, construção da narrativa, concepção das ilustrações,

relação texto x imagem e registro do processo criativo. O diagrama abaixo mostra como se deu a distribuição dessas ações no decorrer dos dois anos de desenvolvimento delas, sendo cada linha vertical a representação de um mês e os blocos coloridos as ações ao longo desse período. Cada ação de pesquisa está caracterizada por uma cor.

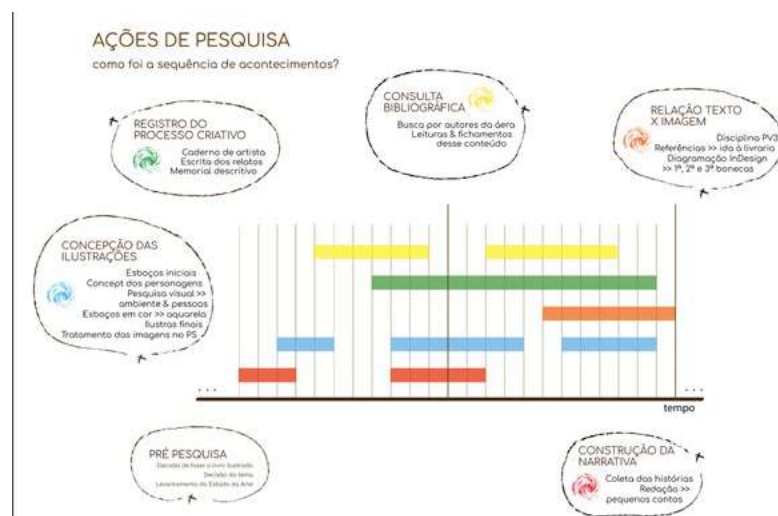


FIGURA 5 Diagrama das Ações de Pesquisa – Pacheco. Natal, Brasil. 2018. (Fonte: acervo das autoras)

Utilizando da metodologia de pesquisa em arte proposta por Zamboni (2012), destaca-se aqui a ideia de um planejamento que viabilize um processo reflexivo sobre o ato criativo. Um processo que facilite e oriente o pesquisador e artista, que promova a interação de componentes da pesquisa, tais como a observação, a reflexão, a experiência, por exemplo. Com isso em mente, o memorial de pesquisa foi pensado e estruturado de acordo com a proposta do estudo, ou seja, além da organização baseada nas ações de pesquisa,

ressalta-se que ele foi diagramado com elementos que remetem a um livro ilustrado, assumindo um formato semelhante ao do objeto da pesquisa nele registrada. Adiante, apresenta-se um diagrama de algumas páginas desse memorial.



FIGURA 6 Páginas retiradas do memorial de pesquisa – Pacheco. (21 cm x 29,7 cm). Colagem digital de capturas de tela. Natal, Brasil. 2018. (Fonte: acervo da artista).

Como já foi citado anteriormente, outro ponto importante que diz respeito a esta pesquisa é que a teoria surgiu como resposta à prática. As experiências reais que estavam sendo vivenciadas no processo fizeram necessário buscar conteúdos teóricos que pudessem embasar aquilo que estava sendo feito e responder aos questionamentos que haviam surgido. Salles (2013) afirma que o artista levanta hipóteses e vai testando-as continuamente.

Por fim, com a proposta didática de deixar o processo de criação delas visível também no objeto finalizado, algumas das ilustrações foram mantidas em diferentes estágios de acabamento na versão final do livro. Relacionando com o conceito do rastro do artista, abordado anteriormente, cita-se Van der Linden (2011), que afirma que várias produções da literatura ilustrada exibem sinais do instrumento utilizado pelo artista, como pincel, lâminas, dedos e outros, bem como, deixam visível a marca do gesto e os suportes originais, tais quais papel, papelão, tela, madeira. Essas marcas podem ser vistas como evidências do traço pessoal do artista, uma vez que é possível identificar técnicas, materiais e gestos do ilustrador como característicos da individualidade de seus trabalhos.

Conclusão

Neste artigo, foi abordada a produção do livro ilustrado *A Galinha Branca*, falando brevemente das etapas de seu processo criativo, e focando em como se deu o registro desse caminho. Ao final dessa trajetória, é possível elencar algumas reflexões conclusivas.

Salles (2006 e 2013), autora utilizada para embasar essa discussão, afirma que no processo de criação artística não há como determinar ponto inicial nem final, bem como, não se pode prever quais serão os resultados. Construir uma obra de arte é um processo de constante

mudança. Com isso, foi possível perceber que, a construção do livro ilustrado se iniciou muito antes de as autoras se quer pensarem em fazê-lo, uma vez que as referências que as levaram a tal decisão foram coletadas ao longo de experiências diversas vivenciadas por elas em momentos distintos.

Ao pensar nas formas de registro dessa construção, o rastro do processo é outro ponto bastante relevante. Salles o define como traços deixados pelo artista, que oferecem maneiras de captar como se deu o pensamento criativo. Sendo assim, foi abordado tópicos referentes à tomada de decisão quanto ao suporte em que seria registrado o caminho desse processo. Foi pensado no uso de um fichário, mas após um momento de consideração, percebeu-se que esse meio não faria jus a um registro fidedigno, por causa de sua flexibilidade, deixando-o então como recurso secundário à catalogação.

Foi possível relacionar o conceito de rastro proposto por Salles com a fala de Van der Linden, quando a autora afirma que as ilustrações trazem em si sinais do processo escolhido pelo artista em suas criações. De acordo com ela, tais marcas podem ser interpretadas como evidências do traço pessoal do artista, uma vez que é possível identificar elementos característicos de sua individualidade nesses trabalhos.

Por fim, foi desenvolvido um memorial de pesquisa, onde foram organizados os resultados de todos os aspectos do processo de criação de *A Galinha Branca*, sendo eles referentes ao embasamento teórico ou à prática em si. Esse memorial foi organizado com a intenção de evidenciar a forma como as etapas foram acontecendo, e, para tanto, foi orientado por ações de pesquisa. A proposta do processo evidente se estendeu também ao formato do memorial, que foi pensado e diagramado de maneira semelhante a de um livro ilustrado.

Referências

- BIANCO-LEVRIN, Nicolas. *As sequências de imagens*. In: VAN DER LINDEN, Sophie. *Para Ler o Livro Ilustrado*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- FITTIPALDI, Cica. *O que é uma imagem narrativa?* In: OLIVEIRA, Ieda de (Org.) *O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil: com a palavra o ilustrador*. São Paulo: DCL, 2008.
- MORAES, Odilon. *O projeto gráfico do livro infantil e juvenil*. In: OLIVEIRA, Ieda de (Org.) *O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil: com a palavra o ilustrador*. São Paulo: DCL, 2008.
- SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. 6ª ed. São Paulo: Intermeios, 2013.
- SALLES, Cecília Almeida. *Redes da criação: construção da obra de arte*. 2ª ed. São Paulo: Editora Horizonte, 2006.
- VAN DER LINDEN, Sophie. *Para ler o livro ilustrado*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- ZAMBONI, Silvio. *A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência*. 4ª ed. Campinas, SP: Autores Associados, 2012.
- ROCHA, Maria Clara Martins. *Caderno de artista: um meio de reflexão*. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 19., 2010, Cachoeira. Anais eletrônico do 19º Encontro Nacional da ANPAP. Salvador: EDUFBA, 2010. p. 607 – 613. Disponível em: < http://www.anpap.org.br/anais/2010/pdf/chtca/maria_clara_martins_rocha.pdf > Acesso em: 20 ago. 2020.

Diário Gráfico Ruínas que Inspiram: Investigação artística do Museu Arqueológico do Carmo, Moda e Corpo

*Graphic Diary Ruins that Inspire: Artistic investigation of
the Archaeological Museum of Carmo, Fashion and Body*

MICHELE DIAS AUGUSTO

Belas Artes – CAP – Universidade de Lisboa

A pesquisa apresenta o diário gráfico investigativo das Ruínas do Museu do Carmo de Lisboa e o processo criativo de criações artísticas de moda/figurino. Investigando conceitos de diário gráfico, patrimônio, memória e processo criativo para analisar as questões sobre o desenvolvimento do pensamento, dos usos e escolhas de meios e suportes do registro das ideias. Com um método de exposição e análise do pensamento estético e da composição visual aplicada. Buscando uma reflexão acerca do diário gráfico como conector de informações, patrimônio como inspiração e as formas comunicadoras.

Palavra-chave: Diário gráfico, processo criativo, moda, patrimônio, desenho, pensamento visual

Article about the art-based research's graphic diary of the Ruins of the Carmo Museum in Lisbon and the creative process of artistic fashion/costume creations. Investigating concepts of graphic diary, heritage, memory and creative process to analyze the questions about the development of thinking, the uses and choices of means and support for the registration of ideas. With a method of exposure and analysis of the aesthetic concept and visual composition. Considering the graphic diary as an information connector, heritage as inspiration and communicative forms.

Keywords: Graphic diary, creative process, fashion, heritage, design, visual thinking

Introdução

A pesquisa pretende analisar a produção do diário gráfico de investigação artística acerca das Ruínas da igreja e acervo do Museu do Convento do Carmo de Lisboa, moda/figurino e performance. O processo criativo e o uso de fragmentos de memórias do museu, a prática laboratorial da experimentação de formas no corpo, utilizando o desenho, as colagens e protótipos “como forma de procura e de experimentação” (SAN PAYO, 2009) para captar as sensações obtidas durante a produção.

A análise abordará a construção do diário enquanto processo contínuo de pesquisa visual e poética utilizando o corpo como veículo comunicador. Averiguando o impulso criador e o desenvolvimento do pensamento criativo, especificando as necessidades, o lugar de onde as ideias nasceram, estudando “as experimentações carregadas pelas emoções e memórias” (SANTO, 2013, p. 206) a partir da combinação de materiais e fontes de referências. Observando os conceitos de diário gráfico como conector de informações, patrimônio como inspiração e formador do pensamento do processo criativo. No intuito de propor uma reflexão sobre qual a relação de equilíbrio entre o pensamento, o meio e o suporte, observando aspectos como: a transposição de conceitos abstratos e dados textuais para colagens, montagens, desenhos e experimentações; a composição visual do resultado obtido; os tipos de materiais selecionados; o aspecto plástico gerado e as camadas de significação obtidas na análise do objeto.

Memória e patrimônio cultural como inspiração

A investigação artística se inicia na pesquisa do patrimônio histórico e cultural do acervo do Museu Arqueológico do Convento do Carmo

de Lisboa e as Ruínas da Igreja. Analisa a “diversidade de objetos que lá se congregam pelo seu passado comum” (CHOAY, 2017) e o conjunto de obras de arte e trabalhos frutos saberes artísticos aplicados, selecionando a partir destes objetos, fragmentos e detalhes que possam servir de inspiração para a criação com a finalidade de criar um discurso visual poético.

Ao analisar as memórias e relatos do ontem, devemos inicialmente retornar à tragédia de 1755, para assim “recuar no tempo em busca das origens” e utilizar “figuras e pontos de referência concretos, mas sem a preocupação de fazer um inventário” (CHOAY, 2017) a fim de gerar inputs para a formação do pensamento criativo artístico do projeto. Os terremotos seguidos de ventania, incêndios e maremotos que assolaram a região de Lisboa em 1755 e abalaram as estruturas da Igreja: “Três tsunamis atingiram a ribeira do rio Tejo no dia de Todos os Santos, [...] às 11 da manhã, [...] depois do início do terremoto [...]. A força das ondas era tal que afundou todos os navios com exceção dos mais descomunais” (SHRADY, 2011), formataram o estilo do monumento nos dias atuais

Ao longo do tempo a arquitetura sofrera algumas alterações de ordem estilísticas através de tentativas de reformas realizadas no século XIX. Segundo Choay (2017), esta adversidade estilística seduz pela coexistência, justaposição e articulação de estilos num mesmo edifício. As alterações e reformas do local observadas por Célia Pereira em sua pesquisa (Re) construções do Carmo, apontam para alguns aspectos relevantes às questões da dinâmica do espaço e sua aura:

[...] distribuição, na abundância da luz, na ventilação regular, todas as condições essenciaes que se exigem em edifícios d'este genero, para que offereçam commodidade e salubridade. – dando origem a um organismo museológico

vivo e dinâmico, com capacidades interactivas sedimentadas sobre as propriedades intrínsecas do monumento realçando a [...] interligação entre o dia e a noite, luz natural e a artificial, o claro e o escuro, tão ao gosto revivalista e romântico. (PEREIRA, 2016, p. 47)

A pesquisa selecionou objetos que pertencem ou pertenciam ao sítio, os relatos de conexões míticas e metafóricas presentes no acervo, como o túmulo de D. Fernando I, a imagem de santos que outrora pertenciam a nichos do transepto e detalhes das ruínas; contos e lendas portuguesas; os detalhes plásticos dos túmulos das naves laterais; a ausência do teto e a presença da estrutura; o desgaste temporal e interferência da natureza a combinação destes dados compõem o acervo do pensamento visual da performance. Os entremeios e recortes da memória local permitiram que a pesquisa se tornasse viva e que a cada momento fossem inseridas novas possibilidades criativas.

O diário gráfico – as novas maneiras de articulação

A investigação dos elementos da coleção do acervo e das histórias e fragmentos de memórias foram convertidos em imagens que traduzissem o sensível do local. A pesquisa visual permitiu “analisar conteúdos, gerar ideias, comunicar pontos de vista” (LUPTON, 2013), para que a investigação pudesse criar conexões a partir dos encontros com local de pesquisa/cenário, dos contos e livros lidos, dos trabalhos de artistas que inspiraram durante o processo. As imagens e sensações captadas formaram uma espécie de colagem mental, que foram transferidas para o diário, sob a forma de layout de páginas, esboços de croquis e colagens, talvez no intuito de tornar o objeto

investigado mais próximo e mais íntimo através da imersão nas fotografias do local associadas às memórias simbólicas obtidas nas leituras, criando uma “relação mais estreita com os processos [...] de aprendizagem contínua” (SAN PAYO, 2009).

O diário gráfico trata-se de um caderno de apontamentos, “um meio gráfico de apoio e extensão da memória” (SAN PAYO, 2009), que pondera uma relação de equilíbrio entre pensamento, meio e suporte. O diário gráfico do projeto ruínas que inspiram é uma investigação que envolve o corpo, o traje e o gestual, que visa combinar moda, figurino e performance, que segue uma ordenação em função da organização e expansão do pensamento, a fim de transmitir a alma da pesquisa e as necessidades da criação.

A princípio a relação da natureza com o espaço, a intervenção provocada pela tragédia e as transformações funcionais, fizeram com que o projeto se debruçasse na conexão entre a natureza e a arquitetura. Ao passo que também percorre os aspectos sensoriais que envolvem os mistérios do túmulo de D. Fernando I.

O início da narrativa do diário gráfico apresenta alguns aspectos simbólicos, usando palavras como ancoragem de significados: Mito, Túmulo, Natureza (Figura 1). As camadas de mistério e drama que estão presentes na atmosfera, na figura 1 parte superior há duas colagens artísticas cuja proposta é “uma nova maneira de articular o mundo, uma nova metáfora” (GOMBRICH, 2007) utilizando a natureza enquanto uma personificação encantada que permeia a cena e dialoga com o espaço. Abrindo precedente para apresentar a áurea mística dos túmulos, moradas de memórias contidas sob rendilhados de pedra e protegidos por alquimistas e seres fantásticos. Segue o pensamento através da percepção da iluminação natural vinda da ausência de teto na região das naves da igreja, os raios luminosos

que invadem as ruínas (Figura 1 linha 3), assim como a representação da força das águas do maremoto que contribuiu para a destruição da cidade.

A ordenação do diário percorre a tragédia e algumas as memórias selecionadas do local, desde os aspectos devocionais de imagens que antes pertenciam a nichos do transepto, até os elementos plásticos da arquitetura: os detalhes de colunatas e volutas dos túmulos, formatos de arcos e dobraduras. Analisando e “projetando as formas familiares”¹ para as páginas e para os registros gráficos (Figura 1 e 3). Estes formatos se desenvolveram através da construção das páginas, sanfonas, linguetas, tamanhos diversos, extensões mescla de texturas, ora opacas, ora translúcidas, ora brilhosas, amassados, arrugados, nervuras e vazados, rendilhados realizados vão tomando conta das páginas e dos croquis (Figura 2).

As colagens, os desenhos e as experimentações do diário gráfico materializam as ideias criando suas presenças físicas. As páginas formam uma sequência de necessidades criativas e de organização de pensamento, elas foram montadas em blocos (Figura 3) de percepção de formas: os trajes devocionais os arcos ogivais, rendilhados, dobras e nervuras veladuras e camadas

¹ O poder de Pigmaleão que segundo Gombrich (2007) define a cristalização da crença no poder da arte para criar em vez de retratar, de representação e liberdade criativa de acordo com em uso, contexto e metáfora, sentido de transmissão de uma reação.



FIGURAS 1-2 Diário gráfico “Ruínas que inspiram” – Michele Augusto, detalhes de páginas da pesquisa visual, fotografias de Michele Augusto, Rio de Janeiro, Brasil, 2020. (Fonte: Acervo da Artista).

opacas e translúcidas, os túmulos medievais, camadas e volumes da arquitetura.

Os suportes escolhidos das variam de páginas transparentes, páginas de material refletivo, contém sessões de abre e fecha, ocultando narrativas, que somente com a interação com o objeto e possível ver algumas partes, num sentido de afetividade e a independência

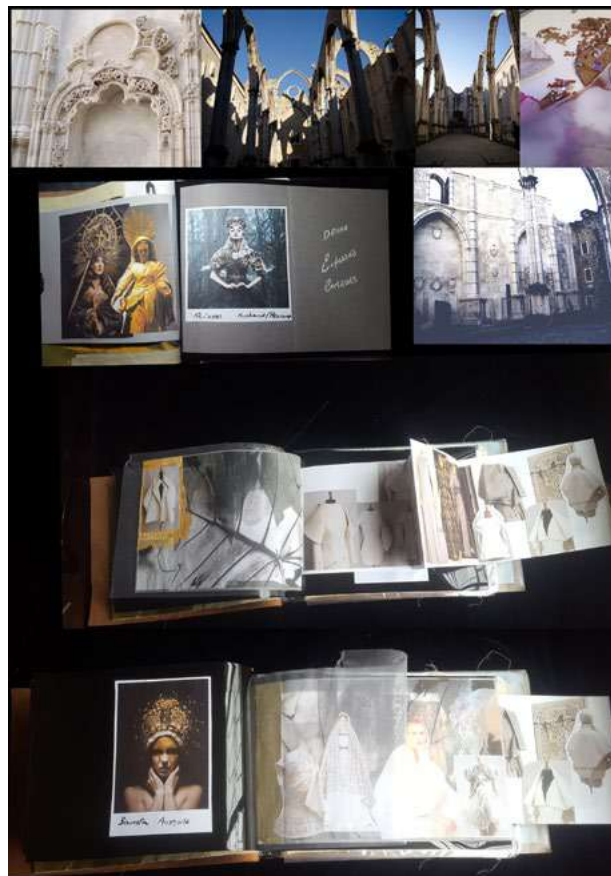
criativa, como nas páginas de inspiração do tumulto de D. Fernando I, o abre e fecha de referências visuais de trajes, a sequência de estudos de croquis, páginas que mesclam tecidos e papel transparente, com vistas que se sobrepõem (Figura 4). A intenção do *layout* é a promoção da interatividade e uma leitura em camadas que se conectam entre si, a maneira de passar as páginas interfere na leitura, pois a não abertura das dobraduras oculta elementos, assim como a páginas em papel vegetal que se comunicam tanto com a página abaixo quanto a página anterior.

O processo de investigação criativa

Para analisarmos os processos do diário devemos abordar os conjuntos de procedimentos envolvidos no ato ou na ação da criação, e a maneira que são originadas, observar se partem do mundo das ideias com sua natureza imprevisível, ou se por meio de processos instrumentais envolvidos na materialização da imagem artística, conforme apresenta Santo:

Em princípio estamos a referir-nos a um conjunto de procedimentos que encerram num mesmo acto e numa mesma acção, aparentemente indiferenciados, aquilo que à partida pensamos saber ser oriundo do misterioso mundo das “Ideias”, algo que actua a partir da sua natureza imprevisível; bem como, por outro lado, aquilo que se refere aos “Processos Instrumentais” que estão envolvidos na produção dos artefactos artísticos propriamente ditos. Todavia, fruto da prática do fazer e do entender artísticos, [...] esboçando

uma tentativa que se traduza numa clarificação capaz de eleger momentos de encontro entre todas as fases [...] e que permita, pois, tanto quanto possível, a descodificação da específica modalidade que representa esta Imagem, a sua singularidade e distinção face a outras imagens. Na realidade, o esforço comporta grande amplitude – ensejos singulares (leia-se processos) de interesses decorrentes das nossas faculdades – que gerem o património das emoções, das memórias ou das experiências, entre outras [...]. (SANTO, 2013, p. 202)



FIGURAS 3-4 Detalhes de páginas da pesquisa visual, formatação de páginas, fotografias de Michele Augusto, Rio de Janeiro, Brasil, 2020. (Fonte: Acervo da Artista).

Os processos instrumentais do diário das ruínas utilizam o que Santo (2013) apresenta como um “menu interativo”, acessando diversas partes do repertório da produção de uma imagem em partícula ou no todo do processo de pesquisa. Neste momento a o ato criador procura dar corpo aos conceitos e signos através da geração de ideias, dos diversos esboços, que “poderá produzir várias soluções possíveis para a proposta.

A transposição do pensamento para o mundo físico implica criar formas através de experimentações, seja ela de materiais ou de esboços, onde o criador sente, o que Salles (2011) define como, “uma necessidade de reter alguns elementos que podem ser possíveis concretizações da obra ou auxiliares dessa concretização”. Observar a construção formada pela pesquisa visual permite a apreensão de nuances, luzes, texturas e a elaboração de amostras que provoquem uma conexão entre forma e conteúdo. Estas formas não precisam ser uma transposição fiel do objeto observado, é uma representação, tal qual Gombrich (2007) define que “a representação não é, portanto, uma réplica. Não precisa ser idêntica ao motivo [...]. Mas em certos casos, um pode representar o outro. Pertencem a mesma classe porque desencadeiam a mesma reação”.

O diário pretende criar um registro de experimentação que deixe “transparecer a natureza indutiva da criação” (SALLES, 2011) levantando hipóteses e testando-as. Os esboços, desenhos, protótipos e colagens, manuais e digitais (Figura 5) geram um conjunto de formas provisórias e transitórias, que são ajustadas e transformadas num “movimento criativo” não linear com o objetivo de “formar mundo possíveis”.

A primeira etapa da criação foi a de interferência gráfica (Figuras 5 e 6), tanto manual quanto digital, permitindo o estudo de estruturas e definição das camadas de luz e opacidade, proporções e intenções

sobre o suporte corporal. A etapa seguinte do processo criativo se deu com a experimentação da materialidade das ideias, desenvolvendo-as no plano físico, promovendo estudos de protótipos, com tecidos de texturas diferentes a fim de recriar as sensações associadas à pesquisa gráfica. O pensamento processual continua na investigação de novas formas a partir da fotografia e as interferências sobre elas, registrando e esboçando novas ideias sobre a fotografia. Na parte direita da Figura 5, o pensamento se desenvolve a partir de um protótipo, gerando então novas possibilidades de intervenção na peça desenvolvida.

Para Ostrower (2010), o ato criador está relacionado com a intencionalidade, escolhas e alternativas, a geração de novas situações ou busca de novas coerências dadas a partir do ato intencional. O movimento do ato criador segue determinadas tendências que “mostram-se como condutores maleáveis” (SALLES, 2011) que conduzem o ato da descoberta durante o processo. Na figura 5 podemos observar quadros de tendências selecionadas de acordo com fragmentos de informações armazenadas. As imagens da primeira coluna à esquerda, as combinações seguem um percurso definido pela pesquisa visual.



FIGURA 5 Detalhes de páginas de estudos formas e protótipos, fotografias de Michele Augusto, Rio de Janeiro, Brasil, 2020. (Fonte: Acervo da Artista).

A linguagem visual desenvolvida tem a intenção de criar uma atmosfera de dramaticidade, buscando a dualidade, os contrastes e camadas de memórias (Figura 3), neste momento ainda em experimentações livres acerca da arquitetura e da tragédia, elementos medievais e a incidência de luz nas áreas vazadas entre outros elementos. As colagens e croquis (Figura 6) buscaram captar sensações obtidas durante a pesquisa, e se articula, principalmente, através da sensibilidade, pois “ela representa uma abertura constante ao mundo e nos liga de modo imediato ao acontecer em torno de nós” (OSTROWER, 2010). E desenvolveram, tendo o corpo como suporte criativo, a possibilidade de uma imersão no universo local e no seu mundo sensível, compondo uma coleção de ideias diversas que permitissem formar um corpus de criação para uma performance narrativa nas instalações do Museu (Figuras 1 e 5).

Conclusão

Pela observação dos aspectos analisados no processo de construção do diário gráfico, podemos observar a possibilidade de conexões entre memória do patrimônio e a criação artística de moda/figurino, observando de que maneira podemos estabelecer um diálogo entre as experimentações e a pesquisa. Ao refletirmos sobre o ato da descoberta de formas e relações, é possível identificarmos pontos de ancoragem entre a criação e a pesquisa o que possibilitou a organização do pensamento visual do projeto. Percebe-se também que as relações entre meio e suporte estão correlacionadas durante a produção, observando os aspectos do corpo e do layout enquanto meio e suporte, visto que ambos dialogam com o pensamento e entre si, ambos são produtos dos conceitos e signos determinados, as alterações de formas e trajes, as folhas interativas e de texturas

diversas do diário, os protótipos e colagens traduziram o pensamento e traduziram-no para o mundo físico de maneira simbiótica

Referências

CANCLINI, N. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 2008.

GOMBRICH, E. H. O poder de Pigmeleão, in.: *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 2007, pp 80 – 98.

NOBLE, I. B & BESTLEY, R. *Pesquisa Visual: Introdução às Metodologias de Pesquisa em Design Gráfico*, 2^a ed. Porto Alegre: Bookman, 2013.

OSTROWER, F. *Criatividade e processos de criação*, 25^a.ed. Petrópolis: Vozes, 2010.

PEREIRA, Célia Nunes. (Re) construções do Carmo: Utopia no espaço público. In.: *Chiado, Carmo metropolis e utopia: artes na esfera pública*, João Quaresma (Coord). Lisboa: Associação dos Arqueólogos Portugueses, 2016. Disponível em: <<https://repositorio.ul.pt/handle/10451/25087>>, acesso em: 22 de junho de 2019.

SANTO, P. C. A Obra, a Ideia, o Processo Impulso e Deriva na Produção Artística, in.: FERREIRA A. R.; NOLASCO [ORG]. *Creative*



FIGURA 6 Detalhes de páginas de estudos de croquis, fotografias de Michele Augusto, Rio de Janeiro, Brasil, 2020. (Fonte: Acervo da Artista).

- Processes in Art*, Proceedings of the Internacional Colloquium/
Actas do Colóquio Internacional. CIEBA: Lisboa, 2013.
- SALLES, C. A. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. 5ª edição revista e ampliada. São Paulo:Intermeios, 2011.
- SAN PAYO, M. *O Desenho em Viagem: Álbum, Cadernos ou Diário Gráfico. O álbum de Domingos António de Sequeira*, Tese de doutoramento em Belas-Artes/Desenho na Universidade de Lisboa – Faculdade de Belas-Artes, Lisboa, 2009. Disponível em: <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/2732>, acesso em: 20 de agosto de 2020
- CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. 6. ed. São Paulo: Estação Liberdade, UNESP, 2017
- SHRADY, N. *O último dia do mundo: fúria, ruína e razão no grande terremoto de Lisboa de 1755*. Trad. Paula Beringson. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

Criatividade na libertação do artista em tempos de confinamento

Creativity in the release of the artist in confinement times

NATACHA DE SOUZA

Universidade Federal do Espírito Santo,
GPCEAr, CAPES

ORLANDO DA ROSA FARIA

Universidade Federal do Espírito Santo.

O presente texto propõe uma análise do processo criativo do artista plástico Orlando da Rosa Faria (Lando), a partir da série de pinturas intitulada ...IN VITRO: uma representação visual do Eu contemporâneo”, a série, teve início em abril de 2020 durante o isolamento social, adotado para conter o avanço do contágio pelo Corona Vírus. O presente texto propõe fazer uma reflexão sobre a experiência do isolamento social, a restrição da liberdade, que de modo inesperado alterou a rotina do artista, funcionou como propulsor do seu processo criativo, materializado na série de pinturas referida.

Palavras-chave: Arte; criatividade; identidade; isolamento social; pintura.

This text proposes an analysis of the creative process of the artist Orlando da Rosa Faria (Lando), from the series of paintings entitled... IN VITRO: a visual representation of the contemporary self”, the series, started in April 2020 during the social isolation, adopted to contain the spread of contagion by the Corona Virus. This text proposes to reflect on the experience of social isolation, the restriction of freedom, which unexpectedly altered the artist’s routine, functioned as a propellant of his creative process, materialized in the series of paintings mentioned.

Keywords: Art; creativity; identity; social isolation; painting.

Introdução

O que é liberdade e o que é ser livre? Este é um questionamento universal que inquieta o homem desde os seus primórdios. Muitos pensadores, dentre os quais, Kierkegaard (1844) acredita que a angústia é uma condição existencial inerente ao ser humano, profunda e inextinguível, que o predispõe a refletir sobre a liberdade e a sua perda, um aspecto da vida, que de modo obstinado, o ser humano persegue por toda a sua existência. A angústia está relacionada às nossas escolhas, ao nosso autoconhecimento e às responsabilidades pessoais, que podem levar-nos de um estado de imediatismo não-autoconsciente a uma reflexão autoconsciente. Segundo Kierkegaard, um indivíduo torna-se consciente do seu potencial criativo, emocional e reflexivo através da experiência de angústia; caminho para o reconhecimento ou realização da identidade e liberdade de cada um.

Neste momento marcado pelas duras restrições ao convívio social, nos parece, que o trabalho do artista plástico Lando, nos oferece uma oportunidade interessante para discutir, através da análise do processo criativo da série de pinturas intitulada «...IN VITRO», o conceito de liberdade, que pressupõe questionamentos acerca de sua perda, e que envolve a experiência da angústia.

Este texto propõe fazer uma breve reflexão sobre esses acontecimentos, segundo o pensamento existencialista de Kierkegaard acerca da constituição do Eu. assim como, alguns aspectos das Ciências Sociais que discutem a identidade na contemporaneidade.

A análise visa problematizar, a relação entre arte, processo criativo, identidade, liberdade, confinamento em tempo de Covid 19. Para tanto, far-se-á, para além do discurso teórico, uma abordagem que procura interpretar o caráter plástico-formal das pinturas, para situar questões técnicas e estéticas, implicadas nesse processo. Desse

modo, pretende obter o entendimento necessário às discussões acerca da produção do objeto de estudo. Portanto, a proposta do presente texto é discutir o processo criativo a partir de uma reflexão sobre a relação entre liberdade e confinamento, tendo em conta o sentimento de angústia experimentado como sintoma dessa «fricção».

Discussões

É possível dizer que o sujeito, apesar de estável na sua própria identidade, está a ser reelaborado permanentemente. Convém, portanto, discutir como tais circunstâncias modificam e interferem nos seus processos criativos. Segundo Stuart Hall (1992) o sujeito tem a identidade formada a partir da interação com a sociedade e, portanto, reflete a complexidade do mundo. O sujeito pós-moderno nasce quando aquele sujeito com identidade fixa e imutável, passa a fragmentar-se em várias identidades transitórias, continuamente formada e transformada, em diferentes períodos históricos. Hoje, fica cada vez mais evidente que a multiplicidade de relações impostas pela vida nos leva a experimentar uma diversidade de sentimentos contraditórios que põe em crise o conceito de Eu centrado, dotado de características unificadas. Tais percepções se intensificam e se reconfiguram com maior intensidade no contexto de isolamento social, o que exacerba as idiosincrasias do Eu.

Na arte contemporânea, nos últimos 20 anos, pelo menos, observam-se, de modo agudo e exponenciado, as repercussões das profundas transformações que caracterizam o mundo atual. Na produção da arte há um grande interesse pelas poéticas do si, pelas estéticas do Eu, pelas questões autoreferenciais, o que demonstra que o artista contemporâneo está preocupado em discutir a identidade pessoal através dos processos artísticos para viabilizar soluções

pessoais inventivas e integrativas, criando diálogos entre o indivíduo e a sociedade. Tudo isso, agora está redimensionado pelas condições restritivas da vida impostas pela ameaça invisível do vírus mortal. Uma condição que vem permitir novas abordagens criativas para decodificar o Eu e refletir sobre o direito à liberdade e também sobre a perda desta. Circunstâncias que podem proporcionar sentimentos profundos de angústia.

A imposição de restrições, as alterações na percepção do tempo e do espaço, as carências de todos os tipos, as perdas generalizadas, compõem as definições do conceito Kierkegaardiano de angústia. Para Kierkegaard, sentir-se ameaçado é inerente à condição humana, pelo fato de que o homem, ao projetar incessantemente o futuro, se defronta com a possibilidade inelutável de fracasso, sofrimento e, no limite, a consciência da morte.

A angústia pode ser comparada à vertigem. Quando o olhar imerge num abismo, existe uma vertigem, que nos chega tanto do olhar como do abismo, visto que não seria impossível deixar de encarar. Esta é a angústia, vertigem da liberdade, que surge quando, ao desejar, o espírito, estabelecer a síntese, a liberdade imerge o olhar no abismo das suas possibilidades e agarra-se à finitude para não soçobrar. (KIERKEGAARD, 1968, p. 66).

Para Kierkegaard (1844) a existência humana é marcada por múltiplas formas de angústia. A «angústia da liberdade» é o estado que o indivíduo experimenta quando decide imprimir uma direção precisa à sua vida; uma angústia também definida como «angústia do nada», quando o indivíduo encontra-se defronte àquilo que ele não é ainda.

Portanto, a «angústia do nada» toma de assalto o indivíduo quando ele está diante de uma multiplicidade de possibilidades sobre o que fazer de si mesmo, sob o risco de realizar-se, mas também de fracassar, que pode estabelecer a síntese entre os elementos contraditórios que o constituem e, assim, tornar-se um indivíduo. Um Eu.

O contexto de isolamento social veio, em nossa perspectiva, potencializar uma percepção mais aguda de si e do mundo de uma forma jamais vivida. Tais experiências, portanto, colocam em questão, com mais ênfase, o conceito de liberdade e de identidade.

Estas são algumas das questões que Lando nos coloca, com a série de pinturas, na qual mostra, como uma representação do Eu, sempre uma figura masculina, despida, aprisionada dentro de um vidro. Essas figuras apresentam comportamentos variados que expressam em seu conjunto, como imagem plástica, as circunstâncias vividas diariamente na rotina criativa do confinamento, no isolamento social.

O artista Lando, durante o período de confinamento, «preso» em sua casa durante vários meses, trabalhou com restrição do uso de materiais artísticos, condição imposta pelo contexto social e sanitário. Entretanto, a escassez de recursos, foi assimilada como um dispositivo de criação artística, como metodologia de trabalho (telas 0,20 m x 0,20 m, tinta acrílica branca, tinta acrílica preta e lápis grafite). Os trabalhos surgem num contexto no qual o tempo é confinado, o corpo também. Através das pinturas, o observador é capaz de ter a sensação, assim como o artista, de estar preso num tubo de ensaio, sistematizado numa rotina. Foi esse contexto de



FIGURA 1 “...in vitro” 0,20 m x 0,20 m, Acrílico sobre tela, 2020. (Fonte: Acervo do Artista)



FIGURAS 2-3 “...in vitro”: 0,20 m x 0,20 m, Acrílico sobre tela, 2020. (Fonte: Acervo do Artista)

restrições que deflagrou o processo reflexivo que levou o artista a fazer as pinturas.

O título da série remete para o universo das experiências científicas; o termo refere aos métodos de cultivo de micro organismos em experimentos laboratoriais *in vitro*, tendo como finalidade, decodificar as características de sistemas virais para poder desenvolver vacinas, medicamentos, antídotos para doenças diversas, etc.

Ou seja, ...*In vitro* remete para o momento mesmo em que o mundo científico se debruça em estudos aprofundados para encontrar uma vacina capaz de por fim ao surto de contaminação pelo COVID-19. Tal circunstância faz pensar na magnitude desse fenômeno diante da (nossa) fragilidade humana.

A série mostra representações do Eu contemporâneo. Traz uma pequena narrativa que fala de si, mas extrapola a questão da individualidade, na medida em que se trata de uma pandemia que se dá em nível global, portanto, que ameaça grande parte da população mundial, o que pressupõe um Eu mais abstrato, mais universal.

Do ponto de vista plástico-formal, o artista, inclusive, se aproxima de uma estética que remete à tradição da pintura que se pretende universal, para a qual o tema do nú é recorrente. Tal aproximação se dá, no entanto, sem obedecer aos rigores canônicos tradicionais, pois a densidade das figuras representadas confinadas dentro dos vidros têm um caráter que busca a expressividade, muitas vezes evidenciando relações corporais desproporcionais, com ênfase, principalmente, nas mãos e pés dos personagens.

Em sua maioria, os personagens não apresentam traços fisionômicos que os identifiquem. No contexto da série, o valor da individualidade, da identidade pessoal se dilui em favor do comportamento, do aspecto físico, das posturas que insinuam certas condições emocionais, tensões, estados de ânimo variados.

As figuras são elaboradas a partir do recurso à memória, não são utilizados, nesses trabalhos, imagens de referência. É através do esforço mnemônico que as figuras vão surgindo na superfície das telas, muitas vezes com o atrito incisivo do lápis sulcando a materialidade espessa da tinta, abrindo veios e constituindo as formas. Outras vezes, as camadas de tinta branca opaca vão sendo depositadas sobre as linhas tensas, ora precisas, ora indecisas deixadas pelo percurso do lápis a procurar a melhor forma e, assim, as figuras vão se mostrando em sua totalidade, velando e revelando os corpos, as poses, as circunstâncias estéticas, formais, narrativas e emocionais.

Lando, com o seu trabalho, nos faz refletir sobre as circunstâncias incomuns em que esse trabalho foi processado, contexto no qual nós também estamos inseridos. Um evento inesperado, no qual, a percepção de tempo e espaço se modificou, porém a necessidade do

artista de pintar o levou a usar este tempo, para uma reorganização de um novo modo de lidar com a vida, assim, reestruturar sua rotina que subitamente foi alterada pelo confinamento.

Em tal contexto, todos nós estamos cientes de que as restrições impostas pela ameaça do vírus, pressupõe o afastamento entre as pessoas e acaba por dissolver as redes de relacionamentos construídas, em muitos casos, durante toda uma existência. Tais condições impostas de modo tão subreptício e adverso predispõe o indivíduo, neste caso, ao auto-enfrentamento, um tipo de experiência que pode predispor todos nós, de um momento para o outro, a ver nossas vidas completamente destroçadas, muitas vezes perdendo vínculos sociais, emocionais e afetivos fundamentais. Diante desse quadro, um tanto desolador, a arte pode assumir uma função expressiva, cognitiva e ativa, pois o processo criativo predispõe o indivíduo a lidar com mudanças e transformações, descobertas e frustrações, sucessos e fracassos.

Com certeza, tais circunstâncias, que orientam os processos criativos do artista, favorecem uma relação positiva com a impermanência, com a instabilidade e com o inesperado, predispondo-o de certo modo, para os enfrentamentos com o chamado «novo normal», com o inesperado, com as perdas e as descobertas também.

Em tais condições, vive-se uma diversidade de sentimentos que podem ser comparados às perplexidades deflagradas por um espelho que reflete, para além das semelhanças, as idiossincrasias, as dúvidas, as perplexidades, o desconhecimento sobre esse novo mundo que se apresenta como desafio para o ser humano.

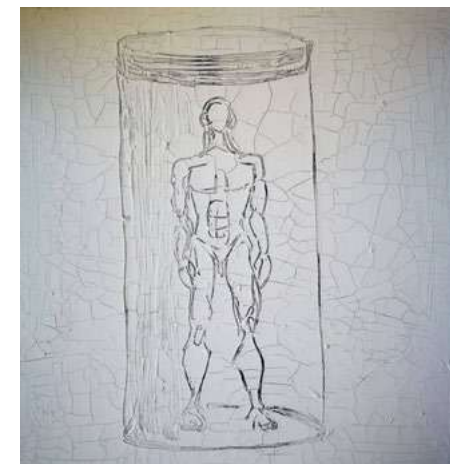
Um contexto que se impôs de modo inadvertido, como uma ameaça invisível, que pode ser portadora de ansiedade e angústia profundas, expondo as pessoas a níveis muito altos de ansiedade

e stresse, pois a percepção da fragilidade humana frente a ameaça imposta pela pandemia, exacerbou a emergência em redecodificar o mundo. Sentindo-se só, exposto à própria fragilidade, o humano, para além dos seus temores, pode perceber seu potencial de adaptação e transmutar aquilo que o ameaça em experiências criativas, usufruindo de momentos ricos em reflexões e produtividade intensos.

É na angústia [...] – essa é a grande descoberta de Kierkegaard –, que o homem experimenta a possibilidade da liberdade, precisamente, como sua essência fundamental. Pois a angústia resolve a realidade em um feixe de possibilidades atormentadoras, diante das quais o homem deve decidir-se. Na angústia, então, descobre que ele não está determinado de uma vez por todas: seu ser é um poder-se. “A coisa mais terrível concedida ao homem é a escolha – a liberdade. (WEISCHDEL, 2001, p. 261).

A série, até o momento, é formada por mais de sessenta pequenas pinturas feitas com camadas espessas de tinta, o que remete, de algum modo, para a densidade do momento vivido; circunstância que potencializa o sentimento de opressão, restrição e contenção do tempo e do espaço, que evidenciam as complexidades, pessoal, sanitária, social e política do Brasil e do mundo.

Os quadros, com grossas camadas de tinta, nos revelam muito da espessura dos acontecimentos. O lápis, como um bisturi, vem cortando essa massa, deixando seus rastros, como cortes, cicatrizes



FIGURAS 4-5 Lando, 0,20 m x 0,20 m, Acrílico sobre tela, Vitória. 2020. (Fonte: Acervo do Artista)

que ficarão definitivamente impressas na materialidade das pinturas como marcas residuais repercutidas no corpo e na memória.

Confinado e com restrições espaciais, sociais e materiais, a sua obra nos faz questionar muitos aspectos da nossa existência. O que tudo isso pode significar, como será o futuro num mundo que perdeu o sentido de liberdade e nos coloca em condições que nos apequenam e nos constroem? Esta pergunta fica gravitando ao observarmos virtualmente o movimento do mundo social e político. Extrapola, portanto, o universo pessoal do artista e abre-se como uma ferida exposta a todos os seres humanos. Esta é, ou tornou-se uma condição demasiadamente humana?

Considerações finais

A série de pinturas, do artista Lando, intitulada ...in vitro iniciada em abril de 2020, no contexto de isolamento social em consequência da pandemia do Covid 19, configura uma espécie de crônica visual dos estados comportamentais e idiossincráticos do Eu num momento extraordinário da vida contemporânea.

Assim como Lando, acreditamos que a arte é um dos canais importantes para questionar e ritualizar esse processo intenso de subjetividade que caracteriza o mundo contemporâneo, agora exacerbado pela ameaça do Covid 19.

Em tal contexto, a prática pictórica, oferece, para o artista Lando, uma condição interessante para estabelecer diálogos com o Eu através da imagem plasticamente construída. Tal processamento, vivido num contexto extraordinário da vida, oferece uma oportunidade também extraordinária de pensar o Eu. Uma espécie de embate acontece à medida em que as figuras vão surgindo na superfície da tela, fazendo emergir certos tensionamentos emocionais e psíquicos como sintomas

de estados reflexivos. Tudo se configura a partir da interlocução com os materiais, o suporte, a memória e o momento presente. Esse exercício, caracteriza um processo de descoberta e construção de uma figura que, muitas vezes, se apresenta de forma estereotipada e até caricata do Eu, pois reflete as distorções desse momento dolorido da vida, marcado por perdas em vários níveis e angústia profunda.

Nas seções de pintura, ocorrem diálogos internos, que buscam, através do fazer artístico, descobrir acontecimentos plásticos e emocionais e, assim, constituir as figuras e materializar tais percepções para nutrir e ressignificar as novas demandas de um Eu que se reconfigura permanentemente e pretende, a cada dia superar, com trabalho e determinação, as limitações impostas pelas circunstâncias desestabilizadoras da vida atual. Nesse afã autorreflexivo as figuras surgem dos embates entre a tinta, o gesto, os nervos e o lápis, como cicatrizes, crostas, feridas cauterizadas. O que repercute o momento vivido.

Segundo o artista, neste contexto marcado pelo isolamento social, o Eu, pode eventualmente assumir um caráter universal, na medida em que há uma convergência mundial de percepções e enfrentamentos comuns e, que, apesar de potencializar as diferenças individuais, também exacerba as semelhanças. Ou seja, expõe a fragilidade do humano diante do flagelo da pandemia.

A pintura, per se, traz, segundo Lando, uma discussão sobre limites. Impõe restrições, mas se dá para além do plano bidimensional, no plano psíquico. Expressa o conflito entre forças contraditórias: memória e esquecimento, explosão e contenção. É no limite dessas polarizações: embates, sínteses e rupturas que as pinturas acontecem. Tal experiência se apresenta como um processo intenso que abre a percepção a canais que permitem acessar sentidos de libertação e reelaboração permanentes do Eu

Referências

- BAUMAN, Zygmunt. *Capitalismo parasitário: e outros temas contemporâneos*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.
- FARIA, Orlando da Rosa. *Autorrepresentação e arte contemporânea: identidade/alteridade- matérias e memórias*. Tese defendida na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Lisboa, 2020
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.
- KIERKEGAARD, Sören Aabye. *O conceito de angústia*. São Paulo: Hemus Liv. Ed., 1968.
- SALLES, Cecília, *A Crítica genética: uma (nova) introdução*, São Paulo: Educ, 2000.
- WEISCHEDEL, Wilhelm. *A Escada dos Fundos da Filosofia: A Vida Cotidiana e o Pensamento de 34 Grandes Filósofos*. 3ª ed. Trad. Edson Dognaldo Gil. São Paulo: Ed. Angra, 2001.

Dinámicas inventivas de la pintura/ dibujo a través de aplicaciones informáticas

Inventive dynamics of painting/drawing by software

ROGÉRIO RAUBER

Instituto de Artes da UNESP

Grupos de pesquisa L.O.T.E, Criação,

Transcrição e Voz e En Los Bordes

Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal

de Nível Superior – Brasil (Capes)¹

La pintura/dibujo a través de aplicaciones informáticas aún es vista con salvedades. Confrontaremos tales posiciones con el ejemplo de los trabajos computacionales de y Elena Asins y David Hockney. En el contexto informático, propondremos el término “pintura/dibujo” en alternativa a “pintura” y/o “dibujo” y de “vía aplicaciones” al corriente “digital”. También presentaremos algunas pinturas/dibujos vía aplicaciones hechas por nosotros.

Palabras clave: pintura/dibujo; vía aplicaciones; manualidad; proceso creativo; dinámicas inventivas

Painting/drawing through computer applications is still seen with doubts. We will confront such positions with the example of the computational works of Elena Asins and David Hockney. In the computer context, we will propose the term “painting/drawing” as an alternative to “painting” and/or “drawing” and from “by software” to the current “digital”. We will also present some paintings/drawings by software, made by us.

Keywords: painting/drawing; by software; craft; creative process; inventive dynamics

1 Código de Financiamento 001

Breves introducciones históricas

La pintura/dibujo a través de aplicaciones coincide con el propio advenimiento de la informática. Un año clave es 1801: Joseph Marie Jacquard hace la primera demostración de un sistema de producción de imágenes a partir de información registrada en un sistema binario, el mismo usado en las computadoras actuales. Tarjetas perforadas activaban un mecanismo que seleccionaba los hilos a tejer para crear patrones en los tejidos, componiendo pinturas/dibujos pixelados.

Pero aún faltaría mucho tiempo para otro año clave. En 1955 el Laboratorio Lincoln del MIT (Instituto de Tecnología de Massachusetts) integró a la tecnología de radares de largo y corto alcance, que desarrollaba para la defensa del espacio aéreo de EUA, un sistema de control conocido como el proyecto SAGE [Semi-Automatic Ground Environment (Entorno Terrestre Semiautomático)]. Lev Manovich (2006) resalta que en esta primera aplicación de computación gráfica interactiva ya se presentaban todos los elementos de la moderna interfaz hombre/ordenador.

En principios de la década de 1960, una pregunta era recurrente: “¿pueden las máquinas hacer arte?”. Algunas respuestas aparecen en 1963. Ivan Sutherland presenta la tesis Sketchpad: A Man-Machine Graphical Communication System (Tablero de dibujo: un sistema gráfico de comunicación hombre-máquina). Joan Shogren realiza la primera exposición documentada de “arte y tecnología”, en la Universidad de San José, California, EUA.

Pero los artistas aún tenían poco acceso a ordenadores. En la década de 1980, las computadoras personales se volvieron accesibles, popularizando las primeras aplicaciones para artistas. Hoy son imprescindibles en actividades directa o indirectamente ligadas a las

artes visuales: la ilustración, la fotografía, el diseño y la arquitectura. Pero no disfrutaban del mismo status en el sistema de arte contemporáneo. Por eso, hicimos este breve relato histórico. Dónde, por un lado, se evidencia una práctica consolidada. Por otro, entendemos que en este ámbito aún existen revisiones importantes que hacer en dos campos: lo semántico y lo inventivo.

Revisiones semánticas

El término “digital” se tornó corriente a partir de 1995 con la publicación del libro *Ser digital* (Being Digital). Su autor, Nicholas Negroponte (1995), hacía un ufano anuncio sobre una nueva era: la era “digital”, que reemplazaría a la era industrial.

Pero el investigador Lev Manovich nos advierte, en su artículo Sólo existe el software (en el original, *There is only software* – MANOVICH, 2013, p. 147 a 157), que en la transición del trabajo humano a la computadora no se hizo un mero cambio de lo “analógico” al “digital”. Pues con los archivos solo podemos interactuar de manera directa si tenemos los conocimientos de un programador. O, como la mayoría de nosotros, a través de una aplicación. Así, el autor se opone a la supuesta “esencialidad” implicada en la denominación “digital”. Pues una esencia se supone inmutable o neutral. Pero en “vía aplicación” las protagonistas son las aplicaciones. Y estas pueden estar sometidas a los más variados intereses políticos y de mercado.

También pienso que es plausible adoptar el término pintura/dibujo en el caso de la práctica vía aplicaciones. Pues ya no hay la materialidad de los instrumentos y materiales tradicionales de pintura y dibujo, solo la simulación de estos. Entonces, en ese caso, las dos prácticas se fusionan. Ya no sabemos más donde empieza la una y termina la otra.

¿Limitaciones inventivas?

Una mirada retrospectiva nos ejemplifica muchos casos a lo largo de la historia de sospechas sobre la tecnología. Algunas pertinentes, otras no. El más antiguo es el de Diógenes, el cínico, refractario a todos los artefactos de la civilización, a los cuales atribuía efectos deshumanizadores.

En el libro *El artesano* (*The Artificer*), Richard Sennett (2009) describe contundentes ejemplos para sostener la importancia de los conocimientos advenidos de los trabajos manuales. Sin embargo, el autor se equivoca al atribuir al CAD (*computer aided design*) los errores de los proyectos arquitectónicos contemporáneos, en una ingenuidad típica de alguien ajeno a la profesión. Mi experiencia como arquitecto apunta que el CAD es una expansión, agregando recursos técnicos que agilizan, perfeccionan y versatilizan el proyecto. Siempre y cuando esa práctica esté acompañada de los dibujos a mano, maquetas “físicas”, visitas al local de intervención etc.

El profesor Charles Watson también enfatiza la importancia del conocimiento manual. Sobre la cuestión de que el dibujo a mano sería un procedimiento más adecuado que el realizado con CAD, responde:

(...) CAD es una herramienta como cualquier otra y, por lo tanto, está sujeta a las ventajas y limitaciones que tienen todas las herramientas. Hay áreas en las que CAD supera con creces el dibujo a mano alzada y otras en las que el dibujo es, por mucho, la mejor opción. CAD es excelente para la ejecución de proyectos, por ejemplo, pero inútil para generar ideas. Para aprovechar las mejores

ventajas de CAD, uno debe tener una idea inicial bien formada. (WATSON, 2019, traducción mía²)

En sus ponencias, cursos y grupos de estudio, Watson enfatiza la necesidad de que el alumno haga experiencias a través de la manipulación física. Y que, de este tocar el mundo con las manos, vendrán nuevas experiencias que de otro modo serían imposibles. Eso se extiende también a las herramientas que, bajo la propuesta de practicidad, quitan partes de la dinámica inventiva que serían imprescindibles:

Cuando le pregunté al artista mexicano Pedro Reyes (autor de proyectos complejos que involucran tanto el CAD como el dibujo clásico) que comentara sobre la dicotomía CAD/dibujo, solo respondió: “CAD es como cocinar con un horno de microondas”, y se detuvo allí. Puedes extraer lo que quieras de esa afirmación, pero lo que creo es esto: un microondas ciertamente calentará la comida, no hay duda al respecto, pero puede que no sea la mejor herramienta para una aventura culinaria, por así decirlo. (WATSON, 2019, traducción mía³)

.....
2 En el original: “(...) CAD é uma ferramenta como outra qualquer, e está, portanto, sujeito às vantagens e limitações que todas as ferramentas têm. Existem áreas nas quais o CAD supera em muito o desenho à mão livre, e outras nas quais o desenho é de longe a melhor opção. O CAD é excelente para a execução de projetos, por exemplo, mas inútil para a geração de ideias. Para fazer uso das melhores vantagens do CAD, você precisa ter uma ideia inicial bastante bem-formada.”

3 En el original: “Quando pedi ao artista mexicano Pedro Reyes (autor de projetos complexos que envolvem tanto o CAD quanto o desenho clássico) para comentar sobre a dicotomia CAD/desenho, ele respondeu apenas: “O CAD é como cozinhar com um forno de micro-ondas”, e parou por aí. Você pode extrair o que quiser dessa afirmação, mas o que eu penso é o seguinte: um micro-ondas certamente vai aquecer o alimento, não há dúvida quanto a isso, mas ele talvez não seja a melhor ferramenta para uma aventura culinária, digamos assim.”

De origen escocés, pero viviendo en Brasil desde el principio de la década de 1970, Watson lamenta que la herencia esclavista de este país, además de todos los perjuicios humanitarios, haya impuesto a los brasileños también una “tontería manual”. Eso por el prejuicio de que el trabajo manual es cosa de esclavos o de sus sucesores en la cadena productiva, las clases obreras. ¿Lo mismo podríamos extender a los ordenadores? Si pensamos un ordenador como un esclavo o un obrero sumiso y obediente, ¿podríamos sufrir de la misma alienación descrita por Hegel en su dialéctica del amo y del esclavo? ¿Cuáles serían los perjuicios de esta alienación para la creatividad?

Hace años, alguien le preguntó a Pablo Picasso qué pensaba sobre los ordenadores y la creatividad. Respondió que “las computadoras son inútiles, solo dan respuestas”. Bueno, yo no iría tan lejos; las computadoras ciertamente no son inútiles. Sin embargo, dependen de las preguntas que les hagamos, y si esas preguntas son limitadas, probablemente recibamos algunas respuestas muy limitadas. Así es que, quizás sorprendentemente, si haces a alguien una pregunta hoy, es muy posible que recibas una respuesta similar a la misma pregunta cincuenta años después. Entonces, no hay nada de malo en las computadoras. Hacen exactamente lo que les pides que hagan, y eso es genial, siempre que les pidas algo que realmente tenga valor. (WATSON, 2019, traducción mía⁴)

4 En el original: “Anos atrás, alguém perguntou a Pablo Picasso o que ele pensava sobre computadores e criatividade. Ele respondeu que ‘os computadores são inúteis, só fazem dar respostas’. Bem, eu não iria tão longe; computadores com certeza não são inúteis. No entanto, eles dependem das perguntas que nós lhes fazemos, e se essas perguntas forem limitadas nós provavelmente receberemos algumas respostas bem limitadas. Sendo assim, talvez de forma surpreendente, se você fizer essa mesma pergunta para alguém hoje pode muito bem receber uma resposta parecida cinquenta anos depois. Então não há nada errado com os computadores. Eles fazem exatamente o que você lhes pede para fazer, e isso é

Podremos inferir que quizás sea por estos motivos que Watson siempre recomienda que sus alumnos tragan trabajos “fuera” de la computadora, siempre que la coherencia de la dinámica inventiva no implique en el uso exclusivo o auxiliar de aplicaciones informáticas.

El ejemplo de Elena Asins y de David Hockney

La artista española Elena Asins es una de las artistas pioneras en el uso de ordenadores en el mundo. Su recorrido artístico tuvo tardío reconocimiento. Incluso en los últimos años de su vida aún lamentaba la incompreensión del público, que valorizaba más el arte con formatos tradicionales. Para ella, pasaba lo mismo con los propios artistas, que tenían poca percepción de las potencialidades involucradas:

Las cosas sí, han cambiado. Pero han cambiado sólo mirando al sentido utilitario del ordenador. Pero no en el sentido profundo, en qué puede entrañar el ordenador. El ordenador no maneja sólo números. Maneja también símbolos, palabras e imágenes. Y a veces la gente no se da cuenta de todo lo que el ordenador entraña, todo el fruto que se le puede sacar. El ordenador y lo que le viene encima, ¿eh? Porque eso no para. Eso es un continuum. (...) Está nada más que comenzando. ¡Me parece apasionante! (ASINS, 2012, 11:44 a 12:49)

En eso aparece su singularidad. Su caso es distinto de la mayoría de los artistas. Pues trabajaba directamente con programación:

Quando yo comencé con los ordenadores teníamos que programar. Aprender un lenguaje y aprender programación para aplicar

excelente, contanto que você lhes peça algo que de fato tenha valor.”

este lenguaje, que la máquina comprendiera las intenciones que nos llevaban al desarrollo de algún trabajo. (...) Ahora no. Ahora los programas vienen ya preparados, solamente se aplican con el ratón. Se aprende unos cuantos comandos de memoria y ahí se resume la historia. (...) No sé si hemos avanzado... (...) Hemos avanzado en el aspecto de que se ha popularizado. Cualquiera puede manejar un ordenador, pero vemos que quizás ha perdido en profundidad en cuanto al enfrentarnos con la máquina. (ASINS, 2013, 7:58' a 9:22')

Situación muy distinta es la de David Hockney. Empezó a pintar/dibujar con su computadora en la década de 1980, cuando ya tenía su poética muy reconocida en el sistema de arte. Pero entonces le molestaba la lentitud del proceso en aquellas aplicaciones tempranas y máquinas poco potentes. Veinte años más tarde, comenzó a pintar en su móvil. Inicialmente, no pensó en imprimir los trabajos, porque perderían la luminosidad de la pantalla electrónica. Pero después pasó a imprimirlos a gran escala. Una de sus primeras sorpresas fue la posibilidad de pintar/dibujar el amanecer, pues lo podría hacer en un ambiente oscuro: en la pintura tradicional, necesitaría iluminación para el soporte del dibujo o de la pintura, lo que haría perder el contraste entre el marco de la ventana y el sol afuera. En su sitio web, podemos ver retratos, escenas domésticas, además de muchos paisajes. Para el artista, la principal virtud de esta práctica es la comodidad, pues todo lo que el artista necesita ya está en la herramienta.

Una inmersión autoral

Las imágenes en secuencia aquí presentadas hacen parte de una misma sesión de pinturas/dibujos hechas en una situación propicia a un trabajo vía aplicaciones. Intervalo de un paseo, pausa para



FIGURA 1 “Personas del otro lado de la calle” – Rogério Rauber. Pintura/dibujo via aplicación. São Paulo, Brasil, 11/03/2019 (Fuente: acervo del artista)

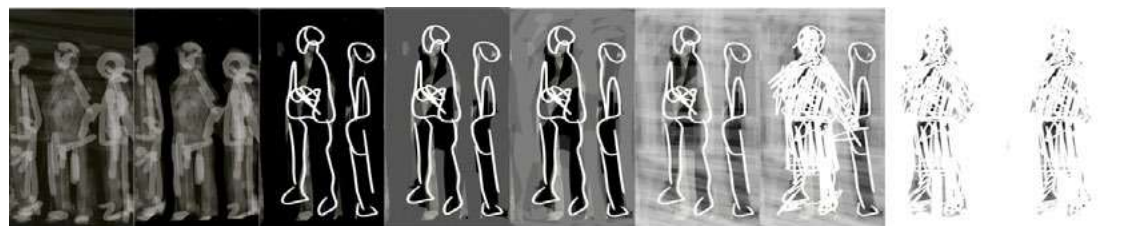


FIGURA 2 “Personas del otro lado de la calle” – Rogério Rauber. Pintura/dibujo via aplicación. São Paulo, Brasil, 11/03/2019 (Fuente: acervo del artista)

descanso. Miro buscando algo para pintar/dibujar en la aplicación Autodesk SketchBook, instalada en mi móvil. En el otro lado de la calle, dos personas están conversando, tal vez esperando algo... ¿Ser retratadas?

La secuencia de pinturas/dibujos de la figura 1 son cuadros cuya secuencia temporal se presenta de la izquierda para la derecha. El primer cuadro, es un esbozo de trazos ligeros de estas personas. El segundo ya va incrementado de masas de color gris, haciendo una oposición entre figura y fondo, procedimiento que persiste en los dos cuadros siguientes. El quinto cuadro ya sufre unas “pinceladas” sobre todo, figura y fondo. En el sexto es el momento de sacar nuevamente las figuras del fondo. Una persona más se junta al grupo... En las transformaciones siguientes, el mismo juego de *push-and-pull*, es decir el empujar y jalar la figura y el fondo, cómo enseñado por

el célebre profesor alemán Hans Hoffman a los artistas estadounidenses en medios del siglo XX. Ya se puede percibir las figuras ganando densidad, mismo cuando, en el último cuadro, ocurre una transformación depurativa.

La figura 2 demuestra transformaciones aún más fuertes. Las três últimas secuencias consisten en “borramientos” (trazos en color blanco) que, mientras tanto, mantienen las figuras.

La segunda secuencia de la figura 3 utiliza un sencillo recurso de la aplicación: hacer un giro de la imagen, cosa que en el trabajo “analógico” es más difícil. A partir de la sexta, aparece un color más fuerte.

Un abordaje más cercano a la pintura tradicional se puede ver en la secuencia de la figura 4. La imagen gana densidad.

En la secuencia de figura 5 las figuras están más consolidadas. El trabajo consiste, entonces, en hacer intervenciones más osadas.

Al pintar/dibujar la última secuencia (figura 6), los personajes ya salieron y el sitio está despoblado. Mis “pinceladas” hacen sucesivos “borramientos” de las figuras. Las secuencias, puestas lado a lado y sin los personajes sufren, por parte del observador, otra búsqueda por sentido: los seis últimos cuadros, juntos, parecen se tratar de un papel doblado.

Reflexiones inventivas

Mi trabajo con las aplicaciones computacionales comenzó en la segunda mitad de los años 1990, después de dos décadas utilizando herramientas “analógicas” en diversos tipos de dibujo (artístico, técnico, ilustración y arte final). No echo de menos ninguno de los trabajos por medios tradicionales, hoy reemplazados con bajo costo y gran eficiencia por métodos electrónicos. Pienso que excepciones

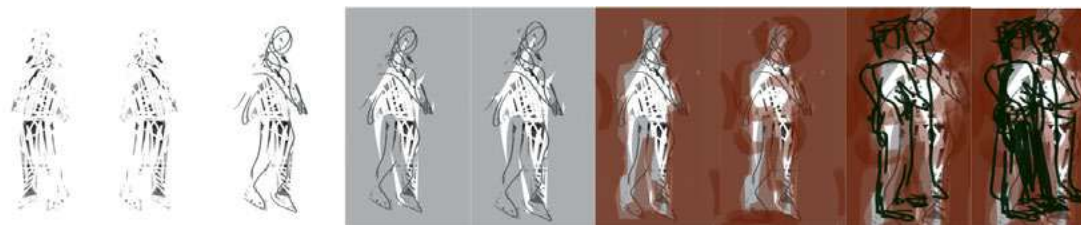


FIGURA 3 “Personas del otro lado de la calle” – Rogério Rauber. Pintura/dibujo via aplicación. São Paulo, Brasil, 11/03/2019 (Fuente: acervo del artista)



FIGURA 4 “Personas del otro lado de la calle” – Rogério Rauber. Pintura/dibujo via aplicación. São Paulo, Brasil, 11/03/2019 (Fuente: acervo del artista)



FIGURA 5 “Personas del otro lado de la calle” – Rogério Rauber. Pintura/dibujo via aplicación. São Paulo, Brasil, 11/03/2019 (Fuente: acervo del artista)



FIGURA 6 “Personas del otro lado de la calle” – Rogério Rauber. Pintura/dibujo via aplicación. São Paulo, Brasil, 11/03/2019 (Fuente: acervo del artista)

se dan en las artes visuales (pintura, dibujo, escultura, instalaciones etc. artísticas). Su fertilidad “analógica” sigue insustituible. Y se vuelve más potente cuando se acompaña de la práctica mediante aplicaciones. Lo mismo ocurre con las otras modalidades de dibujo, diseño o proyecto.

Una ventaja muy importante del trabajo en ordenadores es la libertad para cambios radicales o incluso cometer “errores” (entre comillas dada la condición especial del error en el ámbito artístico), ya que cada paso del trabajo se puede archivar o deshacer. El comando “guardar” permite, al mismo tiempo, hacer y documentar continuas transformaciones en la misma pintura/dibujo. Cambios y transformaciones continuas eran parte de la dinámica inventiva de Picasso, como sabemos gracias a las fotos de su mujer Dora Maar, de David Douglas Duncan y de la película *El misterio de Picasso* (1968), de Henri-George Clouzot.

Así como el advenimiento de la fotografía liberó las artes visuales de ciertos compromisos de representación, posibilitando nuevos desarrollos, pienso que el advenimiento de las aplicaciones también liberó su procedimentalidad. Inspirándonos en el ejemplo de Picasso, y también de otros que hacían lo mismo, como Giacometti, Iberê Camargo y De Kooning, podemos atrevernos a transformar y volver a transformar una pintura “analógica” hasta el infinito... En ese caso, sin embargo, el riesgo de “perder” algo en medio de toda la dinámica es inminente y siempre actuará como un *inhibidor*. En el trabajo desde el ordenador, todo se puede “guardar”.

La interfaz de las aplicaciones simula las características de materiales y técnicas tradicionales en artes visuales, aunque pierden gran parte de sus características físicas: olores, texturas, ruidos (los sutiles gemidos del material en su manipulación) y visión ambiental

(es decir, la visión no restringida a la de mirar la pantalla). Por otro lado, permiten de manera intuitiva disfrutar de propiedades similares a las de estos materiales y técnicas o, incluso, añadirles nuevos recursos.

Estoy de acuerdo con Sennett y Watson, en lo que dicen respecto al uso exclusivo de aplicaciones. Allí sí, puede ocurrir una atrofia inventiva. Pienso que lo mejor es usar la práctica “analógica” y vía aplicaciones en mutualidad, eso es, en una relación en que puedan nutrirse una a otra.

Así como la llegada de las pinturas al óleo en tubos hizo factible la pintura al aire libre de los impresionistas (au plein air), la practicidad de la aplicación puede hacer posible una movilidad todavía mayor. Eso es importante para que la práctica sea posible en distintos tiempos y espacios, provocando su expansión a través de la práctica extensiva. Sobre todo, en un móvil, gracias a la portabilidad del instrumento. La posibilidad de tener los medios para trabajar siempre al alcance de la mano es su principal virtud. Pues es la constante dedicación al trabajo y la experiencia acumulada lo que hace que la potencia poética se amplifique. Como la historia y el sistema del arte contemporáneo demuestra, los recursos técnicos son importantes. Pero no son imprescindibles.

Referências

- ASINS, Elena. CARA A CARA ELENA ASINS – 1 DE MARZO DE 2012 – CANAL 6 NAVARRA. Canal de Youtube Canal6Navarra, 2012. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=fpkWpity-Fus&t=1s> Acceso en 10 octubre 2020.
- ASINS, Elena. Elena Asins. Entrevista de Begoña Zubieta en Forum (ETB) a la artista Elena Asins. Canal de Youtube KominkazioEreduak, 2013. Disponible en <https://www.youtube.com/>

watch?v=vKqFUm0SUMU&t=349s Acesso em 10 outubro 2020.

MANOVICH, Lev. El lenguaje en los nuevos medios de comunicación: la imagen en la era digital – 1º ed. – Buenos Aires, Paidós, 2006.

MANOVICH, Lev. There is only software in Software Takes Command. Disponível em <is.muni.cz/el/1421/podzim2016/FAVz060/um/65774154/Lev_Manovich_Software_Takes_Command.pdf> Acesso em 14 mar. 2019

NEGROPONTE, Nicholas. A vida digital. Tradução de Sérgio Tella-
roli. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SENNETT, Richard. O Artífice. Tradução de Clóvis Marques. 2ª ed.
Rio de Janeiro: Editora Record, 2009.

WATSON, Charles. FAQs O Processo Criativo//62. Tecnologia 7
(english version underneath). LinkedIn. Disponible en [https://
www.linkedin.com/pulse/faqs-o-processo-criativo62-tecnolo-
gia-7-english-version-watson](https://www.linkedin.com/pulse/faqs-o-processo-criativo62-tecnologia-7-english-version-watson) Acesso em 2 outubro 2020.

O método criativo de Edgar Allan Poe e a concepção do autor como “mestre do horror”

Edgar Allan Poe's creative method and the author's conception as a "horror master"

TELMA ELITA JULIANO VALENTE

Universidade Federal do Espírito Santo

Este artigo pretende apresentar os princípios guias da teoria estética e poética do poeta-contista-crítico Edgar Allan Poe (1809-1849) desenvolvida a partir de sua experiência como poeta, bem como com sua atuação como crítico literário. Interessa-nos, particularmente, sua utilização na prosa ficcional curta em diálogo com a literatura fantástica. Para fins ilustrativos, verificaremos a aplicação de alguns desses princípios na construção do conto *The black cat*, exemplar do Poe, “mestre do horror”.

Palavras-chave: princípio; processo; criativo; conto; Poe

This article intends to present the guiding principles of the aesthetic and poetic theory of the critical-poet-storyteller Edgar Allan Poe (1809-1849) developed from his experience as a poet as well as with his performance as a literary critic. We are particularly interested in its use in short fictional prose in dialogue with fantastic literature. For illustrative purposes, we will verify the application of some of these principles in the construction of short story *The black cat*, a copy of Poe, “master of horror”.

Keywords: principle; process; creative; tale; Poe

Introdução

Este artigo tem por objetivo apresentar alguns aspectos da teoria estética e poética do autor-poeta-crítico Edgar Allan Poe (1809-1849). Este escritor do século XIX teve uma vida bastante conturbada e cercada por muitas mortes de entes queridos, perdas que vão se refletir depois nas temáticas de sua obra.

Sua carreira, iniciada pela via da poesia na juventude, rendeu-lhe alguns livros de poemas, bem como a experiência necessária para estabelecer seus princípios estéticos e poéticos. Além disso, Poe amadureceu a sua verve de escritor com o exercício da crítica literária, função que exerceu nos diversos jornais em que trabalhou.

O autor rompeu com antigas tradições românticas baseadas num fazer literário amparado em motivações pessoais, emocionais, subjetivas. A essa produção, contrapôs uma literatura baseada na racionalidade, mesmo que esta expressasse a ambiguidade humana. Dessa forma, embora tenha sido enquadrado pela historiografia como um escritor do Romantismo, nunca aderiu totalmente a este movimento.

Neste trabalho mostraremos como foram edificados os princípios guias do método construtivo de Poe observados, principalmente, nos seus ensaios críticos, bem como sua aplicação na sua prosa ficcional curta, dando origem ao conto moderno.

A título de ilustração, analisaremos o processo de criação do conto *The black cat*, ao qual o autor acrescentou, ainda, elementos do gênero gótico. Essa narrativa, assim constituída, também pode ser enquadrada dentro da literatura fantástica.

O método desenvolvido por Poe influenciou autores e teóricos da posteridade, além de uma legião de leitores admiradores, que o consideram o “mestre do horror”. Mas ele também foi o criador do conto detectivesco, influenciando Arthur Conan Doyle e Agatha Christie,

e do conto satírico grotesco. Assim pretendemos demonstrar neste estudo, baseados, principalmente, em autores como Pereira (2016), Gotlib (1990), Todorov (1980), Loureiro (2018) e França (2019).

Edgar Allan Poe: percurso e legado

Embora seja ovacionado, na atualidade, como o mestre do horror pelos seus contos, Edgar Allan Poe queria, na verdade, ser visto como um poeta, ideia com a qual seus compatriotas românticos não compactuavam, outrossim, não reconheciam nele talento algum. Quando, então, empenhou-se em seguir o caminho da prosa, através de suas narrativas de mistério e suspense, coube a Poe a pecha de escritor de segunda categoria. Ironicamente, foram justamente seus contos sombrios e lúgubres que o consagraram junto ao público leitor, e que vêm mantendo viva a memória e a obra do autor

No nosso entender e na nossa experiência com seus contos, o imaginário dos leitores de Poe é povoado de imagens funestas, macabras, grotescas, fruto da extensa galeria de personagens que o autor engendrou nos seus contos. Este patrimônio contribuiu para a consolidação do Poe mito, ou melhor dizendo, do Poe enquanto signo – representação – do horror, do fantasmagórico, do sobrenatural, do fantástico.

“(...) Seus contos de terror, tais como “A queda da casa de Usher”, “O gato preto” e “O coração denunciador”, só para citar alguns, mergulham fundo na psique humana e provocam estados de tensão violenta, características que fizeram com que o autor fosse elevado à categoria de mestre do horror (...)” (BELLIN, 2011, pág 41).

Mas, como se formou o signo Poe, mestre do horror?

A experiência obtida com sua obra poética rendeu a Poe alguns ensinamentos. Na verdade, ele desenvolveu seu processo de criação artística a partir de sua experiência com a poesia, bem como com o exercício da crítica literária. Destacam-se aí seus ensaios críticos a respeito de obras de outros autores, como as análises feitas sobre a obra de Nathaniel Hawthorne, texto intitulado *Review Twice Told Tale*, um conjunto de resenhas críticas publicadas na revista literária *Graham's Magazine* nos anos de 1842, 1843 e 1847.

A pesquisadora Maria da Luz Pereira, na sua tese *O gótico de Edgar Allan Poe no cinema* (2016), revela que a teoria estética e poética de Poe pode ser estudada a partir da leitura dos seus ensaios críticos, fonte preferencial de consulta. No entanto, o escrutínio de outros tipos de texto do autor também pode nos fornecer tais informações. Ela se refere a:

- a. Comentários que o autor fez ao analisar os escritos de outros escritores, tais como a revisão do livro de contos de Nathaniel Hawthorne, intitulado *Review of Twice-Told-Tales* (1842);
- b. Cartas, epístolas e aplicativos que ele enviava para os *magazines*, ou como resposta que ele dava como editor, como *Letter to B* (1836);
- c. Escritos veiculados como notas marginais em diversos *magazines* entre os anos de 1844-49, reunidos e publicados sob o título *Marginalia*;
- d. Editoriais que escreveu para jornais e revistas em que trabalhava como prefaciador;
- e. Artigos oficiais críticos tais como: *Philosophy of the furniture* (1840), *Philosophy of the composition* (1846), *The rationale of verse* (1848), *The poetic principle* (1850 – publicado postumamente);
- f. Princípios que podem ser extraídos dos próprios textos de Poe, dos quais têm relevância os textos: *The power of words* (1845), *The imp of the perverse* (1845) (PEREIRA, 2016, pág 31)

O autor preconiza que o escritor deve ter uma postura racional e metódica, que só deve se colocar diante da folha de papel quando já tiver elaborado mentalmente a estrutura do seu texto e, especificamente, o desfecho da sua narrativa. Ou seja, para Poe era primordial que o autor escolhesse, de antemão, um efeito único e singular que deveria ser causado na mente do leitor. Com isso, temos que Poe esforçava-se para ter sob seu controle o modo como seus contos afetariam uma mente qualquer. De acordo com esse preceito, o escritor deveria iniciar seu trabalho do fim para o começo, numa espécie de engenharia reversa.

Além do seu efeito de sentido ou impressão, outro ponto importante da sua teoria ou método refere-se à extensão da obra. Assim como ocorreu na sua poesia, suas narrativas também deveriam encantar, enredar o leitor, proporcionando-lhe um estado de exaltação do espírito. Para atingir este objetivo, era fundamental que a obra tivesse uma extensão breve, curta, pois este estado de ânimo do leitor não poderia ser mantido por muito tempo. O conto surgia, então como opção ideal e preferencial ao romance e até mesmo à poesia. “Poe apresenta a teoria da unidade de efeito, juntamente com a tese de que o conto poderia ser o veículo apropriado para a expressão máxima dos talentos de um artista” (...) (BELLIN, 2011).

Segundo Poe, para manter a unidade de efeito ou impressão, sua obra deveria ser lida numa sentada só “(...) at one sitting (...)” (POE, 1842/1984 *apud* PEREIRA, 2016), caso contrário, “as interferências do entorno do leitor prejudicariam a fruição da narrativa” (POE, 1984 *apud* KIEFER, 2009). Poe chega a estabelecer um tempo ideal para esta leitura, de meia ou uma até duas horas. “(...) Durante a hora da leitura, a alma do leitor permanece submissa à vontade

daquele...”(POE *apud* CORTÁZAR, 1974). Feito isso, o leitor realizaria a leitura totalizadora, defendida por Poe.

Esta premissa fica evidente, por exemplo, no conto *The cask of the amontillado* (*O barril de amontillado*). Este é um conto de cinco páginas, dependendo da tradução, onde a poética da economia do conto está presente. Já na primeira linha do conto, vemos a objetividade de Poe. Ouçamos o autor:

“Suportara eu, enquanto possível, as mil ofensas de Fortunato. Mas quando se aventurou ele a insultar-me, jurei vingar-me (...)” (POE, 1981). A narrativa inicia-se sem que saibamos o motivo de tal rancor, ou qualquer informação sobre os antecedentes desta raiva. Poe vai direto ao ponto, enreda o leitor de imediato, que se excita com a possibilidade de uma narrativa de vingança calculista.

O entendimento do método desenvolvido por Poe deve considerar também o contexto histórico. no qual o autor estava inserido. O cenário da época era de poucas publicações de livros nos EUA e do florescimento da imprensa do século XIX, sendo assim, a produção literária foi sendo difundida nos vários periódicos ou *magazines* que foram surgindo. Com isso, “a estética do espaço reduzido do conto o adequou à Era moderna, fazendo-o acompanhar a evolução da imprensa e das publicações periódicas, que visavam atender ao público leitor contemporâneo, que queria buscar entretenimento e informações às pressas”¹.

Além do “tamanho” da narrativa, outro aspecto relevante era a velocidade da leitura efetuada pelo leitor. Nas palavras de Charles Kiefer, (2004), podemos dizer que, “de certa forma, Poe inventou a

relatividade literária ao conjugar o tamanho do texto com a aceleração do tempo da leitura” (2004 *apud* PEREIRA, 2016).

Convém destacar, que os requisitos mencionados acima deveriam atuar conjuntamente, numa relação de interdependência entre eles. Com isso, podemos considerar que o processo de criação literária de Poe envolvia um raciocínio refinado, disciplinado, preciso. A escolha de cada palavra, cada cenário, objeto ou personagem de sua narrativa deveria ser rigorosa, de modo que cada elemento deveria contribuir para o êxito do desfecho e efeito pretendidos. Devia-se criar os incidentes, as ocorrências e ações da narrativa de forma que estes desaguassem no efeito singular e único. Dessa forma, não encontraremos elementos gratuitos no conto. “Em toda a composição não deve haver uma palavra escrita cuja tendência, direta ou indireta, não leve àquele único plano pré-estabelecido” (KIEFER, 2009).

“(...) Para Poe, tais propostas de construção da obra em função de um efeito predeterminado, seja no poema, seja no conto, primam pela racionalidade. Existe sempre a ideia de um projeto, ou propósito ou intenção, que posteriormente passa a ser executado, mediante trabalho racional. Segundo ele, “com a precisão e rígida lógica de um problema matemático”(GOTLIB, 1990, pág 22).

Ainda com relação à economia do conto na obra de Poe, julgamos pertinente mencionar que esta questão repercutiu e despertou o interesse de alguns autores do século XX, que interpretaram e desenvolveram este ponto dando suas contribuições, como os conceituados autores argentinos Ricardo Piglia (1947-2017) e Julio Cortázar (1914-1984) Recorremos ao trabalho de Loureiro (2018), que comenta os pontos de vista dos escritores e críticos citados, a partir dos conceitos de condensação (Piglia) e verticalização (Cortázar):

¹ <https://siteantigo.portaleducacao.com.br/conteudo/artigos/educacao/a-primeira-teoria-do-conto/34018> – Acesso 5/9/2020

“Enquanto Piglia está propondo uma lógica de condensação – ou seja, o espaço do conto está completamente saturado de uma série de elementos dispostos em um espaço muito curto –, Cortázar vai dar um passo à frente nesse pensamento quando vai postular que não apenas o espaço do conto está repleto desses elementos, mas que cada um desses elementos pode significar mais de uma coisa. Por princípio de verticalização entendemos que o mesmo símbolo pode admitir diferentes leituras e consequentemente diferentes significados dependendo da estância interpretativa pela qual será abordado”(LOUREIRO, 2018, pág 33-34).

Voltaremos a falar da visão dos autores citados acima mais à frente. Neste momento é importante dizer que, com esse *modus operandi*, Poe desenvolve o conto moderno, particularmente, o conto de enredo. Este formato pregava que, nas primeiras linhas de seus escritos, o leitor deveria ser “capturado” e deslocado da sua realidade para o universo da história que seria contada. “Entende-se que no conto de enredo, nas primeiras linhas, o leitor é envolvido e acompanha o desenrolar dos acontecimentos os quais estão todos interligados pelo princípio da causalidade” (PEREIRA, 2016).

O autor argentino Ricardo Piglia, em seu livro *Formas breves*, expõe as suas teses sobre o conto. “Piglia se reporta a Edgar Allan Poe como o fundador do conto “clássico”, e a Anton Tchekhov como o fundador do conto “moderno”. A relação de teses é aberta com a assertiva de que “um conto sempre conta duas histórias (...)” (MALLOY, 2019).

Outro ponto importante na teoria de Poe é o recorte espaço-temporal que o autor faz ao construir suas narrativas. Os personagens de Poe, na maior parte das suas histórias, vivem um dia ou momento muito especial de suas vidas, algo distinto de tudo o

que foi experienciado antes, o que dá a este momento um caráter extraordinário (PEREIRA, 2016).

Além disso, as ações transcorrem circunscritas a uma porção espacial, em geral, formada por ambientes fechados, tais como quartos, bibliotecas, torres de castelo, catacumbas, nas palavras de Santaella, “óvulos da imaginação (1984).”(…) O que Poe propõe para o conto são limites, principalmente de espaço, como uma maneira absolutamente necessária para se produzir o efeito” (PEREIRA, 2016).

Diante do exposto, buscamos em Pereira uma síntese dos princípios guias da teoria e poética de Poe: “a) a unidade de efeito; b) a brevidade e a intensidade de uma obra ficcional; c) a relevância da espacialidade; d) o apelo às emoções; e) o assunto ideal para a arte; f) a importância de respostas emocionais; g) a rejeição do didatismo” (PEREIRA, 2016).

Ponto nevrálgico dessa “arquitetura” literária, a emoção ou temática que atingisse o leitor no seu âmago deveria ser uma decisão acertada. Nas palavras do autor: “(...) Dentre os inúmeros efeitos ou impressões a que o coração, o intelecto ou (mais geralmente) a alma são suscetíveis, qual deles, neste momento, escolherei?” (POE, 1846/1984c *apud* PEREIRA, 2016).

Poe escolheu o medo como matéria-prima por excelência para os seus contos, já que esta é uma das principais e mais pungentes emoções humanas. Com isso, deu início à sua vasta produção de contos de horror, que impressionaram as gerações de ontem, bem como arrebatam as de hoje.

“Já havendo selecionado um efeito, que deve ser tanto original quanto vívido, passa a considerar a melhor forma de elaborar tal efeito, seja através do incidente ou do tom: “se por incidentes comuns e um tom peculiar, ou o contrário,

ou por peculiaridade, tanto de incidentes quanto de tom”. E em seguida busca combinações adequadas de acontecimentos ou de tom, visando a “construção do efeito” (GOTLIB, 1990, pág 20).

Poe foi buscar no gótico os ingredientes de que necessitava para completar a sua operação. Isto se deve ao fato de ele ter sido leitor de Lord Byron, Mary Shelley, Coleridge, entre outros, durante os anos da sua infância vivida na Inglaterra. Referimo-nos aos conteúdos mórbidos, trágicos, sobrenaturais, descritos numa atmosfera sombria, nebulosa, em cenários tortuosos, claustrofóbicos, medievais, entre outros. Esses elementos, que coroaram de êxito o método ou teoria de Poe, são coerentes com o pensamento do autor sobre a literatura. Nas palavras de Bellin:

“(…) Desta maneira, o autor se coloca contra a perspectiva que concebia a literatura como algo moralizante, que deveria inculcar valores éticos e até mesmo religiosos nos leitores. Para ele, o objetivo da literatura era, além de falar de beleza, criar uma sensação de prazer, de deleite, permitindo ao leitor uma fuga da realidade e a imersão em um mundo sobrenatural e imaginário. Com isto, Poe faz jus à ideia de suspensão da descrença defendida por Coleridge, segundo a qual o leitor, para entrar no mundo ficcional, deve dispor-se a aceitar como verdadeiras as premissas deste mundo, mesmo que elas sejam fantásticas, impossíveis e contraditórias (...)” (BELLIN, 2011, pág 45).

Cabem, entretanto, alguns esclarecimentos sobre a literatura gótica. Esta surgiu na Inglaterra, em meados do século XVIII, com a publicação da obra *The castle of Otranto* (1764), de Horace Walpole. Desenvolveu-se no século XIX, consolidou-se no século XX e renovou-se, atualizou-se no século XXI. Fruto de um movimento de reação ao

racionalismo e realismo, oriundos do Iluminismo, o gótico resgatou valores medievais, como o misticismo, as superstições, o horror, o medo do desconhecido, a subjetividade, capturando e personificando em entes demoníacos e fantasmas, os medos e angústias da sociedade frente às incertezas de um novo tempo que se iniciava com a Modernidade.

Júlio França nos autoriza a pensar dessa maneira e corrobora nossas impressões sobre o gótico:

“(…) Proponho que entendamos o Gótico como uma tradição artística moderna que, ao investir na produção de prazeres estéticos negativos, como o sublime terrível, o grotesco e o *art horror*, codificou, por meio de narrativas ficcionais, um modo de representar o Mal, ao figurar os medos e expressar os interditos de uma sociedade. O que se chama de literatura gótica seria, pois, uma convergência entre uma percepção de mundo caracteristicamente moderna, pois pessimista e desencantada, e uma forma artística altamente estetizada e convencionalista.

Ainda que, do ponto de vista da historiografia literária, possamos também entender o Gótico como um estilo de época restrito à Europa (especialmente ao Reino Unido) dos séculos XVIII e XIX, é fácil observar que a amplitude, a permanência e a pujança cultural da maquinaria gótica estendem-se até a contemporaneidade, nas mais diversas mídias artísticas – cinema, histórias em quadrinhos, música, séries televisivas, videogames, moda (...)” (FRANÇA, 2019, pág 41).

Vasconcelos (2002 *apud* FRATUCCI, 2013) aponta um conjunto de elementos característicos da literatura gótica: o espaço insólito (castelos, prisões, abadias, cemitérios) normalmente estrangeiro (ligação com o exótico e o desconhecido), o retorno à Idade Média,

o medo, o horror (imagem estática paralisante), o terror (efeito causado pelo suspense, pelo medo; gera uma reação) e, finalmente, a psicologia do medo.

As narrativas ficcionais de Poe fizeram amplo uso desses elementos, posto que os mesmos são exemplares para a obtenção do efeito único e singular, preceito primeiro e mais elevado da teoria estética e poética do autor, na mente do leitor. O gótico foi um fator de grande relevância nas estratégias formuladas por Poe para obtenção de impressões subjetivos, como o medo, de modo que este soasse tão “real” quanto possível e gerasse, no leitor, uma identificação com o que estava sendo narrado.

“(...) O princípio poético de Poe encontrou, na estrutura narrativa gótica, o que ele entendia ser uma “maquinaria de produção de efeitos desejados” (POE, 1987, p.177), facilmente apreciável pelo público, que consumia e demandava esse tipo de literatura, à época (...) Poe pareceu ter entendido muito bem que, justamente pela força de suas convenções, o Gótico é um *template*, uma estrutura narrativa vazia, e pode ser preenchida com os medos, com as angústias e os horrores de cada local e de cada momento histórico (...)” (FRANÇA, 2019, pág 43).

Outra razão para nos determos na literatura gótica é o fato desta ter criado as condições para o surgimento da literatura fantástica, que, assim como a sua predecessora, estruturou-se no século XIX, atravessou o século XX, período do seu amadurecimento, e chegou até o nosso século nas mais diversas expressões artísticas.

Vejamos com Fratucci:

“Explorando temas e ambientes já excursionados pelo romance gótico inglês, o fantástico surgiu como modalidade literária no início do século XIX no

Romantismo alemão, com a intenção de representar o mundo interior e subjetivo da mente, da imaginação humana, conferindo a ela uma importância maior do que a da razão e realidade (...)” (FRATUCCI, 2013, pág 2).

As narrativas fantásticas têm como traço característico a hesitação. Diante de uma realidade conhecida, de um real verossímil, a personagem (e o leitor implícito) depara-se com uma ocorrência ou circunstância, cuja lógica de funcionamento não confere com os parâmetros aceitos como normais. Especula-se sobre a possibilidade de estar sonhando, ou de se estar louco.

Vários autores se dedicaram à conceituação e estudo do fantástico. Dentre eles, apresentamos, abaixo, a definição dada por Todorov:

“(...) Em um mundo, que é o nosso, que conhecemos sem diabos, sílfides, nem vampiros, se produz um acontecimento impossível de explicar pelas leis desse mesmo mundo familiar. Quem percebe o acontecimento deve optar por uma das duas soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto de imaginação, e as leis do mundo seguem sendo o que são, ou o acontecimento se produziu realmente, é parte integrante da realidade, e então esta está regida por leis que desconhecemos.

(...) fantástico ocupa o tempo desta incerteza. Assim que se escolhe uma das duas respostas, deixa-se o terreno do fantástico para entrar em um gênero vizinho: o estranho ou o maravilhoso. (...) O fantástico é a vacilação experimentada por um ser que não conhece mais que as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural (...)” (TODOROV, 1980, pág 15-16).

Diante do exposto, apresentaremos, a seguir, a título de ilustração, a análise preliminar do conto *The black cat* (1843) (*O gato preto*),

extraídos do livro: *Edgar Allan Poe – ficção completa, poemas e ensaios* (com tradução para o português de Oscar Mendes e Milton Amado). RJ, Nova Aguilar, 1981

A análise foi feita a partir de alguns princípios previstos na teoria estética e poética de Poe: o efeito de sentido, a brevidade e a intensidade. Acrescentaremos a esses parâmetros uma reflexão sobre o referido conto tendo em vista: o princípio de condensação dos elementos do conto, na visão de Piglia. Por fim, verificaremos se há a presença de elementos góticos na narrativa, bem como se esta pode ser enquadrada no âmbito da literatura fantástica.

Almejamos com isso, não só demonstrar, ainda que de forma incompleta, o *modus operandi* de Poe, mas apontar as características e circunstâncias que colaboraram para que o autor fosse reconhecido como o “mestre do horror”. Resta dizer, que em nossa análise nos valeremos do princípio de verticalização de Cortázar mencionado por Loureiro (2018), segundo o qual “o mesmo símbolo pode admitir diferentes leituras e consequentemente diferentes significados dependendo da estância interpretativa pela qual será abordado” (LOUREIRO, 2018).

Análise do conto *The black cat*

Sinopse: Trata-se de uma narrativa em primeira pessoa, onde um homem narra em *flash back* fatos insólitos. De antemão, o homem adverte o leitor de que não está louco, nem sonhando. A narrativa conta sobre um homem que amava animais, até que começou a ter alterações repentinas de comportamento, passando a maltratá-los, especialmente seu gato preto Plutão. Este, primeiro teve um olho arrancado por seu dono, por fim, acabou enforcado por ele. Passado um tempo, o homem “adotou” outro gato, em muito semelhante

ao Plutão, com exceção de uma mancha branca no pescoço. Novamente, os acessos de fúria apareceram, fazendo com que o homem se voltasse contra o seu gato com um machado. Mas, por acidente, ele matou a própria esposa. O homem, então, se livrou do cadáver emparedando-o na própria casa. Mais tarde, quando a polícia vasculhava o local em busca de pistas, o próprio homem se denunciou. Certo de sua impunidade, ele bateu na parede em que se ocultava o corpo da mulher para demonstrar como a casa era bem construída. Em seguida, ouviu-se um gemido agudo vindo da parede. Esta, então, ruiu deixando à mostra o corpo em decomposição da mulher e o gato preto, que havia sumido.

O conto em questão confirma a sua brevidade, já que é composto de seis páginas. Possui 3 personagens principais, a saber, o homem, o gato Pluto e o segundo gato. Além disso, conta com 3 personagens secundários: a mulher, o taverneiro e a polícia. A narrativa é construída com base no efeito de impressão de mistério, suspense, assombro, terror e misticismo. Para isso contribuem a fala inicial do narrador, entre outros momentos enigmáticos do conto, bem como as figuras dos gatos pretos, cuja presença no imaginário social é marcada pela associação com a magia negra, feitiçaria, símbolo de maligno. Vejamos os trechos abaixo:

“(...) Para a muito estranha embora muito familiar narrativa que estou a escrever, não espero nem solicito crédito. Louco, em verdade, seria eu para esperá-lo, num caso em que meus próprios sentidos rejeitam seu próprio testemunho. Contudo, louco não sou e com toda a certeza não estou sonhando. Mas amanhã morrerei e hoje quero aliviar minha alma (...)” (POE, 1981, pág 64).

“(…) Tínhamos pássaros, peixes dourados, um lindo cão, coelhos, um macaquinho e um gato. Este último era um belo animal, notavelmente grande, todo preto e de uma sagacidade de espantar. Ao falar da inteligência dele, a mulher que no íntimo não tinha nem um pouco de superstição, fazia freqüentes alusões à antiga crença popular que olhava todos os gatos pretos como feiticeiras disfarçadas (...)” (POE, 1981, pág 64).

O desenrolar das ações transcorre com várias passagens, cuja função nos parece ser para enfatizar as características positivas e nobres do narrador, de modo a ficar evidente o contraponto vivido pelo personagem narrador quando da sua inexplicável transformação.

O ritmo torna-se acelerado e as ações apresentam-se “encurtadas” na medida em que os acessos de raiva e fúria do homem vão se tornando preponderantes. Estes, no nosso entender, preparam o leitor para as atrocidades que serão cometidas pelo homem: o olho arrancado de Plutão, seu enforcamento, o assassinato da esposa.

A intensidade máxima desta narrativa, no entanto, foi percebida por nós nos parágrafos finais dessa narrativa, quando da ostentação da suposta impunidade do narrador personagem frente à polícia. Seguem os trechos mais evidentes deste comportamento:

“(…) – Senhores – disse, por fim, quando o grupo subia a escada – sinto-me encantado por ter desfeito suas suspeitas. Desejo a todos saúde e um pouco mais de cortesia. A propósito, cavalheiros, esta é uma casa muito bem construída... (no meu violento desejo de dizer alguma coisa com desembaraço, eu mal sabia o que ia falando). Posso afirmar que é uma casa excelentemente bem construída. Estas paredes... já vão indo, senhores?... estas paredes estão solidamente edificadas. Por simples frenesi de bravata, bati pesadamente com uma bengala

que tinha na mão justamente naquela parte do entijolamento, por trás do qual estava o cadáver da mulher de meu coração (...)” (POE, 1981, pág 69).

Nesta passagem o personagem insiste para que os policiais permaneçam e lhe prestem atenção no fragmento: “(...) Estas paredes... já vão indo, senhores? (...)”. Em nossa visão, o autor atinge o máximo da intensidade desta narrativa, aparentemente, só de mistério e suspense.

O clima da história é enriquecido com elementos pertencentes ao gótico, tais como a própria figura do gato preto e sua simbologia maligna, as várias referências a um estado de possessão do narrador por algum espírito maligno, a adega – fruto de um recorte espacial – como cenário do assassinato, o emparedamento – em alusão a uma prática medieval – o nome Plutão, deus dos mortos na mitologia romana, entre outros.

A narrativa macabra provoca a hesitação do leitor quando do episódio do incêndio e o subsequente aparecimento da figura de um grande gato com uma força no pescoço impressa na parede. Seria obra do sobrenatural, nos perguntamos? É o próprio homem que resolve nossa vacilação com uma explicação possível, de um ponto de vista racional. Com isso, saímos do território do fantástico para adentrarmos o do estranho. Vejamos:

“(...) Mas, afinal, a reflexão veio em meu auxílio. O gato, lembrava-me, tinha sido enforcado num jardim, junto da casa. Ao alarme de fogo, esse jardim se enchera imediatamente de povo e alguém deve ter cortado a corda que prendia o animal à árvore e o lançara por uma janela aberta dentro de meu quarto. Isto fora provavelmente feito com o propósito de despertar-me. A queda de outras paredes tinha comprimido a vítima de minha crueldade de encontro à

massa do estuque, colocado de pouco, cuja cal, com as chamas e o amoníaco do cadáver, traçara então a imagem tal como a vimos (...)” (POE, 1981, pág 134).

Mal imaginávamos que se tratava de uma peça do autor no seu leitor. Ao fim da narrativa, um fantástico inesperado surge com potência máxima, ao mesmo tempo que nos remete, rápida e diretamente, para o âmbito do maravilhoso. Segue o extrato de texto:

“(...) Mas praza a Deus proteger-me e livrar-me das garras do demônio! Apenas mergulhou no silêncio a repercussão de minhas pancadas e logo respondeu-me uma voz do túmulo. Um gemido, a princípio velado e entrecortado como o soluçar de uma criança, que depois, rapidamente se avolumou, num grito prolongado, alto e contínuo, extremamente anormal e inumano, um urro, um guincho lamentoso, meio de horror e meio de triunfo, como só do Inferno se pode erguer a um tempo, das gargantas dos danados na sua agonia, e dos demônios que exultam na danação. Loucura seria falar de meus próprios pensamentos.

“(...) Desfalecendo, recuei até a parede oposta. Durante um minuto, o grupo que se achava na escada ficou imóvel, no paroxismo do medo e do pavor. Logo depois, uma dúzia de braços robustos se atarefava em dismantelar a parede. Ela caiu inteiriça. O cadáver, já grandemente decomposto, e manchado de coágulos de sangue, erguia-se, ereto, aos olhos dos espectadores. Sobre sua cabeça, com a boca vermelha escancarada, o olho solitário chispante, estava assentado o horrendo animal cuja astúcia me induzira ao crime e cuja voz delatora me havia apontado ao carrasco (...)” (POE, 1981, pág 137).

Ao final da história, o leitor descobre tratar-se, afinal, de uma narrativa fantástica. Assim queria Poe, que teceu essa teia para enredá-lo. Mas, para além do prazer da leitura macabra, pensamos,

apoiados em Piglia, que Poe também conta outra história, a da linha tênue que separa a normalidade da loucura, os limites entre o moral e o obsceno, o bem e o mal que habita em todos nós. O autor nos faz cúmplices de crimes que poderíamos em verdade ter cometido, já que humanos e suscetíveis às instabilidades do espírito. A passagem abaixo expressa o nosso pensamento sobre este conto e encerra nossa análise:

“(...) E então apareceu, como para minha queda final e irrevogável, o espírito de perversidade. Desse espírito não cuida a filosofia. Entretanto, tenho menos certeza da existência de minha alma do que de ser essa perversidade um dos impulsos primitivos do coração humano, uma das indivisíveis faculdades primárias, ou sentimentos, que dão direção ao caráter do homem.

Quem não se achou centenas de vezes a cometer um ato vil ou estúpido, sem outra razão senão a de saber que não devia cometê-lo? Não temos nós uma perpétua inclinação apesar de nosso melhor bom-senso, para violar o que é a lei, pelo simples fato de compreendermos que ela é a Lei? (...)” (POE, 1981, pág 133).

Conclusão

Apresentamos neste artigo como foram estruturados os princípios-guias da teoria estética e poética de Edgar Allan Poe, dos quais destacamos: a unidade de efeito de sentido ou impressão, a brevidade, a intensidade, a importância do recorte espaço-temporal; bem como sua repercussão na teoria do conto, tanto no século XIX, quanto nos autores da posteridade. Demonstramos na análise do conto *The black cat* como esses princípios foram aplicados e associados aos elementos góticos e ao fantástico. Por fim, confirmamos a assertiva de que Poe, por todo o percurso relatado e legado literário, é considerado signo, representação, do horror.

Referências

- BELLIN, Greicy, Pinto. Edgar Allan Poe e o surgimento do conto enquanto gênero de ficção. *Anuário de Literatura*, ISSN: 2175-7917, vol. 16, n. 2, p. 41-53, 2011;
- CORTÁZAR, Julio. *A valise de cronópio*. SP, Perspectiva, 1974;
- FRANÇA, Júlio. Edgar Allan Poe, fundador da “tradição” gótica. In: GARCIA, Flavio; COLUCCI, Luciana; GAMA-KHALIL, Marisa Martins; PHILIPPOV, Renata (Orgs.). *Edgar Allan Poe: efemérides em trama*. Rio de Janeiro: *Dialogarts*, 2019. pág 30-46;
- FRATUCCI, Amanda da Silveira Assenza. Aspectos do gótico e do fantástico em Théophile Gautier. *Anais do SILEL*. Volume 3, Número 1, pág 1-9. Uberlândia: EDUFU, 2013;
- GOTLIB, Nádia Battela. *Teoria do conto*. Série Princípios. SP, Ática, 1990;
- KIEFER, Charles. A poética de Edgar Allan Poe. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 44, n. 2, p. 11-15, abr./jun. 2009;
- LOUREIRO, Vinícius Santos. *O conto e o tableau: aspectos visuais e criação de sentido em Edgar Allan Poe*. Dissertação apresentada ao Programa de Ciência da Literatura, da UFRJ, 2018;
- MALLOY, Letícia. A poética do conto em Poe e Tchekhov: uma revisão de conceitos. In: <https://periodicos.unifap.br/index.php/letras> Macapá v. 9, n. 2, 2º sem., 2019. Acesso set.2020;
- PEREIRA, Maria da Luz. *O gótico de Edgar Allan Poe no cinema*. Tese (Doutorado) apresentado ao Programa de Letras, da Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2016;
- POE, Edgar Allan. *Edgar Allan Poe – ficção completa, poemas e ensaios*. Tradução: Oscar Mendes e Milton Amado. RJ, Nova Aguilar, 1981;
- TODOROV, Tzevan. *Introdução à literatura fantástica*. SP, Perspectiva, 1980.

Proyecto “Topiarius” y el proceso de creación con el lenguaje textil

VANESSA FREITAG

Universidad de Guanajuato, Campus León

El Proyecto Topiarius es una investigación artística que desarrollo con el lenguaje textil contemporáneo. Pretende pensar el trabajo manual/artesanal como formas de reinención de sí. En este artículo, me interesar “hilar”, de manera reflexiva, algunas etapas de mi proceso creativo con este lenguaje, siendo por lo tanto, un camino para tejer un tercer espacio – el del jardín – y todas las creaturas posibles en él

Palavras-chave: arte textil contemporáneo; prácticas artesanales; topiaria; proceso creativo.

Topiarius Project is an artistic research that I develop within the contemporary textile language. It seeks to think the handcraft work as a way of reinventing itself. In this text, I am interested in “spinning” the steps of my creative process with this language, being therefore, a way to sew, weaving and crocheting a third space – that of the garden- and all the possible creatures within it.

Keywords: contemporary textile art; handmade practices; garden; creative process.

Introdução

“Topiarius” significa jardín artificial. Es una palabra de raíz latina que se refiere al encargado/a de arreglar, recortar y cuidar del jardín. También hace referencia al arte del paisajismo (BERUETE, 2016). La tomo prestada para nombrar a una serie de trabajos cuyo cuerpo se conforma por tres dimensiones: el “Jardín”; “Las Serpientes”; y las “Mudas – Cuerpos Simbióticos”.

Un recuerdo de infancia del jardín de la abuela materna es el detonador de los trabajos que aquí se presentan. Decido emprender una investigación escultórica tomando como hilo conductor, imágenes de flores, plantas y animales que recuerdo haber visto en el jardín. Concreto estas remembranzas en formas tejidas, cosidas, adornadas y que aludan a organismos imaginados viviendo en simbiosis en un espacio delimitado. Pienso en las conexiones que hay detrás de la creación de un jardín y la creación de una pieza tejida: tiempo, paciencia, inmersión. Formas de concebir el mundo con lentitud. Y en silencio.

Por lo tanto, tejer y coser son prácticas por mi utilizadas para materializar organismos que imagino a partir de mis recuerdos de infancia y de mi relación con lugares específicos: el transitar por los jardines y las calles de la ciudad. Es mi forma de “recolectar” y evocar imágenes que después, incorporo a mi trabajo. También de mi profundo interés y curiosidad por conocer las culturas antiguas prehispánicas que han conformado tanto a la sociedad mexicana (donde radico actualmente), como a la de muchos pueblos de Latinoamérica, cuyos saberes y tradiciones, se han visto perecer lentamente en nuestra sociedad contemporánea y neoliberal.

Es decir: trato de enlazar un tipo de simbiosis entre mis recuerdos del pasado y las vivencias del presente; entre la botánica

que recuerdo haber visto en Brasil y la que observo en México. Intento encontrar similitudes entre ambas geografías, entre ambas identidades.

De alguna manera, me inquieta problematizar, hasta cierto punto visibilizar, las tensiones que observo entre las prácticas artesanales tradicionales (como el tejido, el bordado, el crochet, la costura) y el arte (entendido como contemporáneo); entre lo íntimo y privado (aquello que conforma mi subjetividad, mis pensamientos y sentimientos al tener una identidad compartida entre Brasil y México) y aquello que es socializado (el lenguaje, el mercado público, los espacios de circulación); finalmente, la relación entre trabajo manual/emocional y el mental.

Topiarius I – El Jardín.

Las flores han sido un tema recurrente en mi trabajo textil. Siempre parto del estudio e investigación de la presencia de flores endémicas y originarias de México y de Brasil, quiero conocer sus usos medicinales, su importancia y función en la flora y fauna.

Luego, me interesa reconocer los simbolismos que han permeado el cultivo, cuidado y los usos ritualistas, alimentarios y de adorno de algunas de esas plantas en el pasado (en específico, para las culturas Maya y Azteca) y en los rituales del presente en la cultura mexicana (la más popular, el Día de Muertos). Aquí entiendo que la elección del tema “flor” no es casual sino que existe un interés de pensar el proceso de trabajo como un ritual que integra mente, cuerpo, emociones, pensamientos y espiritualidad. El aspecto ritualista es algo que pienso desarrollar en un futuro próximo, dado que aún no se visualiza en las piezas que realicé para este proyecto.



FIGURA 1 “DOCUMENTACIÓN DE FLORES SAGRADAS MEXICANAS” – Vanessa Freitag. (Dibujo y acuarela sobre papel). (Fonte: Acervo da Artista)

Por fin, investigo, observo y veo estos mismos elementos florales presentes en las artesanías mexicanas. Es ahí donde estudio la combinación y saturación de colores para mis piezas, aunque muchas veces, la decisión por un color específico sucede de forma muy intuitiva. En otras palabras, el proceso de creación de una pieza es caótico. Muchas veces, surge a través de una imagen mental, abstracta, con forma y colores muy definido. Mi primer impulso es dibujarla y apuntar la técnica, materiales y colores que imagino en ese momento. Otras veces, el proceso mismo al estudiar la forma de una planta o flor, me lleva a pensar un nuevo trabajo.

A través del boceto, realizo una síntesis de aquello que me interesa, y entonces, decido cómo dar cuerpo al trabajo: si en crochet, costura, tejido o en bordado. Ocasionalmente, suelo emplear la fusión de varias técnicas textiles en una sola pieza. Aquí es cuando

la imaginación cobra valor: la forma y el color de una planta o de una flor en particular, me sirven de estímulo para imaginar las formas que pretendo crear usando el tejido. Este proceso es lúdico para mí porque imagino un amplio rango de posibilidades antes de materializar una idea.

Para la serie “Jardín”, el crochet y la costura son los pilares que estructuran los trabajos. Pensar el crochet es como volver a ver a mi abuela materna trabajando sus carpetitas, tapetes y manteles tejidos. Trabajar la costura, es ver a mi abuela paterna reparando la ropa desgastada por el uso rudo en el campo. De modo que retomarlas en mi trabajo significa evocar recuerdos de las mujeres de mi familia, donde las veía siempre trabajando: en la casa, en el jardín, en los sembradíos,

remendando la ropa, cuidando de los hijos, haciendo su crochet. Eran tantas las ocupaciones que tenían que hoy me pregunto: ¿En qué momento pensaban en sí mismas? El trabajo físico y emocional ocupaba todo su tiempo.

Mi jardín es un espacio idealizado: contiene creaturas imaginadas, orgánicas, multicolores, con volumen que llenan vacíos, se afirman como son, imponen su presencia. A la vez, pienso en la importancia que tuvieron los jardines en la conformación de nuestras sociedades: como espacios para pensar, meditar, compartir el conocimiento. Como lugares para estimular nuestros sentidos y el cuidado de la naturaleza (BERUETE, 2016).

Deseo hacer del jardín, una extensión de mi cuerpo. Y que el jardín condense todo lo que soy:



FIGURA 2 “YO, TOPIARIUS” – Vanessa Freitag. (Foto-performance). (Fonte: Acervo da Artista)

Topiarius II – Las Serpientes

La idea de serpiente es un elemento que perturba la imagen idílica de un jardín. Decido traerla para dentro de un espacio imaginado, delimitado y domesticarla. Los nidos son concéntricos y están camuflados, donde utilicé ropa femenina para crear las piezas costuradas. Las serpientes me interesan tanto por su estética y forma, cuanto por su dimensión simbólica: personal y colectiva.

Para Occidente, las serpientes han sido consideradas seres vinculados con lo oscuro y lo maligno. Preconcepciones arraigadas en nuestro imaginario y que heredamos del Cristianismo. No obstante, para Oriente y todas las culturas precolombinas/prehispánicas, las serpientes han sido consideradas entidades sagradas, símbolo de sabiduría, poder y salud.

Sin embargo, es notoria que la imagen/idea de la serpiente provoca en uno, un miedo innato, instintivo. Especialmente, porque son criaturas no domesticadas, que no podemos prever cómo reaccionan, es difícil dominar el miedo al desconocido y a un inminente peligro.

El miedo que la imagen de la serpiente podría generar en uno, es lo que me interesa. A la vez, construyo nidos de serpientes cuya estética, alude a nuestros sentidos, donde nace un posible deseo de tocar, acariciar al objeto de nuestro temor. De conocerlo para dominarlo. Pero es una misión casi improbable domesticar a un ser salvaje como la serpiente.

De modo que me su imagen me sigue interesando porque entiendo que reúne ideas y sensaciones duales, tales como: miedo y fascinación; conocido y desconocido; femenino y masculino en un mismo ser.

El tejido se convierte para mí, en una actitud de resistencia frente a las ilusorias necesidades de productividad que demanda el mundo

contemporáneo. En contrapartida, deseo usar mi tiempo para tejer y silenciosamente, construir objetos que provoquen nuestra imaginación y nos conecten con los demás. Para esta serie en particular, empecé con la idea de usar colores que rechazaba o evitaba completamente en mis trabajos anteriores.

Luego, pensé en buscar un poco de silencio en los trabajos, y los colores blanco y negro me daban esta sensación/idea.

Entonces, trabajé con la ropa usada/comprada en bazares y en el tianguis (que son mercados públicos que se arman en la calle) porque me resultaba muy inquietante manipular algo que tuviera marcas, es decir, las impresiones que el cuerpo y el uso dejan en la muda con el paso del tiempo.

Es como acercarse demasiado al cuerpo de alguien que desconozco completamente. Al trabajar con estas ropas, me pongo a imaginar qué persona la usó, qué le pasó con su muda, por qué se deshizo de ella, cuánto tiempo la usó y en qué contextos. La ropa como una forma de comunicación silenciosa entre desconocidos. Esto me recuerda las palabras de Corbain (2010, p.151) al decir que: “Toda casa y todo vestido es, incluso cuando no se puede decidir su forma, una protección y un escaparate, una inversión y un revestimiento. Moradas y trajes son pues, conjuntos de indicios y engaños, es decir, excelentes medios para comunicar”.

Luego, quería unir estas piezas como si fuera un rompecabezas: buscaba las simetrías, dónde se encajaban, cómo se encuadraba una pieza con la otra. Y con esto, quise dar forma a algunos seres del jardín, es decir, que pudiesen hacernos pensar en algún insecto a escala humana.



FIGURA 3 “NIDO DOMESTICADO” – Vanessa Freitag. (Escultura suave). (Fonte: Acervo da Artista). Topiarius III – Mudanças/Cuerpos Simbióticos.

Debido a la situación de cuarentena en la que hemos estado viviendo, me resultó difícil salir para conseguir mudas con patrones y colores más específicos. Entonces, usé mi propia ropa en algunas de las esculturas que conforman esta serie, o mi ropa cosida con la de desconocidos.

¿Por qué los textiles? En contrapartida a la idea, aún vigente, de que los textiles son actividades exclusivamente femeninas y visto con cierto desdén y desprecio por determinados contextos, deseo trabajar el textil como una valoración positivada y una decisión consciente de las posibilidades creativas, simbólicas y comunicativas que conlleva decidirse por un material de trabajo en razón de otro. Me interesa que el trabajo evoque lo artesanal, lo hecho a mano, lo bien hecho.

En el lenguaje textil, existe una materialidad que me conecta, de manera profunda, con las mujeres de mi familia, con los cuidados y afectos que fueron tejidos entre nosotras. Por otro lado, también me evocan roles tradicionales que no lidio muy bien (la intimidad del hogar y la maternidad).

El tejido es de por sí, un elemento dual para mí y me mantiene en constante conflicto interior: entre la evocación de afectos del pasado y los desafectos del presente; entre la necesidad de mirar hacia dentro y hacia fuera a la vez; entre construir un espacio imaginado, inexistente y ser consciente del espacio en que vives y te encuentras. Todo se converge en el acto de tejer.

Investigando sobre los temas flores y el arte textil a lo largo de la historia, encuentro que en la cultura occidental (europea) del siglo XVIII y XIX, la mirada masculina construyó un discurso que asoció los temas florales y las prácticas textiles como algo “naturalmente” femenino, como símbolo de feminidad.

Desde esta mirada, ser mujer significaba saber bordar, tejer y coser. Eran símbolos femeninos y una forma de pasar su tiempo libre realizando una actividad hasta cierto punto repetitiva, contenida y que las retuviesen al



FIGURA 4 “CUERPOS SIMBIÓTICOS” – Vanessa Freitag. (Escultura suave). (Fonte: Acervo da Artista)



FIGURA 5 “CUERPOS SIMBIÓTICOS – INSECTOS DE TOPIARIUS” – Vanessa Freitag. (Escultura suave). (Fonte: Acervo da Artista). El arte textil como práctica y reinención de sí. El desenlace.

ambiente doméstico. Por otro lado, también fue un espacio para el convivio con otras mujeres y para pasar tiempo consigo mismas, para dar sentido a sus pensamientos y la posibilidad de comunicarse utilizando otro tipo de lenguaje: el textil (PARKER, 2010).

Me interesa el textil en mi trabajo porque su práctica es lenta, es de inmersión. Paulatinamente, los hilos entrelazados permitieron religarme conmigo misma, con mi voz perdida, mis pensamientos y mis espacios vulnerables. Foucault (2004) entiende ese proceso de

disponernos de uno mismo como el cuidado de sí. Podríamos decir que crear posibilita el desarrollo de un paulatino mirar atento para lo que se piensa y para lo que ocurre con el pensamiento. Y esto es reinención de sí.

Tejer brinda la oportunidad de reinventarme y de reconocermelo como soy: mujer-artista-docente-latina. Es donde puedo materializar las formas que imagino, dar voz a mis pensamientos y compartirlos con los demás.

En “Topiarius”, me veo siendo una “artista del paisaje” que se piensa a sí misma mientras teje su tercer espacio – el imaginado, idealizado, utópico – y donde puede hacer visible las tramas que conforman sus sentires, pensares y deseos.

Referencias

- BERUETE, Santiago (2016) Jardinosofia. Una historia filosófica de los jardines. Madrid: Turner Noema.
- CORBAIN, Alain; Courtine, Jean Jacques; Vigarello, Georges (2005) La historia del cuerpo. Del Renacimiento al siglo de las Luces. España: Taurus.
- FOULCAULT, Michel (1985). História da Sexualidade: o cuidado de si. Rio de Janeiro: Graal.
- PARKER, Rozsika (2010) The subversive stitch. Embroidery and the making of the feminine. New York: I.B.Tauris.

Memorabilia: por entre memórias e mobílias

Memorabilia: between memories and furnitures

LÉA ARAUJO RODRIGUES DA SILVA

PPGA/UFES/FAPES

ANGELA GRANDO

UFES – PPGA – Lab.Artes /FAPES

O presente escrito é uma reflexão que perpassa através dos séculos observando alguns aspectos transicionais do feminino. O ponto de partida é a indagação proposta pelo coletivo Guerrilla Girls. A partir deste questionamento, uma análise de conquistas e perdas da mulher ao longo dos anos, com foco nas acadêmicas e artistas brasileiras. Até a infame chegada da covid-19 ao Brasil e o início do isolamento em março de 2020, que maximizou as diferenças e problemáticas enfrentadas pelas brasileiras.

Palavras-chave: Academia; Arte; Isolamento; Mulheres; Pandemia.

The present writing is a reflection that goes through centuries observing some transitional aspects of the female. The starting point is the question proposed by the collective Guerrilla Girls. From the questioning an analysis of women's achievements and losses over the years, focusing on Brazilian academics and artists. Until the infamous arrival of covid-19 in Brazil and the beginning of isolation in March 2020, that maximized the differences and problematics faced by Brazilian women.

Keywords: Academy; Art; Isolation; Women; Pandemic

Introdução

No ano de 2017, que para muitas de nós, parece ter ocorrido a muito mais tempo do que três anos atrás, o Museu de Arte de São Paulo (MASP) apresentou uma retrospectiva do trabalho do coletivo *Guerilla Girls*. Para ocasião, foi organizado um levantamento a partir da questão “A mulher deve estar nua para entrar no museu?” – o que levou à conclusão de que 6% do acervo da instituição era composto por artistas mulheres, enquanto 60% eram de nus femininos. Este tipo de questionamento e de inquietações marcaram data em 1984, ano em que o *Museum of Modern Art* (MoMA), em Nova York, realizou a exposição *Survey of Recent Painting and Sculpture* (Panorama internacional de pinturas e esculturas recentes). Nesta mostra, dos 165 artistas representados apenas 13 eram mulheres.

Neste mesmo ano, no debate “Arte e Gênero” – organizado pelo Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo (IEA), Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) e Museu de Arte Contemporânea (MAC) da Universidade de São Paulo – a professora e pesquisadora Ana Paula Cavalcanti Simione, apresentou indicadores que exemplificam a presença, ou ausência, de mulheres artistas em coleções e museus brasileiros. Os índices demonstraram desigualdade nos acervos. O Instituto Inhotim, apresentou os melhores indicativos de participação proporcional, sendo 22 artistas mulheres, dentro de um acervo de 99 artistas. Enquanto, por exemplo, a coleção Freitas Valle, apresentava 7 artistas mulheres e 106 artistas homens do período modernista. Por outro lado, se o campo modernista no país contou com consagrados nomes como, Anita Malfatti e Tarsila do Amaral, o embate proporcional é bem desfavorável em relação as artistas mulheres. A arte brasileira vai mostrar nas décadas seguintes um número importante de artistas mulheres e, sabemos, entre as

dez obras mais caras vendidas em leilões, se encontram os nomes de Lygia Clark (Bolsa de Arte em São Paulo, 2013) Beatriz Milhazes, (*Sotheby's* Nova York, 2012) e Adriana Varejão (*Post- War Contemporary Art Evening Auction* em Nova York, 2011). Simione destaca também a importância da visibilidade dessas obras, pois muitas delas nunca foram expostas ao grande público. Ainda, é fato que responsáveis por museus, curadores e galeristas, refletem números desiguais entre homens e mulheres.

Memórias

Todos esses apontamentos e encontros, apesar de não abarcarem um tema inédito, ao olhar em retrospecto, como expôs a autora Silvia Federici em seu livro “O Calibã e a Bruxa” (2017), eles permanecem pertinentes. Sua pesquisa parte da baixa idade média e mostra períodos passados nos quais mulheres, liberadas para usufruir das terras comunais, tanto podiam garantir sustento – sem vínculos de dependência masculina – como interagiam livremente com outras mulheres, que trabalhavam, discutiam e se ajudavam. As perdas femininas se exacerbaram juntamente à instituição do capitalismo. Apenas atividades de produção voltadas para o mercado passaram a possuir valor. A situação econômica somada as revoltas e batalhas, não era favorável para grande parcela de trabalhadores. Estes, com intuito de diminuir a concorrência, passaram a não permitir que seu ofício fosse exercido por mulheres. Assim, enquanto modelos dominantes, os artesãos passaram a ameaçar entrar em greve e boicotavam o trabalho feminino e mesmo de locais que empregassem mulheres. Ou seja, o trabalho de uma artesã passou a ser considerado um trabalho doméstico, desvalorizado e sem rendimento monetário.

Em 1348, parte da Europa já estava tomada pela Peste Bubônica, facilmente transmitida devido as péssimas condições de higiene. Estima-se que um terço de habitantes europeus tenham perdido suas vidas. O nível baixo de instrução, a precariedade das condições de higiene e saneamento, e sem possibilidade de realizar algum tipo de isolamento, aqueles mais desfavorecidos contraíram a doença e faleceram. Para o Estado isso significava menos mão de obra, arrecadações e lucro. Para as mulheres isso acarretou mais uma demanda, a procriação. Era sabido que algumas mulheres, possuíam conhecimento sobre ervas medicinais, que utilizavam, por vezes, com intuito de ter autonomia sobre seu corpo. A igreja possuía seu próprio olhar sobre a peste, acreditava que curandeiras e parteiras tinham ligação com demônio, e este com a peste. As mulheres, cujo principal motivo da existência, para essas entidades, era o de procriar, passaram a se encontrar, cada vez mais, isoladas de seus pares. Após serem separadas de sua comunidade, até mesmo o ato de “parir” passou a ser controlado por terceiros.

Nesse sentido, foram necessários duzentos anos até que a população pudesse recuperar o número que se verificava antes da tragédia da peste. Poderíamos dizer, porém, que até hoje os direitos perdidos e estigmas pairam sobre as mulheres. Durante séculos os ambientes internos se tornaram essencialmente femininos, eram nestes que as mulheres habitavam e exerciam seu ofício, ainda que esse trabalho familiar doméstico permaneça não remunerado e invisível. Mesmo que o feminino seja ligado aos cuidados com o lar, a autoridade dos lares ainda é majoritariamente masculina. Imposições sociais, religiosas e estatais instituíram um padrão de feminilidade. O acesso feminino à educação apresentava lacunas e fragilidade. No âmbito do ensino das artes, o acesso era impossibilitado por barreiras que

iam desde a não aceitação de mulheres na academia à limitação de seu aprendizado adequado à moral e aos bons costumes, como a restrição de mulheres nas aulas de figuração humana, sendo inaceitável a artista ocupar o mesmo espaço que um modelo nu. Esse breve delineado histórico apresenta um aspecto das problemáticas envolvidas nas questões das *Guerrilla Girls*.

Em 2018, a professora e pesquisadora Andrea Latgé, em evento organizado pela Pró- Reitoria de Pesquisa, Pós- Graduação e Inovação da Universidade Federal Fluminense, apresentou um estudo das distribuições pelas agências de fomento de bolsas em universidades brasileiras. Dentre as bolsas destinadas a iniciação científica, 59% são destinadas a alunas mulheres. Porém, na distribuição de bolsas de produtividade científica, o número é de 35,5%. Entre as bolsas com os maiores recursos, 26% são destinadas a mulheres. A segregação vertical, popularmente conhecida como “efeito tesoura”, devido ao formato de uma tesoura nos gráficos demonstrativos que à medida que os cargos acadêmicos ficam mais altos, mais baixos são os números de mulheres que os ocupam. Ao optar pelo recorte de gênero, e uma visão eurocêntrica do ensino e vivência feminina, uma parcela importantíssima é ainda mais esquecida, as mulheres negras, que dentre as pesquisadoras apresentam um número ainda mais discrepante. Apenas 3% dos cargos acadêmicos são ocupados por mulheres negras e a elas é destinada 7% das bolsas de produtividade, de acordo com dados apresentados por Latgé em parceria com o *Parents in Science*. E isto, em um país onde mais da metade da população se declara negra ou parda, de acordo com o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE).

Em 2019 o Brasil, de acordo com o ranking das nações unidas, ocupava a 92ª posição entre os países com a maior desigualdade de

gênero. Em igualdade salarial, o país cai para 130º. De acordo com dados do governo federal mulheres começaram a apresentar maior grau de escolaridade em relação aos homens no ano de 1991. Mas até 2019, a média salarial das mulheres nunca foi maior, ou equivalente à do homem. A equidade não ocorre nem mesmo quando homens e mulheres exercem as mesmas funções, neste caso, a diferença chega a até 30%. A disparidade também ocorre entre mulheres, neste caso, a mulher branca possui uma renda, que em alguns casos ultrapassa a 60% superior a renda de uma mulher negra.

Obviamente já ocorreram levantes femininos anteriormente que garantiram direitos, como o do voto, e ampliaram o olhar sob a desigualdade de gênero. Ainda que seja debatida a interseccionalidade nas questões femininas. Angela Davis afirma que, é necessário aprender a respeitar as diferenças de cada pensar, “usando todas as diferenças como uma ‘fagulha criativa’, o que nos auxiliaria a criar pontes de comunicação com pessoas de outros campos.” (DAVIS, 2016, p.9). A falta de diversidade entre os pesquisadores, reflete diretamente na redução das temáticas abordadas, referenciais e pontos de vista. O mesmo ocorre em produções artísticas e na baixa representatividade em espaços de arte.

Mobílias

Então, chegamos ao famigerado ano de 2020, em meio a um turbilhão de notícias, que tomam conta de jornais, revistas, televisores, rádios, mídias sociais e *podcasts*, nem todas de cunho verídico e fundamentado. Como autora, receio que este escrito possa envelhecer de um modo não muito digno e se tornar datado. É uma escolha arriscada escrever no olho do tornado, onde talvez o céu que se olhe não seja a realidade do que será visto após a devastação. Com mais

perguntas que constatações efetivas, sobre o período que (quase) ninguém previu. Uma ameaça externa a saúde mundial, colocou mulheres novamente no local que lutaram para ter escolha de permanecer ou sair. O ambiente doméstico, desta vez carregadas de conquistas prévias, um acúmulo não muito funcional em meio a pandemia, visto que, as conquistas foram de certo modo unilaterais, pois a sociedade continua machista e patriarcal.

O SARS-CoV 2, causador da COVID 19, doença transmitida por vias aéreas, contato próximo e superfícies contaminadas, pode causar quadros leves, e até mesmo sem sintomas, mas pode também levar o contaminado a óbito, além das sequelas por enquanto, um pouco nebulosas. Pessoas isoladas em suas casas após advertências de entidades de saúde migraram para o *online*. Escolas, eventos, consultas, exposições todos tentam se adaptar a uma realidade cibernética, que seria considerada uma distopia no ano de 2019.

Um dos fatores, responsável por grande parcela das mulheres se afastarem do desenvolvimento em suas carreiras é a maternidade. Circunstâncias que orbitam a maternidade, são de fato as responsáveis pelas consequências profissionais. Várias mulheres não retornam (ou retornam por pouco tempo) ao trabalho após a licença maternidade, um direito das profissionais brasileiras. Algumas vezes por escolha própria, algumas por escolha do local de trabalho, e outras por pressão social, devido as expectativas sociais sobre uma mulher-mãe. Pouco amparadas pelo governo, família ou parceiro. Mães que, por vezes, não tiveram escolha ao encarar a maternidade, por fatores sócios culturais que vão da falta de informação à maternidade compulsória perpassando por questões sensíveis do âmbito político e religioso. Há um provérbio africano que diz ser “necessária uma vila inteira para criar uma criança”, algo

que já não era a realidade de grande parcela das mães. Que agora veem seus filhos impedidos de frequentar o ambiente escolar, além de apresentar risco vital às avós, que representam a maior rede de apoio materna, estes considerados como “grupo de risco” frente à COVID 19. Em 2020 essas mães nunca se encontraram tão longe da “vila”, cada vez mais isoladas em uma ilha.

Quando há opção consciente e direito de escolha, a pressão imposta à mulher em perpetuar a imagem materna, construída através de séculos continua pairando como um fantasma gerador de culpabilidade materna, desde as mais antigas madonas – padrões de imagem e comportamentos criado por homens. O direito a educação mínima destinada as mulheres, da burguesia, esteve pautado no fato de serem essas as educadoras e cuidadoras dos futuros membros da sociedade.

Durante a pandemia o grupo brasileiro *Parents in Science*, pais na ciência, realizou uma pesquisa extensa sobre a produtividade acadêmica durante o período de pandemia. A ideia surgiu após funcionários da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), notarem um aumento considerável de submissões de escritos científicos, e constatarem que a esmagadora maioria era de autoria masculina: 52% das mulheres mães não conseguiram concluir artigos enquanto isoladas. Mulheres que antes da pandemia se dedicavam em média 10,4 horas semanais a mais que os homens no trabalho doméstico, dados do IBGE. Em um país onde 5,5 milhões de crianças não contam com o nome do pai da certidão de nascimento, de acordo com o Censo Escolar realizado pelo Conselho Nacional de Justiça (CNJ). Sem registros dos que constam e mesmo assim foram abandonados. A jornada se desdobra em profissional, doméstica, cuidadora e tutora do ensino *online*. Acumulações que

anteriormente colocaram em pauta a carga mental das mulheres, levando a exaustão física e psicológica.

A produtividade do homem pai de filhos em qualquer idade, é equivalente à de uma mulher mãe, com filhos maiores de treze anos. Enquanto a produtividade de uma mulher branca é a mesma da mulher negra, neste caso, sem filhos, de acordo com dados compilados pelo *Parents in Science* (disponíveis no site do órgão). Fica clara a pirâmide preexistente as condições atuais. Esse intervalo vazio ou de pouquíssima produtividade, constará futuramente no currículo *lattes*, a primordial fonte de avaliação para ingresso em doutorados, pós doutorados, e vagas de emprego. O que influenciará diretamente no futuro das mulheres perante a tentativa de obtenção de cargos, vagas e bolsas. Algo já observado pelo grupo, ao firmar acordo com a plataforma com intuito de justificar vãos de produção implementando a opção de licença maternidade/nascimento de filhos.

A problemática salarial entre gêneros, também demonstrou consequências na pandemia, no primeiro trimestre de 2020, de acordo com a Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua (Pnad Contínua), 7 milhões de mulheres brasileiras deixaram seus empregos, ou foram deixadas pelos empregos – 2 milhões a mais que homens. A precariedade de cargos femininos, discrepância salarial familiar e dedicação a tarefas domiciliares são algumas das justificativas. Como a situação das trabalhadoras domésticas, que se encontram entre o desemprego e o risco de vida, próprio e de seus familiares. A mulher negra, que de acordo com dados IBGE, são em grande maioria as responsáveis financeiras pelos lares, fenômeno que não ocorre com mulheres brancas, onde os responsáveis financeiros mais comuns são homens. Nos abre outra janela para questões de grau de escolaridade, a oportunidade de dedicação e

financiar estudos prolongados. A evasão escolar é outro ponto delicado e preocupante neste longo período sem escola, ou com ensino a distância, como privilégio, que vivenciamos. O ambiente doméstico onde supostamente todas estariam em segurança. No mês de maio as denúncias de violência doméstica cresceram 37%, de acordo com o fórum brasileiro de segurança pública (FBSP), em relação ao mesmo mês do ano anterior, os índices de feminicídio também crescem. O número de mulheres que não denunciam é incontável, e grande parte desses abusos não são físicos e denunciáveis, mas as sequelas imensuráveis e a saída complicada.

A polêmica solução *online*, que engloba desde o supermercado ao ensino, também engoliu a arte, e transpôs o conteúdo dos museus fechados ao espaço cibernético. Nisto, um dos grandes acontecimentos é a realização virtual da 12ª Bienal Mercosul, com o tema “Feminino(s) visualidades, ações e afetos”. Sob curadoria de Andrea Giunta, viabiliza e constrói conjuntamente um vasto conteúdo de produção artística – 80% feminina. A Bienal migrou para o digital, com diversas *lives* em redes sociais permitindo a aproximação com artistas participantes, acesso digital as obras, um jornal *online* disponibilizado ao público geral, auxiliando o estabelecimento entre os projetos dos participantes e o tema. Rosana Paulino, foi a artista homenageada, ampliando o espaço destinado as colocações artistas de uma mulher negra. Expondo conjuntamente a realidade socio cultural, a ancestralidade e a violência e opressão.

Poderíamos dizer que a solução *online* é segregacionista, visto que o acesso à internet é extremamente desigual, assim como a quantidade de computadores, celulares e tablets disponíveis em cada domicílio. Ora, o visível é, entretanto, que a proposta de realização de uma exposição do porte da Bienal Mercosul com acesso irrestrito,

abre muitas oportunidades para estudantes, pesquisadores, artistas, arte educadores, curadores e curiosos, que podem ter contato sem locomoções absurdas para estar presente fisicamente na Bienal. Por isso, aumenta as possibilidades de contato com a arte, e os artistas, democratizando um acesso antes restrito.

Ainda assim, se a mulher não consegue dar conta de seus prazos, produções, filhos, tarefas, saúde física e mental, daria conta ela de absorver e aproveitar todo conteúdo de uma Bienal dedicada a ela?

(In) Conclusão

Escrito enquanto o tornado passa, no momento de transição de cores, não proponho conclusão. Caminhos foram trilhados, bifurcações encontradas, retornos, retas e curvas seguidos. Reflito sobre a memória de todas nós, no aprendizado dos porquês, tentando entender como chegamos aqui. Com o máximo de compaixão as perdas, e sofrimento individual que vem em formas, cores e cheiros distintos. Em meio a mobília que me cerca nesses 200 dias, que adquiriu novos lugares e funções, na exploração de cada cantinho. Sob influência de afirmações e questionamentos que parecem consolidados no espaço-tempo, afinal, “basta uma crise política, econômica ou religiosa para que os direitos das mulheres sejam questionados”. (BOUVOIR, 2009, p.29)

Referências

Para produção desse texto foram consultadas fontes diversas. Bibliografia mista de estudos sobre mulheres, dentro da história geral e da arte, materiais disponibilizados *online*, como estudos indicativos do instituto de estatística e levantamento de coletivos, assim como materiais jornalísticos.

- BEUVOIR, Simone. *O Segundo Sexo* Tradução: Sérgio Milliet, 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.p.29.
- BIENAL DO MERCOSUL, 12. *Feminino(s): visualidades, ações e afetos*. Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, Porto Alegre 2020. Disponível em <<http://www.fundacaobienal.art.br/bienal-12-jornal>> Acesso em: 3 out. 2020.
- COSTA, Cristina. *A Imagem da Mulher* Rio de Janeiro: Editora Senac, 2002.
- DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. Tradução: Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.
- IBGE INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA <<https://www.ibge.gov.br/>> Acesso em 3. Out 2020.
- FEDERICI, Silvia. *Calibã e a Bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Tradução: Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.
- MIGUEL, Sylvia. *Representatividade feminina no sistema artístico precisa ser mais bem avaliada*. Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo. São Paulo 23 mar. 2017. <<http://www.iea.usp.br/noticias/representatividade-feminina-no-sistema-artistico-precisa-ser-melhor-avaliada>> Acesso em: 3 out. 2020.
- PARENTS IN SCIENCE *Produtividade Acadêmica Durante a Pandemia: Efeito de gênero, raça e parentalidade* 2020 <https://327b604e-5cf4-492b-910b-e35e2bc67511.filesusr.com/ugd/0b341b_81cd8390d0f94bfd8fcd17ee6f29bc0e.pdf?index=true> Acesso em: 3 out. 2020.
- SOUZA, A. Karenn *Desestabilizando o Prazer Visual: Uma análise da representação da mulher na obra de Paula Rego*. Dissertação (Mestrado em Artes) Programa de Pós Graduação em Artes. Universidade federal do Espírito Santo. Espírito Santo; 2019.

Imagens migrantes: 3 cortes

Migrant images: 3 cuts

LIA KRUCKEN

Programa de Pós-Graduação em
Artes Visuais da Universidade Federal da Bahia
Programa Nacional de Pós-Doutorado –
PNPD/CAPES

DÚNYA AZEVEDO

Doutora em Comunicação Social pela
Universidade Federal de Minas Gerais

ALINE BEMFICA

Programa de Pós-Graduação em Teoria
Psicanalítica da Universidade Federal do Rio de Janeiro
Fundação de Amparo à Pesquisa
do Estado do Rio de Janeiro/FAPERJ

Nesse ensaio compartilhamos uma reflexão sobre a imagem, atravessada pelo trânsito entre artes visuais e psicanálise. A partir do conceito de “imagens migrantes”, de Georges Didi-Huberman, iniciamos um debate sobre alguns aspectos: a imagem-testemunho e memória; a imagem do corpo em travessia, pensando especialmente no contexto das afrodiasporas; e a potência da arte em (re)construir imagens do corpo, imagens no mundo, imagens de si. Compartilhamos três experiências e um conjunto de imagens, que nos possibilitaram refletir sobre o rastro do corpo no processo de criação de imagens e pensar a imagem como uma tradução, que, por sua vez, é um acontecimento dinâmico, que se atualiza continuamente.

Palavras-chave: imagem, migração, imagens migrantes, arte e psicanálise

In this essay we share some thoughts about the image, overlapped by the transit between visual arts and psychoanalysis. Based on the concept of “migrant images”, by Georges Didi-Huberman, we started a debate on some aspects: the testimony-image and memory; the image of the body that migrates, thinking especially in the context of the afrodiaspora; and the power of art to (re) create images of the body, images in the world, images of itself. We share three experiences and a set of images, that allowed us to think on the trail of the body in the process of creating images, and the image as a translation, which in turn, is a dynamic event that is continuously updated.

Keywords: image, migration, migrant images, art and psychoanalysis

Introdução

Três cortes: é nessa configuração que esse ensaio se desenha. Convidamos o leitor a participar da reflexão construindo suas próprias pontes entre as perspectivas que compartilhamos. Escrevemos os cortes em primeira pessoa, deixamos fendas, indícios e fagulhas-poéticas¹ elaboradas a partir de experiências e encontros. O texto assim, se apresenta como um conjunto de fragmentos e passagens, que podem ser consideradas abruptas, com a proposta de que esse arranjo possa manter-se permeável a outras leituras sobre as imagens migrantes, diversas e além das nossas.

Os encontros entre nós se deram durante a pandemia, condição que nos trouxe um sentido muito presente do agora e das formas como as imagens transitam, já que nós mesmas tivemos que buscar modos de interação à distância. Optamos por construir um texto “movente” que é atravessado por intervenções relacionadas aos nossos trabalhos em curso. Como ponto de partida tomemos a entrevista de Didi-Huberman sobre “imagens migrantes”².

Primeiro corte:

Imagens em exílio, acolher o real³

Não se pode falar do contato entre a imagem e o real sem falar de uma espécie de incêndio. Portanto, não se pode falar de imagens sem falar de cinzas. As

imagens tomam parte do que os pobres mortais inventam para registrar seus tremores (de desejo e de temor) e suas próprias consumações.

Didi-Huberman

Os movimentos migratórios e diaspóricos incidem sobre as humanidades remodelando as culturas que se reconstroem e se reinventam. Di Caccia (2018) retoma uma fala de Jacques Lacan (1975) sobre os êxodos e os exílios para assinalar que a história do mundo é ela mesma construída e contada por aqueles que migram, que se encontram em exílio, fora de seu lugar de origem. As imagens/ linguagem testemunham essas histórias a partir de suas múltiplas fontes que, segundo Didi-Huberman (2018), podem ser: histórica, psíquica, política, de desejo.

Na realização de uma pesquisa-intervenção⁴ em psicanálise com adolescentes originários do Mali, Senegal, Costa do Marfim, Guiné e República Democrática do Congo, desenvolvo a metodologia na interface entre a psicanálise e a literatura intitulada *Um livro por vir*⁵, que consiste na construção de escritas e imagens a partir das quais os adolescentes desenvolvem um trabalho de leitura, extração e pontuação de seu texto e das visualidades produzidas para compor um caderno. Eles são, de acordo com o trabalho desenvolvido, convidados a serem intérpretes de sua palavra, de suas imagens, de seus enunciados e enunciações. Verifico que a construção destas imagens visuais e escritas, permite a eles estabelecer conexões simbólicas e imaginárias em suas vidas, marcadas por um antes e um depois do exílio e suas consequências sobre as experiências do existir. E,

.....
¹ Método inspirado na psicanálise e na arte, operando cortes e resgatando o impacto das cenas. Ver Bemfica e Krucken (2020)

² Didi-Huberman, em entrevista à Gerardo de La Fuente Lora, na TV da *Universidad Nacional Autónoma de México*, <<https://culturaendirecto.unam.mx/video/georges-didi-huberman-en-pensadores-contemporaneos>>

³ Por Aline Bemfica

.....
⁴ Pesquisa realizada na Cruz-Vermelha francesa, nos arredores de Paris, França, 2019/2020.

⁵ A esse respeito ver: Aline Bemfica, *Um livro por vir*, 2020.

por vezes, estas imagens possibilitam simplesmente depositar algo do real que assola estes jovens, acolhendo, assim, o real da morte.

Dei a esses produtos construídos em oficinas (imagens visuais, escritas) o estatuto de objetos-mediadores entre exílios. Estes objetos-mediadores interagem com o percurso migratório empreendido por estes jovens e re-atualiza a problemática dos povos africanos levantada por Achille Mbembe sobre a objetualização dos corpos negros tornados carne a ser consumida e explorada. Contra essa radical objetualização (aqui verificada no contextos das diversas violências físicas, sexuais e subjetivas que acontecem ordinariamente em um percurso migratório clandestino entre a África e a Europa) ele propõe uma delicada operação política e psíquica: a do deslocamento do “estado de coisa” ao “estado de sujeito” (Mbembe, 2010, p.19). Essa é a única maneira de fazer frente à objetificação dos corpos.

Primeira cena (imagem discursiva): “tenter la grande aventure” (tentar a grande aventura)

Esta imagem discursiva refere-se à realização da travessia clandestina do mar Mediterrâneo. Ela foi apresentada em oficinas por um jovem de 16 anos, originário do Senegal e apresenta a potência do deslocamento: há um corpo-pulsional, adolescente, sozinho, que chega em outro país, no tempo de habitar uma Outra língua. “Um corpo no mundo”⁶ que, inicialmente, encontra-se desancorado no tempo e no espaço devido à vivência quase sempre violenta de um percurso migratório. Temos duas travessias realizadas por estes jovens, a da adolescência e a de um percurso migratório. Essas travessias indicam dois exílios: o estrutural e o concreto.

6 Em referência à música *Um corpo no mundo*, de Luedj Luna.

O exílio concreto se refere ao desterro, ao deslocamento do país de origem realizado por estes jovens por motivos diversos: guerra, miséria, violência, sonho de uma vida melhor. Viver o exílio inclui múltiplos desafios, situo dois deles: experienciar outra cultura, habitar a Outra língua.

O exílio estrutural, pensado a partir da psicanálise freudiana e lacaniana, diz respeito ao fato de que não somos senhores em nossa própria casa. Pois existe em cada um de nós uma parte desconhecida, estrangeira a nós mesmos, que nos constitui, direcionando nossas escolhas, nossas decisões: o in-familiar, *unheimlich*, nomeia Sigmund Freud (1919), para dizer do inconsciente e do retorno do recalcado. Para Jacques Lacan (1964), o exílio estrutural é pensado a partir da língua do Outro que nos antecede e na qual habitamos. Antes mesmo de nascer somos falado pelo Outro parental, social. Somos, portanto, construídos a partir dessa alienação primordial ao Outro, primeira operação do sujeito, seguida de um segundo tempo, o de separar-se do discurso do Outro no qual se aliena para encontrar seu lugar de sujeito.

Segunda Cena 2: Uma porta aberta, travessias e por vir (Figura 1⁷)

Esses desenhos indicam o momento da partida de casa vivenciada por um adolescente de quatorze anos, originário do Mali; as travessias que ele enfrentou – a do deserto e a do mar Mediterrâneo; e a sua chegada na França. Como estas imagens fazem a função de objetos-mediadores entre o exílio concreto e o exílio



FIGURA 1 Partida de casa – Travessia do deserto – Travessia do Mediterrâneo – Tempo de *se poser*. Fonte: arquivo pessoal.

7 Imagem gentilmente cedida por Ado Siben, quatorze anos, Mali. Oficina de construção de cadernos, França, 2020.

que nos estrutura enquanto seres de linguagem? Apresento um breve recorte extraído desta experiência. O que o uso da imagem propiciou a este jovem? A escrita visual da trajetória migratória o permitiu localizar o não-sabido de sua decisão pela partida de seu país de origem. Ele havia aberto uma porta e partido sem saber para onde. Travessias. Ele havia chegado em solo europeu. Mundo plural. O tempo de colocar os pés no chão foi, para este jovem, o tempo da morada na palavra que o uso da imagem propiciou.

Terceira cena 3: “A gente conhece o tamanho das ondas, mas não conhece a profundidade do mar”

Esta imagem é um relato de uma adolescente congoleza de dezesseis anos sobre sua experiência de travessia marítima clandestina (parte do percurso migratório entre a África e a Europa) entre a Líbia e a Espanha em um *zodiac*. Esta imagem apresenta e dá lugar ao desconhecido, o real da morte, possibilitando a esta jovem tomar distância do acontecimento vivido. Pois, ao construir esta imagem, ela se desloca do horror que porta esta experiência lendo-a a partir de uma outra visualidade, em um movimento de implicação e distanciamento (Didi-Huberman, 2009). Tendo a imagem e seus prismas em mente, sigamos ao segundo corte.

Segundo corte⁸ – Sobre imagem-testemunho e memória

“Como todos os objetos culturais, as imagens são feitas para migrar”. Essa afirmação de Georges Didi-Huberman⁹ me leva ao livro *Ima-*

⁸ Por Dunya Azevedo

⁹ <http://semioticas1.blogspot.com/2017/11/levantes-por-didi-huberman.html?zx=9b7a3e59dbee3f65> texto publicado no blog “Semióticas”, na ocasião em que

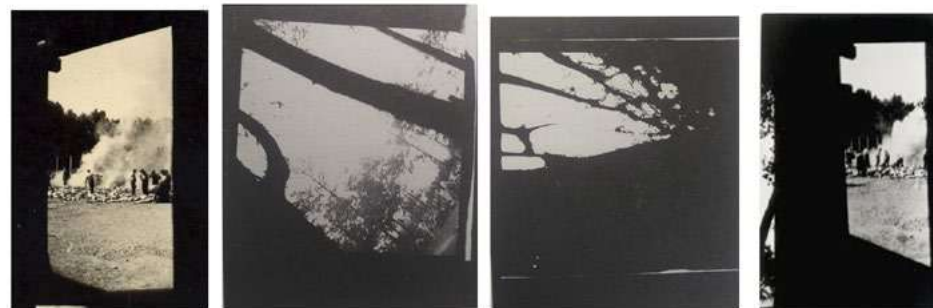


FIGURA 2 Fotos feitas por um prisioneiro no campo de concentração de Auschwitz, 1944. Fonte: arquivo pessoal.

gens apesar de tudo (2012), em que o autor desenvolve uma análise de quatro fotografias feitas à época do holocausto, em 1944, por um prisioneiro anônimo do campo de concentração de Auschwitz, na Polônia.

Em algum momento, chega até as mãos desse prisioneiro um rolo de filme fotográfico escondido em um tubo de pasta de dente. Com todo o aparato coletivo de vigilância, composto por seus companheiros, o prisioneiro-fotógrafo se esconde dentro da câmara de gás e de lá faz as fotografias de momentos antes e depois do assassinato de prisioneiros judeus (Figura 2). Ele captura as imagens em uma situação de urgência e medo, diante da possibilidade de ser descoberto. São os únicos testemunhos visuais produzidos por um prisioneiro dos assassinatos dos judeus. As imagens são desfocadas, mal enquadradas, tremidas, e uma delas não mostra nada além dos vultos de árvores.

Sua função, como prisioneiro, era conduzir seus semelhantes à câmara de gás e depois retirar os corpos, incinerá-los e enterrá-los.

..... esteve Didi-Huberman esteve no Brasil para o lançamento da exposição “Levantes”, em São Paulo. Acesso em setembro 2020.

O inimaginável. Mas era preciso criar um espaço de imagem para dar forma ao horror do campo de concentração sob o comando do regime nazista. Era urgente retirar fragmentos do real para que essas imagens fossem enviadas para “mais longe”¹⁰.

Por mais lacunares que possam ser, essas imagens, feitas sob a pressão do medo, nos trazem algo que parece “tocar o real”¹¹. Fenomenologicamente, elas testemunham “a impossibilidade de ver através do visor, o risco corrido, a urgência, talvez a corrida, a atrapalhação, o ofuscamento provocado pelo sol, talvez a falta de fôlego” (Didi-Huberman, 2012, p. 58). A testemunha não sobreviveu às imagens que extraiu de Auschwitz, mas essas atravessaram o tempo e chegaram até nós com as marcas do corpo em perigo inscritas nas imagens.

Também na condição de medo, mas por decisão própria, o fotógrafo francês Guillaume Herbaut vai a Prypiat, região de Chernobyl, na Ucrânia, em 1999, treze anos após ter ocorrido um grave acidente em uma usina nuclear, em abril de 1986. Um dia após o acidente, a cidade teve que ser evacuada, e os moradores foram aconselhados a levar com eles alguns poucos pertences, pois a informação oficial era de que a evacuação seria temporária. Com o tempo, Prypiat tornou-se uma cidade fantasma. Como até nos dias atuais a cidade tem um nível de radioatividade acima do normal, seus antigos habitantes nunca mais puderam voltar. Enquanto fotografa os apartamentos evacuados na região de Chernobyl, Herbaut usa um dosímetro para

medir o nível de radioatividade dos locais por onde passa (Figura 3).

Bastante contaminados pela radiação, esses cenários estão desmoronando. Os papéis de parede se descolam, a tinta da parede se desbota e se desprende do fundo, os sofás soltam espumas e mostram suas carcaças, o chão é coberto por poeiras radioativas... e o fotógrafo, com receio daquele perigo fantasmagórico que ainda ronda por ali, não se preocupa muito com a qualidade técnica de algumas fotos.

Win Wenders (2013, p 63) nos ajuda a entender que “uma fotografia é sempre uma imagem dupla. Mostrando à primeira vista seu objeto, mas num segundo olhar, mais ou menos visível, “escondido atrás dela”, por assim dizer, o “contracampo”: a imagem do fotógrafo em ação”. Nessas imagens, podemos vislumbrar a sutil presença do fotógrafo, sua pressa e seu receio ante o perigo da radiação marcados no leve desfoque das fotografias. Uma delas parece mesmo horrada pela baixa velocidade do obturador ou, talvez possamos conjecturar, pela intensidade do tremor de suas mãos. Os números impressos sobre as imagens indicam o nível de radioatividade dos ambientes. O número 220 impresso nas duas fotos indica um alto nível de radiação, considerando, como o próprio fotógrafo nos informa, que o nível normal é de 10 a 20 *microrems*. Aqui também vestígios do corpo do fotógrafo se inscrevem nas imagens que chegam até nós.

Continuemos, no terceiro corte, que se inicia com uma pergunta, na presença da imagem-vestígio.



FIGURA 3 Fotografias que compõem o livro *Tchernobylsty*, de Guillaume Herbaut. Fonte: arquivo pessoal.

¹⁰ Georges Didi-Huberman explica que um documento da Resistência polaca diz que o rolo de película deveria ser enviado para “mais longe” (Didi-Huberman, 2012, p. 33).

¹¹ Em referência ao texto “Quando as imagens tocam o real”, de Georges Didi-Huberman.

Terceiro corte:

Por que motivo fazemos imagens?¹²

Com essa pergunta em mãos, gostaria de refletir sobre a importância de pensarmos a partir de que lugar fazemos imagens, quais imagens tomamos como verdade, e qual é o real que comunicamos através das imagens que produzimos e reproduzimos. Nos perguntar “por que fazemos” é considerar que existe uma cadeia de imagens que tomamos como “real” e que esta contém e leva a histórias dominantes e causais. As imagens que fazemos reforçam, combatem ou atravessam quais histórias, quais reais?

Assim, a pergunta parece trazer em si raízes profundas e pode provocar tremores estruturais. Significa questionar padrões de visibilidade e de construção de conhecimento nos quais estamos imersos. Podemos pensá-la em relação ao movimento de desvincular (ou de-link), de uma Matriz Colonial de Poder (que envolve poder, conhecimento e corpo) e, assim, questionar ideias de “desenvolvimento”, ficções universais, racialização étnica e sexual – como propõe Mignolo (2019). O pensamento decolonial, nos diz o autor, se esforça para desvincular-se das dicotomias impostas no Ocidente, isto é, o conhecedor e o conhecido, o sujeito e o objeto, teoria e práxis. Isso significa que “*o pensamento decolonial existe no território/nas linhas de fronteira dos princípios da epistemologia ocidental, do conhecimento e da construção do conhecimento*” (Mignolo, 2019, p.9).

Gostaria de trazer essa reflexão para o contexto da prática de oficinas¹³. Pensemos as oficinas como espaço de criação de imagens, de quebrar ciclos viciosos de pensamento e de ação, abrindo espaços conceituais e físicos desocidentalizados. Eis mais um conceito

¹² Por Lia Krucken

¹³ Ver Cossa e Krucken (2020) e Krucken (2020)

essencial: “Desocidentalizar-se seria curar-se da tradição que coloca o sujeito no controle do processo semiótico”, como proposto por Almeida (2013, p. 179). A autora nos fala em “textualidades extra-ocidentais” ao se referir à escrita “para fora da lógica ou da racionalidade consolidada desde a civilização Greco-romana”. Almeida (*ibidem*) nos diz que é na experiência que o mundo se expande, no movimento de desocidentalizar-se é “abrir-se e abrir caminhos para o outro”.

É justamente a passagem a uma autonomia no pensamento, que implica no sujeito autorizar-se e enunciar o que quer e acredita (neste ensaio, especialmente, por meio da criação de imagens) que interessa. É preciso “fazer funcionar as nossas diferenças, aquilo que nos torna singulares”, citando Joaquim (2019, p.152)¹⁴. Assim, pensemos o processo de dar visibilidade ao singular e verdadeiro de cada um. Pensemos na visibilidade do visível e do invisível, do que é vivo, do que não está ali, dos arranjos e das combinações ético-estético-política que cabem em uma superfície, dos tempos diversos e questões viscerais que se colocam por meio do fazer artístico.

Nas oficinas interessa o ‘fazer imagem’, enquanto estado de movimento, tanto ou mais do que a imagem em si. É a potência do corpo (que se escreve e que escreve) que conjuga o seu por vir (e não o corpo dado enquanto imagem). Então, fazer imagem pode ser um

¹⁴ Augusto Joaquim e Maria Gabriela Llansol, na publicação *A escola dos contra-grupos*, compartilham a experiência da Escola “La Maison” (e “Escola da Rua Namour”, como se chamou inicialmente), que criaram e dirigiram em seus anos de exílio, na Bélgica. A escola funcionou de 1971 a 1979 e recebeu filhos de exilados políticos, estudantes que falavam línguas diversas e crianças com necessidades especiais, assumindo um espírito alternativo e anti-autoritário. Ao descrever o que é um contra-grupo, o autor aponta que é necessário mudar a pergunta: “não já ‘como funciona a imagem’, mas ‘por que razão fazemos imagens?’” (Joaquim, 2019, p. 147).

movimento consciente e crítico, que tem ressonâncias éticas, estéticas e políticas. Como nos diz Didi-Huberman (2012, p. 207), “a imagem não é um simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis”: “É uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre eles – que, como arte da memória, não pode aglutinar.” Perguntemo-nos, então, como artistas: o que nos move a criar imagens?

Neste ponto em que chegamos, gostaria de citar Achille Mbembe, em seu estudo sobre a África contemporânea. O autor destaca que é preciso “falar das misturas, dos amálgamas, das sobreposições – uma estética do entrelaçamento”, que vai sendo construída pela história de trânsitos e deslocamentos africanos no mundo, ao longo do século passado (Mbembe, 2019, p. 233). São essas dinâmicas que compõem “formas inéditas de territorialidade e figuras inesperadas de localidade” (Mbembe, 2019, p. 178). O autor evidencia, ainda, que esses movimentos vêm provocando mudanças estruturais “que ocorrem segundo outras lógicas: as da dilatação, dos pontos de fuga, das escapadas (...)”, que refletem visões pluriversas, e que, a partir daí, “outras formas de montagem da vida” têm surgido como maneira de ser no mundo (Mbembe, 2019, p. 208).

Sigamos com a ideia de que podemos construir “outras formas de montagem da vida” e pensemos a produção de imagem nesse contexto. Gostaria de compartilhar o projeto *Nkaringana: histórias e objetos em trânsito* foi desenvolvido pelo Intervalo fórum de arte¹⁵ ao longo de 2019. A iniciativa envolveu jovens artistas que propuseram formas de dialogar com acervos afro-brasileiros da Casa do Benin

¹⁵ Intervalo Fórum de Arte é uma iniciativa organizada pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFBA: <https://forumdearteintervalo.wordpress.com>

e do Museu Afrobrasileiro, ambos em Salvador, Bahia. O projeto se estruturou a partir de oficinas e é sobre essa prática da letra e da imagem que proponho nos concentrarmos rapidamente (Figura 4).

Esse projeto nos possibilitou refletir sobre as imagens que criamos, como artistas, e, em especial como dialogamos com imaginários (neste caso, acervos de objetos afrobrasileiros) em operações que envolvem ruptura, desconstrução, reconstrução, deslocamento. Um bom exercício para continuarmos a nossa reflexão é nos perguntar “de onde” a gente pensa e o que entendemos como conhecimento, lembrando que existem vários “lugares de pensamento”. E podemos também nos perguntar: Quais histórias querem ser contadas e para quem?

Considerações finais

Com essa breve reflexão, gostaríamos de compartilhar experiências e pesquisas em desenvolvimento, que são atravessadas por imagens, de formas singulares e diversas. Como relatamos, uma imagem pode ser visual ou textual (a qual nos referimos também como discursiva e literária), o que nos leva a pensar de forma mais ampla sobre a imagem como dispositivo. Também pode ser uma chave de leitura para o passado e, ao mesmo, o contorno do presente e uma memória para o futuro.



FIGURA 4 Processos de investigação artística e criação de imagens: a) oficina com interlocutores, b) obras de Marcos Sá, com participação de Adriano Machado. Casa do Benin, Salvador, 2020. Fonte: arquivo pessoal.

Por fim, nos interessa evidenciar a importância do ‘fazer imagem’, como gesto ético, estético e político, e enquanto estado de movimento produzido pelo corpo. A imagem, assim, ao mesmo tempo se escreve e escreve.

Referências

- ALMEIDA, Maria Inês de. *Desocidentada: experiência literária em terra indígena*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- AZEVEDO, D. *As imagens do trauma após Chernobyl: entre restos e encenações*. 2016. Tese. (Doutorado em Comunicação Social) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/BU-OSAQVGDR>.
- BEMFICA, Aline; KRUCKEN, Lia. *O exílio pode ser casa? Poéticas e refúgios singulares*. Belo Horizonte: cas’a edições, 2020a (no prelo).
- BEMFICA, Aline. Jovens em exílio, morada n’a Outra lingua. *Revista Latusa*. Impossível tirar o corpo fora: exílios e confinamentos. Rio de Janeiro, 2020 (no prelo).
- BEMFICA, Aline. *Um livro por vir*. In: Bemfica, A. Krucken, L. (orgs.) *O exílio pode ser casa? Poéticas e refúgios singulares*. In: Bemfica, A. (org). *Cas’a Edições*, Belo Horizonte, 2020 (no prelo).
- COSSA, Dulcídio; KRUCKEN, Lia. Nkaringanas e encontros do di-verso: abrindo caminhos pela palavra. *Revista Encantar – Educação, Cultura e Sociedade*, v.1, n.2, 2019. Disponível em: <http://www.revistas.uneb.br/index.php/encantar/article/view/8933> Acesso em 2 de setembro de 2020
- DI CACCIA, Antonio. (2018). “Forum Rome”. *Mental: Revue Internationale de psychanalyse. Étranger (s)*, 38. p. 13-19, 2018.
- LACAN, Jacques. *Le Séminaire, livre 11: les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse (1964-1973)*. Paris: Éditions du Seuil.
- FREUD, Sigmund. (1919-2019). *Infamiliar* In S. Freud, *Obras incompletas de Sigmund Freud* (E. Chaves & P. H. Tavares, trad., p.28-125). Belo Horizonte, Brasil: Autêntica.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens apesar de tudo*. Edição portuguesa, KKYM, Lisboa, Portugal: 2012.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tocam o real. Pós:* Belo Horizonte, v.2, n.4, pp. 204-219, nov. 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15454> Acesso em 16 de agosto de 2020.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. “Quand les images prennent position”. Paris, Centre Pompidou, 06/05/2009. Disponível em : <http://www.centrepompidou.fr/Pompidou/Manifs.nsf/0/2FB096E34588ECECC125755C00364E17?OpenDocument&sessionM=2.10&L=1>. Acesso em: 12 out, 2020.
- HERBAUT, Guillaume. *Tchernobylsty*. Toulouse: Le petit Camarguais, 2003.
- JOAQUIM, Augusto. “O que é um contra-grupo?” In: Llansol, Maria Gabriela, Joaquim, Augusto. *A escola dos contra-grupos*. Lisboa: Espaço Llansol/Mariposa Azul, 2019. pp. 141 – 153.
- KRUCKEN, Lia. *Oficinas e modos de movimento*. In: Linke, Ines; Krucken, Lia, Bezerra, Uriel (org.), *Nkaringana: histórias e objetos em trânsito*. Salvador: Duna, 2020 (no prelo).
- LAURENT, Eric. *L’étranger extime*. *Mental: Revue Internationale de psychanalyse. Étranger (s)*, 38. p. 66-81, 2018.
- LLANSOL, M.G. *Um falcão no punho*. Lisboa: Rolim, 1985.

- LACAN, Jacques. Perspectiva dos escritos e outros escritos de Lacan. “Entre desejo e gozo”. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- MBEMBE, Achille. Sortir de la grande nuit. Essai sur l’Afrique décolonisée. Paris, 2010.
- MBEMBE, Achille. *Sair da grande noite*: ensaio sobre a África descolonizada. Petrópolis: Vozes, 2019.
- MIGNOLO, Walter. A colonialidade está longe de ter sido superada, logo, a decolonialidade deve prosseguir. Trad. Cristiana Fino. *MASP Afterall*, n. 2, 2019. Disponível em: <<https://masp.org.br/uploads/temp/temp-YC7DF1wWu9O9TNKezCD2.pdf>> Acesso em 1 de outubro de 2020.
- WENDERS, Wim. *Uma vez*. Zum Revista de Fotografia. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 4, abril. 2013.

Arte BIOgeográfica, processos criativos & a covid-19

BIOgeographic art, creative processes & covid-19

MARCOS ANTÔNIO BESSA-OLIVEIRA

Professor do Curso de Artes Cênicas

Professor Permanente do PROFEDUC

UEMS – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul

A produção ocidental acerca-se muito em estereótipos e constatações: refiro-me a “poéticas” e “processos” reforçados pela Historiografia euro-ocidental. Reina no Brasil em lugares (des)centralizados uma História colonial/globalizante. Essas verificações ilustram a crítica que lanço para o desenvolvimento, “isolados”, de processos criativos por meio de repertório (artístico/teórico/pedagógico) descolonial de arte: uma arte biogeográfica – bio = sujeito, geo = espaço, grafia = narrativa – de contexto pandêmico pela COVID-19. As discussões estarão enunciadas por narrativas teóricas/artísticas de lugares em que o corpo biográfico produz paisagens biogeográficas.

Palavras-chave: arte; BIOgeografia; processos criativos; covid-19.

Western production is very concerned with stereotypes and findings: I refer to “poetics” and “processes” reinforced by Euro-Western Historiography. A colonial/globalizing history reigns in Brazil in (de)centralized places. These checks illustrate the criticism that I launch for the development, “isolated”, of creative processes through a decolonial (artistic/theoretical/pedagogical) repertoire of art: a biogeographic art – bio = subject, geo = space, spelling = narrative – of pandemic context by COVID-19. The discussions will be enunciated by theoretical/artistic narratives of places where the biographical body produces biogeographic landscapes.

Keywords: art; BIOgeography; creative processes; Covid-19.

Introdução – COVID-19 = CONVITE = CONVIDE COMO ANAGRAMAS DE CADÁVERES! Processos criativos artísticos e teóricos em tempos de pandemia

Um cenário nada promissor se desenhou ao “Sul” do mundo nos últimos meses com o avanço da COVID-19. Desde que a pandemia foi deflagrada, o Brasil e alguns países do Continente – Estados Unidos e o México – contribuíram para que já no dia 12 de julho de 2020, como demonstrava o gráfico da OMS daquele dia (figura 1), as Américas se tornavam o epicentro da pandemia pela COVID-19. Com números quase três vezes maiores que a Europa, as Américas despontaram, claramente mais nesses países, por questões de desordens políticas e pela falta de atitudes de seus governantes contra a pandemia que relativizaram e desconsideraram-na, em várias situações, por exemplo: a inexistência de pandemia; a desqualificação dos discursos da OMS – Organização Mundial da Saúde; a defesa do não isolamento em vias de preferirem dar importância às suas economias em contrário às vidas dos outros; além de incentivarem o não uso de máscaras, de álcool em gel 70% ou de sequer lavar as mãos, entre outras coisas, contrariando ações básicas de prevenção contra a expansão dos números de doentes e mortos hoje certamente alarmantes no Continente. Quer dizer, a situação de explosão da COVID-19 no Brasil e nesses outros países das Américas está ligada a descrença de governantes na realidade da pandemia.

Assim como América constituiu-se como um anagrama de Iracema – quando da construção das Américas em vistas dos processos de colonização do século XVI em diante – em que viramos reflexos dos europeus nos espelhos dos nossos próprios colonizadores quando

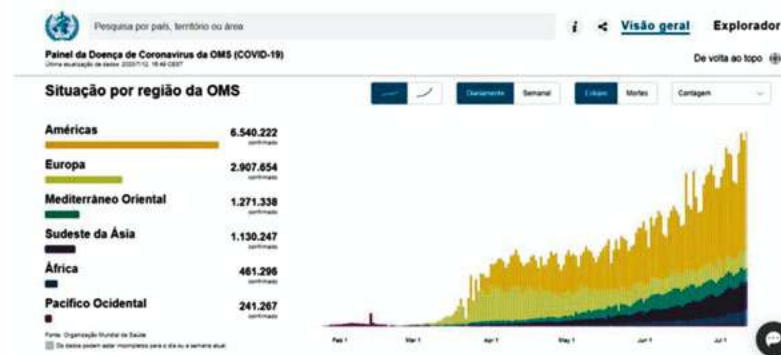


FIGURA 1 Painel da Doença de Coronavírus da OMS (COVID-19), 2020. Imagem de divulgação, s/t. Fonte: Organização Mundial da Saúde. (OMS, 2020, on-line).

“des-cobertos”. Hoje me parece que podemos constituir em tempos de pandemia no contexto Americano em pleno século XXI, com seus processos de colonialidades dos poderes imperantes, ainda segundo o gráfico (figura 1), COVID-19 como anagrama, no muito mau sentido, de CONVITE ou CONVIDE. Obviamente mantive aqui a grafia em caixa alta nos termos para aproximar ainda mais os prováveis anagramas, esses que estou pensando, ao nome da doença. Faço essa referência entre anagramas, na verdade de um modo claro, pelo simples fato de que continuamos reproduzindo coisas aprendidas e apreendidas dos colonizadores, para o bem ou para o mal: antes, no século XVI, dos europeus pelos processos de colonização (modernização), agora por meio dos processos de colonialidades dos poderes (capitalistas, globalizantes) estadunidenses.

Logo, COVID-19 = a CONVITE = a CONVIDE, relacionando-os a processos criativos e à pandemia, bem como com a postura dos governantes desses países em que a COVID-19 tem matado mais, são também um anagrama de CADÁVERES. Pois, um convite à morte é divulgado e exaltado o tempo todo e me parece que é possível perceber

que, em determinadas situações atualmente as coisas têm se colocado a contragosto das pessoas, especialmente porque a cada dia têm morrido mais gente. Ou seja, do Brasil ao México, nos Estados Unidos ou em outros Países de Continentes diferentes no planeta, em que os governantes optaram por não acreditar na pandemia, as pessoas estão sendo levadas por meio de um “convite” indesejado e às avessas a morrerem pela simples falta de cuidados dos despresidentes com a pandemia. À medida que esses governantes se descuidam da proteção das vidas dos seus compatriotas, a fim de preservação das economias (SUPRIMIDO, 2020), mais a inclinada é a curva dos números de casos.

De certo modo, o mundo teve que parar de meados de dezembro de 2019 para cá. Se não parou, ao menos a grande maioria dos lugares freou as coisas que vinham acontecendo continuamente, em todos os sentidos das sociedades contemporâneas, para repensar a continuidade após pandemia de tudo isso. Nesse sentido, por exemplo, no Brasil, desconsiderando a pendenga que se instalou entre Governo Federal e os muitos Governadores e Prefeitos brasileiros, esses últimos contra o primeiro em relação ao isolamento e/ou ao desisolamento, muitos profissionais estão dentro de suas casas desde 16 de março de 2020 (SUPRIMIDO, 2020a). No caso da classe que me interessa mais agora, artistas, professores e pesquisadores das Artes, inscritos aqui como um sujeito “Artista, professor, pesquisador” (SUPRIMIDO, 2018), quero tratar dos processos artísticos criativos desse indivíduo triádico inseparável a fim de evidenciar que nem só de CADÁVER estamos tendo uma produção artística em tempos de COVID-19.

Já é possível dizer que não tratarei de uma criação divina, divisa ou de uma arte que se consagrou endividada como o foram

as produções construídas antes, durante e muitas das produções artísticas que foram realizadas após o Renascimento. Pois, vou preferir levar em consideração nessa circunstância de pandemia, para formular minhas discussões e construções epistêmicas sobre processos criativos artísticos, uma produção artística que sequer esteja vinculada a qualquer ideia de constituição divina. Ainda que sem também desconsiderar aquela produção que se diviniza – muitos artistas-professores-pesquisadores ainda mantêm essa relação com o sagrado para um fazer artístico. Mas vou preferir as produções que têm como princípio um labor de critério que considera o corpo enquanto receptáculo das ações do mundo colonial e das colonialidades – as que acercaram, acercam e que podem continuar acercando o corpo após a pandemia com técnicas, modelos e padrões como forma de construção processual artística. Obviamente, falo de um corpo que não está circunscrito exclusivamente ao espírito, menos ainda estará restrito ao objeto abstrato do fazer artístico, mas, antes disso tudo, considero o corpo como organismo vivo que sofre, sente, vive, morre – já que falamos de pandemia – e que também está se realizando de um modo ou de outro.

Vou priorizar não vincular minha reflexão a divinização, portanto, nem ao sagrado e nem ao profano. Ambos aqui são prejudiciais. O primeiro porque vinculou e sempre vincula a arte às ideias de serventia ou de subversão baratas ao sagrado para produção, pesquisa ou ensino das Artes formais. Já o segundo porque está ligado na contemporaneidade teórico-crítica tradicional à noção de que uma arte subversiva, profana, em sentidos religiosos, *a priori*, estaria para uma ideia de arte liberta, desvinculada das políticas de manutenção e/ou exclusão do sistema das Artes formais, quando na verdade sabemos muito bem que não é bem por aí que a arte

chamada informal transita (Cf. SUPRIMIDO, 2020b). Mas, de algum modo, até os fazeres artísticos podem sim estarem vinculados a um ou outro (sagrado ou profano) como processos para criações artísticas. Entretanto, quero a independência reflexiva para não haver uma fetichização, compreendida por parte do leitor, desse ou daquele (bendito ou malquisto) interferindo em meu ponto de vista epistemológico investigativo.

Quando um sistema político chega ao poder central, geopolítica, econômica e militarmente, diviniza-se: “— Ave Cesar!” — declaravam os gladiadores no circo antes de morrer. “Os espanhóis imolam a seu deus que é o ouro, grande quantidade de índios”, dizia-se no século XVI na América Latina. “Gott ist mit uns” estava escrito na cruz suástica da Alemanha nazista. “We trust in God”, escreve-se no dólar (que além disso tem uma Trindade desenhada, o olho da divina sabedoria e muitos outros sinais fetichizantes). A doutrina na “segurança nacional” que a CIA propõe é afirmada no Brasil como defesa da civilização ocidental e cristã. É em nome da matéria – diante da qual Holbach, Engels e até Goethe tinham sagrado respeito – que reina mais de uma burocracia. (Deve-se sublinhar que entre a Matéria como totalidade e a Idéia não há nenhuma diferença prática ou ontológica; sua lógica e sua divindade são as mesmas). Uma vez divinizado, quem pode atrever-se a blasfemar irreverentemente contra a dignidade do Estado absoluto, *Leviathan* na terra, diria Hobbes? (DUSSEL, 1982, 103-104).

É clara também a divinização como meio de controle das subjetividades e dos corpos das diferenças na cultura ocidental (latina). Mais especificamente no caso do Brasil, a celebração da primeira missa registrada em pintura homônima – *Primeira missa no Brasil*, de Victor Meirelles (figura 2), *quadro exposto pela primeira vez no Salão de Paris em 1861* – já retratava o controle dos cristãos sobre

os corpos e das subjetividades “pagãs” dos indígenas desde 1500 divinizando imagens “brancas”. Entretanto, como a questão não parou ali, pois até hoje se vê que se diviniza/fetichiza o Sagrado (a alma) em detrimento do corpo (matéria) quando ainda ressalta-se que “No dia 26 de abril de 1500, Frei Henrique, com mais alguns padres, presidiu a primeira Missa celebrada no Ilhéu da Cora (*sic*) Vermelha, na Bahia. Ali, pela primeira vez, foi anunciado o Evangelho de Nosso Senhor Jesus Cristo e, pela primeira vez, Jesus se tornou presente pela Eucaristia neste país” (SANTOS, 2020, on-line). Do mesmo modo, a cristianização é divinizada, de modo muito claro, por meio de políticas partidárias que fetichizam Deus (como as atuais do Governo Federal que coloca “Deus acima de todos”) quando na verdade deveria ter, uma que fosse, política de saúde pública efetiva para preservar (corpos) vidas que morrem pela COVID-19 sendo ou não cristãos.

Como tudo “nosso” foi construído pela im-pressão do outro que se constituiu como o nosso próprio Eu, o



FIGURA 2 Primeira Missa no Brasil, 1860. Victor Meirelles, óleo sobre tela, 268.00 cm x 356.00 cm. Museu Nacional de Belas Artes (MNBA). Reprodução fotográfica Lula Rodrigues. Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural. (2020, on-line).

Fetice vem do português *feitiço* (de raiz latina *facere*, fazer, é o fato, de onde deriva igualmente *feitiço*) e significa o feito pela mão dos homens, mas que pretende aparecer como divino, absoluto, digno de culto; fascinante, tremendo, diante do qual se treme de espanto, terror, admiração; Ora, todo sistema tende a fetichizar-se, totalizar-se, absolutizar-se. (DUSSEL, 1982, 103).

Portanto, a arte também sempre esteve muito acercada do divino, da divinização, do profano ou do fetichismo para constituir-se enquanto tal até quando precisava demonstrar controle sobre os corpos. Assim, é importante dizer que a discussão epistêmica que se acercou de uma ontologia fetichista para pensar inclusive a arte, mas também o mundo das coisas e das pessoas, não me será aqui necessariamente útil à medida que me valerei de uma construção epistemológica de processos criativos, mas também de arte, de cultura e de conhecimentos que se baseia nas “transontologias” (DUSSEL, 1982) ou na “sociogênese” de Fanon que “[...] incorpora tudo: desprendimento, pensamento fronteiriço e desobediência epistêmica; desprendimento das opções filogenéticas e ontogenéticas, da dicotomia do pensamento territorial moderno” (MIGNOLO, 2017, 21-22). Logo, penso em processos criativos das sensibilidades *biogeográficas* que emergem de corpos em contexto de pandemia contrários aos fetichismos e divinismos na arte que, por exemplo, controlaram corpos “pagãos”; encarceraram corpos profanos ou que se sentem no direito de ainda hoje julgar os corpos não classificáveis dentro dos padrões de arte, de cultura e de ciência por vias das categorias coloniais de gênero, raça, classe, fé cristã, línguas oficiais ocidentais e/ou pela ciência cartesiana. Por conseguinte, continuam sendo corpos sob-controle dos projetos de arte moderno, pós-moderno e contemporâneo.

O antifetichismo, noção negativa que quer velar intencionalmente sua infinita afirmação metafísica, é a garantia da perene dialética da história, da destotalização que a libertação produz em todo sistema fossilizado. O ateísmo do sistema vigente é a condição da práxis inovadora, procriadora, libertadora. (DUSSEL, 1982, 103).

Assim, nem o Salvador, nem Deus, nem ouro, menos ainda a *cruz suástica da Alemanha nazista* ou a *Trindade desenhada, o olho da divina sabedoria*, elementos fetichistas e *fetichizantes*, comporão ou estarão compondo os processos criativos em artes que discuto neste texto. Pois, de modo lógico, priorizarei para além da ontologia de *ser e tempo* heideggeriana, da fenomenologia hegeliana ou ainda da noção de “fé nacional” kantiana que, ambas, se sustentam e se autossustentam, uma perspectiva hegemônica na outra, faz muito tempo, para fazer prevalecer uma arte histórica, produzida por um padrão de indivíduo *humanitas* e pior, exclusivamente localizada em contextos geográficos específicos. Portanto, não quero tratar de técnicas porque essas estão certamente muito assentadas nessa lógica ontofenomenológica de salvação nacional de Uma História, Um Corpo, Uma Geografia específicos grafados com iniciais sempre maiúsculas para se diferenciarem daqueles que produzem com os próprios corpos nas exterioridades. Desses corpos, obviamente, estou falando daqueles que produzem en-cravados nas fronteiras como espaços epistêmicos de arte, de cultura e de produção de conhecimentos. Do mesmo modo não me interessa nesses processos criativos em tempos de COVID-19 formas e fórmulas absolutas ou obsoletas que definiram que esse ou aquele suporte é melhor ou pior, mais ou menos apropriado, ideal ou não. Igualmente, minha abordagem não se delimitará de uma perspectiva de criação que visa à mercantilização, globalizante, como lógica de sobreviver ao sistema mercadológico das Artes.

Pois, de modo muito íntimo as obras e artistas que se vincularam no passado histórico às igrejas cristãs ou aos grandes patrocinadores mecênicos das artes, as instituições daquele sistema da arte imperante – um se escondendo ancorando-se no outro, agora, do século XX

para cá, grande parte das produções não estiveram e ainda não estão muito preocupadas com os sistemas *biogeográficos* de arte. Logo, da chamada Arte Moderna até as produções acercadas da nomenclatura de Arte Contemporânea, muitos artistas, críticos, teóricos, professores, historiadores, galeristas, museólogos, *marchands*, entre outros profissionais do Sistema das Artes atual – incluindo indivíduos do sexo feminino –, numa grande maioria, fizeram dos fazeres artísticos uma dura corrente inquebrável (armadura) de políticas que se beneficiaram de/dos (mesmos) discursos “diferentes”: ora políticos, ora religiosos, ora profanos, ora sagrados, ora locais, ora globais, de nacionalização, de internacionalização, de continuísmos, de canibalismos, de rupturas, comunismos, capitalismo e de muitas outras coisas para manterem-se dentro dos circuitos artísticos estabelecidos pelo próprio Sistema que esses alimentam (Cf. SUPRIMIDO, 2020c). Mudaram-se nomes, modificaram-se até as personagens, passou o tempo, trocaram a geografia, mas as mesmas características padronizadas mantiveram-se e ainda se mantêm dirigindo as regras e as rédeas do que hoje é Arte, é Cultura e Produção de Conhecimentos; pior, nos diferentes contextos, mas sem reconhecer as produções de Arte, de Culturas e Produções de Conhecimentos nas suas diferenças coloniais e de colonialidades.

Quando um sistema erótico chega à sua vigência histórica, aceito primeiramente pelo próprio oprimido, diviniza-se igualmente. Na ideologia machista o falo perverso, o do pai uxoricida e castrador, se fetichiza. Não só nos cultos fálicos da prostituição sagrada, mas no culto diário que a mulher e o filho devem prestar ao varão-pai, na passividade vaginal e na castração de Édipo. O divino é “pai” (pai alienador). Quem se atreverá a desafiar o falo em nome da mulher?

Quando um sistema pedagógico, “vaca sagrada”, como o chamou Illich, se identifica com a própria divindade, a verdade absoluta, a ideologia acaba reinando sobre os mesmos que são ocultados e interpretados como nada, bárbaros: “O ser é, eu sou o ser; o não-ser não é: a periferia, as classes oprimidas, o pobre, o outro não é”, é a própria sacralização do fetichismo pedagógico. Parmênides foi seu primeiro grande sacerdote, Rousseau, o maior dos europeus, e os Dewey são seus acólitos.

Negar a divindade do sistema fetichizado é o autêntico ateísmo. É a negação da negação, [...]. O antifetichismo é um saber orientar as coisas para seu devido lugar, para a verdade. A questão não é dizer – com Hegel ou Nietzsche –: “Deus morreu!” A questão é: Qual o Deus que morreu? O fetiche? (DUSSEL, 1982, 104).

O processo criativo artístico como uma pedagogia da obrigação – um *fetichismo pedagógico* – é a razão das Academias brasileiras, especialmente as de Artes que foram fundadas e se mantiveram e se mantêm a partir do pensamento moderno disciplinar. Aprender para repetir sempre foi o dogma das aulas de pinturas, desenhos, esculturas, como em muitos casos também o foi nas aulas de dança, música, teatro, canto, entre outros saberes artísticos que têm na modernidade clássica – a Era Renascentista – o princípio básico do que deveria, deve e ainda deverá perdurar para ser Arte. Logo, a *destruição* de que fala Walter Mignolo (2003) deve ser aqui a provocação para romper também no processo criativo com as “inspirações” de ordens tradicionais – religião, paganismo, sagrado, profano, sexo, classe, raça, gênero, entre as diferentes formas de dicotomizar o fazer arte com o que não é arte – a fim de romper igualmente com a linearidade que hoje, em estado de pandemia, sequer o mundo

vai poder continuar sendo a mesma coisa. Igualmente continuar acreditando que o fazer artístico não é aprendido e, deste modo, não o seria capacidade de qualquer ser humano vivente sagrado ou profano!

Descontinuar aqui é a ideia primordial, em se tratando de processos criativos, e se refere à lógica de que aquele “des-ocidentalizar” (GÓMEZ, 2014) não continua a “re-ocidentalização” (GÓMEZ, 2014), mas que ambos ainda não o são uma descolonização da colonialidade, como se busca com esta reflexão, nos processos da arte brasileira que continuam nas Academias sendo ensinados nos moldes modernos de produção artística, por exemplo. A lógica da noção moderna e pós-moderna de ruptura ainda o são, na minha concepção de pensar descolonialmente artes e processos, nestas duas noções colocadas (a re-ocidentalização e a des-ocidentalização, mas também no pensamento contemporâneo de muitos que dizem romper com ambos), a continuação de mais do mesmo. Pois, romper não quer dizer mudar paradigmas, é apenas provocar uma “leve” quebra da linha contínua (na historiográfica), mas sem desviar o caminho daquela por meio de um pensamento *outro* (processos e artes *biogeográficos*) que modifica trajetórias impostas, reconhecendo histórias locais, desfazendo aquela como linear. Enquanto que na lógica de desrazão descolonial que tenho construído, aqui ou em outros projetos (pesquisas, artísticos e pedagógicos), a reflexão propõe uma “disrupción/desrupção” (Cf. MIGNOLO, 2003) da iniciação moderna (europeia séc. XVI) ou da continuidade pós-moderna (estadunidense séc. XX) por meio de mudar a consciência para *aprendendo a desaprender para reaprender* na contemporaneidade (séc. XXI) em todos os lugares agora afetados pela COVID-19 ou não a fazer uma arte que é, sente e sabe o seu fazer *biogeográfico*.

Conclusão Des-analítica

Considerando esses corpos artísticos, docentes e de pesquisadores que terão seus projetos processuais aqui abordados, esses terão suas histórias *biogeográficas* reconhecidas e ex-postas, ainda que considerando a dificuldade do isolamento, para melhor relacionar seus processos às suas vidas e trabalhos poÉTICOS. Pois, certamente, como todos e todas estão isolados obrigatoriamente – já que são professores e professoras – cada vida é o ponto de partida de construção dos trabalhos artísticos. Desse modo, os processos criativos artísticos de professoras, artistas e pesquisadores dão resultados artísticos que também dividem *experivivências* de outras e outros vários indivíduos que igualmente estão obrigados a ficarem em suas casas. Logo, referem-se nesta situação obrigatória de termos que estar dentro de casa e preocupados com os outros, mas sem ir para as casas de pessoas que amamos, por exemplo, quando os querem como processos e obras artísticas acessíveis e sensíveis às diferenças locais (SUPRIMIDO, 2020a) para diferentes sujeitos *biogeográficos*. De certo modo, as “paisagens *biográficas*” (SUPRIMIDO, 2018a) de uns complementam as de outras e outros indivíduos e serão contribuições – nas idas e vindas entre *experivivências* – das paisagens *biogeográficas* próprias e alheias que igualmente estão *experivivenciando* a pandemia de dentro das suas casas sem desrespeitarem o necessário isolamento social em prol de si e das vidas dos outros.

O primeiro dos trabalhos aqui ilustrando as questões é o desenho na figura 3 nomeado de “Desenho de borboleta em processo(s)” da artista, professora, pesquisadora Kelly Queiroz cedido por email – em 11 de jul. de 2020 às 10h56min – onde escreveu: “Bom dia professor, Não sei bem se era isso que o senhor queria, mas, aí algumas das minhas produções na quarentena RS Abraços”

(grifos meus). O trabalho é um processo não pela construção desse desenho, mas certamente pelo momento de investigação que a pesquisadora atravessa estando prestes a defender sua dissertação de mestrado. Ali é evidente, ao menos para mim, uma relação dialética clara entre vida e morte, mas que resulta mais em vida do que na morte em si. A hibernação (isolamento) das lagartas que, antes do encasulamento, “Para sobreviver às condições desfavoráveis do ambiente, como a seca no Cerrado, as lagartas do girassol – que posteriormente se tornarão borboletas de cor preta e laranja – entram em um processo de hibernação, chamado tecnicamente de diapausa” (LOPES, 2014, on-line) também para se protegerem da “morte”. Porém, pensando na relação vida e morte, da lagarta e da borboleta, lembramos-nos do encasular da primeira para tornar-se a segunda. Processos da sapiência da Natureza, tanto o de diapausa quanto o de encasular, que trabalham pela vida e nunca pela morte dos entes queridos ou não, uns para os outros. Caso contrário das despolíticas que preferem economias em detrimentos de vidas de pessoas que morrem de COVID-19.

O desenho da Kelly mostra a leveza da borboleta em processo(s) ainda que já não mais em metamorfose de ter sido lagarta. Mas em metamorfose em processo de investigação que fortemente mostra a construção de conhecimentos dela (artista, professora, pesquisadora), não por tomar para si as leituras feitas – como se a borboleta quisesse ser a lagarta ou vice-versa –, mas para a construção do seu próprio conhecimento ao metamorfosear o conhecimento produzido por outros sem fazer desse conhecimento produzido mais importante do que o conhecimento que passa pelo e emerge do seu próprio corpo. Também é sintomática desta discussão a colagem da figura 4 “Des-colagem ‘Isso muda tudo.’” em que a autora usa de recortes de



FIGURA 3-4 À esquerda Desenho de borboleta em processo(s), 2020. Kelly Queiroz (@Kellyquei). Técnica caneta a caneta sobre papel, s/t. Kelly Queiroz, fotocelular, 14.00 cm x 8.00 cm. Fonte: Acervo Pessoal da autora. À direita Desenho de borboleta em processo(s), 2020. Kelly Queiroz (@Kellyquei). Técnica caneta a caneta sobre papel, s/t. Kelly Queiroz, fotocelular, 14.00 cm x 8.00 cm. Fonte: Acervo Pessoal da autora.

revistas para construir seu trabalho artístico, mas, é claro, colagem de textos para construir seu outro texto da pesquisa de dissertação. Estou priorizando esta relação da vida artística da autora com a vida-artística-pesquisadora dela para relacionar processo criativo artístico com os resultados – as obras artísticas – que ela consolida do seu momento de isolamento ou *algumas das produções na quarentena*. Pois, como se lê no mesmo trabalho da figura 4: “AME. ACREDITE. FAÇA. CREIA” são palavras que muito bem relacionarem-se com a vida-crença da artista, mas também com a situação de pandemia que enfrentamos e que, para mudar, a saída é, de certo modo, no Ocidente, a crença sem fetiche como já vimos.

As produções artísticas e teóricas do artista, professor, pesquisador Edgar Nolasco são reflexo de produção que se consolida alheia a vínculos com uma ideia de projeto de universalização/globalização totalitaristas. E ressaltos só a produção do contexto de pandemia, mas desde sempre o autor produz ancorado em uma lógica *outra* que sequer perpetua um *corpus* alheio ao seu próprio corpo que experienciou os processos que estão compondo suas obras. Pesquisador com uma longa carreira de produção intelectual descolonial “crítico biográfica fronteira”, e não muito recentemente autor de uma grande produção literária (de “escrivência” como fala Conceição Evaristo da sua obra), que ele denomina de “despoética”, está além de qualquer pensamento colonial de forma, norma, regra, classificação, estilística, entre outras coisas, que definem a criação literária no Ocidente. A obra do artista professor Edgar Nolasco tem como pano de fundo seu *bios* como obra e a obra como vida: como já o disse, *não produzo literatura para viver, mas vivo para produzir obras literárias de vida*.

Nasci na Revolta; logo sou um homem revoltado (Mas confesso que prefiro a rubrica deserdado.) Um homem revoltado é um homem que aprendeu com a Natureza a teimar contra as injustiças do mundo e a teimar contra o discurso bonito e empolado cercado de subjetividades advindas do homem das Humanidades. Um homem revoltado também é um homem duplamente enfezado. Literalmente caga e mijá em cima do saber imposto pelos doutores da Lei e das Letras como única saída do obscurantismo e, com isso, o homem conscientemente enfezado acaba por propor outras formas de pensar por poéticas que emergem da ignorância. Não preciso dizer que sou filho legítimo de uma família de gente enfezada da fronteira-sul. (NOLASCO, 2019, 37).

É evidente, portanto, na passagem antecedente o compromisso de Nolasco com um lugar específico de fala – a fronteira-sul – e, claro, um corpo específico de produção como processo de construção de suas poesias *em* política. Logo, a ignorância de homem das Leis e das Letras ali no seu corpo não o há, menos ainda haveria um homem que não tem formação nas Humanidades. Entretanto, desobedecendo essas lógicas de leis, de áreas de conhecimentos disciplinares específicas e que desobedece a ideia de que não há uma forma *outra* de propor arte, cultura e conhecimentos, evidencia-se por meio de processos *biogeográficos*, a *existidura* desse corpo por trás dessa poesia no trecho antes posto.

Os homens distantes, os que têm perspectiva da fronteira para o centro, os que devem definir-se diante do homem já feito e diante de seus irmãos bárbaros, novos, os que esperam porque ainda estão fora, estes homens têm a mente límpida para pensar a realidade. Nada têm que ocultar. Como teriam de ocultar a dominação se a sofrem? (DUSSEL, 1982, 10).

Na cultura contemporânea da arte corpo e mente são igualmente salvação e pecado (daqueles que são cooptados ou daqueles que se desvinculam), criação e cópia (para aqueles que se deixam cooptar), solução, dúvida e dívida (para todos que querem dos sistemas participar) – mantendo os mesmos binarismos entre o que é o que não pode ser arte. As consequências que silenciaram e fizeram dos corpos das diferenças sujeitos impossibilitados de compor parte do diálogo entre centro e periferia, interioridades e exterioridades, por exemplo, estiveram até hoje impondo a esses corpos o lugar de objetos de manobras nas mãos do Sistema ao seu bel prazer. O Universo da Arte ainda é binário – preservam-se almas – cristianismo

– e perdem-se corpos – profanação; se salva a economia – despolíticas – e perdem-se vidas – COVID-19. E, na lógica das políticas dos desgovernantes das Américas, a doutrina na “segurança nacional” que a CIA propõe é afirmada no Brasil como defesa da civilização ocidental e cristã que hoje morre de COVID-19 porque tem militar onde deveria haver médico. Até hoje no Brasil vê-se que se diviniza/fetichiza o Sagrado (a alma) em detrimento do corpo (matéria) porque este último salva-se para o prazer da carne e do trabalho. *Uma vez divinizado, quem pode atrever-se a blasfemar irreverentemente contra a dignidade do Estado absoluto?* O alter ego Divino de ser Militar neste País, mais que nunca, divinizado pelo próprio Poder Executivo, é que o fetiche militar é tão absoluto que esse se dá o direito de ter poder para pisar no pescoço do seu semelhante, matá-lo e ficar impune, simplesmente porque são corpos para quem essas tradições fetichistas militares são alheias e com elas também não se importam. “Ora, todo sistema tende a fetichizar-se, totalizar-se, absolutizar-se” (DUSSEL, 1982, 103). E o Sistema da Arte é um fetiche/divino ainda hoje de muitos artistas, professores e pesquisadores – grassados – desgraçados na especialização que lhes demandou a dívida eterna com a institucionalização.

Referências

- BESSA-OLIVEIRA, Marcos Antônio. O Corpo e a Geopolítica da Tecnocolonização, Tecnocolonialidade do Corpo na Arte, na Cultura e na Educação! (1ª Parte). Artigo apresentado no II Congresso Internacional Online de Estudos sobre Culturas, na modalidade online, 2020. Foz do Iguaçu, PR, Online, 22 a 26 de junho, p. 1-21, 2020. (Texto acervo do autor).
- BESSA-OLIVEIRA, Marcos Antônio. Educação, Tecnocolonialidade, Docência Remota & a Covid-19. Campo Grande, MS: Life Editora, 2020a.
- BESSA-OLIVEIRA, Marcos Antônio. Artevírus, Arte de Dentro de Casa & a Covid-19. Campo Grande, MS: Life Editora, 2020b.
- BESSA-OLIVEIRA, Marcos Antônio. A arte do Barroco já era Moderna, sem ser continuísmo e sem precisar comer gente!. Comunicação apresentada no ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS – On-line, 29, Dispersões, Cidade de Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2020c. p. 1-16.
- BESSA-OLIVEIRA, Marcos Antônio. “Artista, professor, pesquisador: uma matéria em questão nas artes”. In: BESSA-OLIVEIRA, Marcos Antônio. (Org.). NAV(r)E – Pesquisa e produção de conhecimento em Arte na Universidade: artista, professor, pesquisador. Campo Grande, MS: Life Editora, 2018, p. 255-266.
- BESSA-OLIVEIRA, Marcos Antônio. Paisagens Biográficas pós-coloniais: retratos da cultura local Sul-mato-grossense. Campo Grande, MS: Life Editora, 2018a.
- DUSSEL, Enrique. 1492: o encobrimento do outro: a origem do mito da modernidade: Conferências de Frankfurt. Tradução Jaime A. Clasen. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.
- DUSSEL, Enrique D.. Filosofia na América Latina. Filosofia da libertação. Tradução Luiz João Gaio. São Paulo: Edições Loyola; Piracicaba, SP: Editora UNIMEP, 1982.
- GÓMEZ, Pedro Pablo. Introducción: trayectorias de la opción estética descolonial. In: GOMEZ, Pedro Pablo. (et.al.). Arte y estética en la encrucijada descolonial II. Compilado por Pedro Pablo Gomez. 1ª ed.. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Del Signo, 2014, p. 11-30. (El desprendimiento/Walter Mignolo).
- LOPES, Helen. Pesquisa investiga hibernação de borboletas no

- Cerrado. In: UnBCIÊNCIA. CIÊNCIAS BIOLÓGICAS. 28/02/2014. Disponível em: <https://www.unbciencia.unb.br/biologicas/104-ciencias-biologicas/31-pesquisa-investiga-hibernacao-de-borboletas-no-cerrado>. Acesso em: 28 jul. 2020.
- MIGNOLO, Walter D.. Desafios decoloniais hoje. Tradução de Marcos de Jesus Oliveira. Revista Epistemologias do Sul. Foz do Iguaçu, PR. V.1, n.1, 2017, p. 12-32. Disponível em: <https://revistas.unila.edu.br/epistemologiasdosul/article/download/772/645>. Acesso em: 27 fev. 2020.
- MIGNOLO, Walter D.. Prefacio a la edición castellana «Un paradigma outro»: colonialidad global, pensamiento fronterizo y cosmopolitismo crítico. In: _____. Historias locales/diseños globales: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo. Traducción de Juanmari Madariaga, Crístina Vega Solís. Madrid: Ediciones Akal, S.A., 2003, p. 19-60.
- NOLASCO, Edgar César. A ignorância da Revolta. São Paulo: Intermeios, 2019.
- OMS – Organização Mundial da Saúde. Painel da Doença de Coronavírus da OMS (COVID-19). Última atualização de dados: 2020/7/12, 16:49 CEST. Disponível em: <https://covid19.who.int/>. Acesso em: 12 jul. 2020.
- PRIMEIRA Missa no Brasil. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1260/primeira-missa-no-brasil>. Acesso em: 15 Jul. 2020.
- SANTOS, Uélisson. A Primeira Missa no Brasil. CANÇÃO NOVA – Santuário do Pai das Misericórdias. TERÇA-FEIRA, 25 DE ABRIL DE 2017, 9H20. Disponível em: <https://santuario.cancao-nova.com/artigos-religiosos/primeira-missa-no-brasil/>. Acesso em: 15 jul. 2020.

Quem somos em tempos de pandemia? Quem somamos em tempos de insensibilidade?

Who are we in pandemic times? Who do we add in times of insensitivity?

MARIA MARTA TOMÉ

Mestre em Artes – PPGA/UFES/CAPEs

Este artigo apresenta os atos políticos da Cooperativa de Espaços Culturais Independentes da Grande Vitória/ES que soma e conecta forças de criação e subversão diante da arte e da vida, também em tempos de pandemia. Os conceitos teórico-críticos trabalhados evocam valores de natureza sensível e serão acessados para encorajar novas gerações a caminho de uma nova humanidade mostrando a capacidade coletiva de realizar experiências e processos ético-estético e políticos em tempo de insensibilidade moral.

Palavras-chave: Coletivo; Arte; Ética; Pandemia

This article presents the political acts of the Grande Vitória / ES Independent Cultural Spaces Cooperative that adds and connects forces of creation and subversion in the face of art and life, also in times of pandemic. The theoretical-critical concepts worked on evoke values of a sensitive nature and will be accessed to encourage new generations on the way to a new humanity, showing the collective capacity to carry out ethical-aesthetic and political experiences and processes in times of moral insensitivity.

Keywords: Collective; Art; Ethics; Pandemic

Introdução

A Cooperativa de Espaços Culturais Independentes da Grande Vitória/ES (CO_OP_gv) nasceu da urgência desses espaços se reconhecerem iguais, se ajuntarem e se fortalecerem como fazedores de arte e cultura. O objetivo inicial era confrontar e resistir ao novo fascismo que mostrou, com mais força, sua face no processo eleitoral de 2018 no Brasil, que já vinha assistindo “atordado há mais de um ano, a um processo contínuo e planejado de desmonte das políticas, dos programas e das ações culturais construídas a partir do início dos anos 2000” (CALABRE, 2020). Nos primeiros ajuntamentos já se discutia a falta de reconhecimento e de políticas públicas efetivas para os espaços culturais independentes, considerando que esses promovem e realizam arte e cultura em seus territórios, cumprindo a função de democratização e acesso dos cidadãos aos bens culturais. Sabe-se que essa é uma função do estado, mas, esse é insipiente e ineficiente.

O coletivo e seus atos políticos

A CO_OP_gv é revolucionária por somar e conectar forças ativas de criação, invenção e subversão diante da arte e da vida, nos territórios que ocupam. Os atos de natureza artística, independente e popular do coletivo, buscam experiências de longa (r)evolução, e são epicentros de experiências e processos ético-estético e políticos. Com as mais diversas linguagens culturais, disponível a todos os públicos indistintamente, a cooperativa vem demonstrando com atos políticos públicos, que a matriz própria da sua existência é revolucionária.

Para Zygmunt Bauman (2011), importante sociólogo contemporâneo, ética é o compromisso de longa duração com o outro, e a CO_OP_gv vem experienciando nuances desse compromisso, se empenhando em proteger e defender a vida, e na ocasião da

pandemia da Covid-19, não ignorou as implicações sociais e políticas desse momento trágico-humanitário. O autor trabalha valores e temas contemporâneos que se deslocam a caminho de uma nova humanidade podendo encorajar novas gerações, e esses conceitos serão trabalhados na perspectiva do coletivo como fazedor de arte, cultura e política, visto que acredita ser capaz, não só de encorajar as novas gerações, mas realizar o impossível em tempos de insensibilidade moral.

O coletivo congrega cerca de 12 espaços e equipamentos culturais que coexistem e atuam no cenário capixaba, a maioria com atividades ininterruptas, somando artistas, agitadores e produtores culturais, que promovem e oferecem atividades culturais e artísticas de imensurável importância pública, com pouco ou nenhum aporte financeiro do estado ou da iniciativa privada. Nos encontros onde alinhavam os fazeres artísticos aos gestos políticos, nasceu a designação cooperativa de espaços culturais, entendendo que essa definição dava corpo a uma atitude política e não a constituição jurídica. O que juntava espaços de naturezas constitutivas tão distintas, eram ações e projetos integrativos, colaborativos e de fomento, que contemplassem todos os equipamentos, e isso por si só, já indicava um gesto de natureza política, por isso a adoção do termo.

Esses espaços resistem a precarização e a ausência generalizada de incentivo dos órgãos e instituições públicas e das grandes empresas privadas do estado. A cooperativa busca valorizar e reconhecer nas iniciativas de seus pares as potencialidades e especificidade



FIGURA 1 Card Quem+som+am+os? do coletivo CO_OP_gv – Maximiliano Souza (*in memorian*/2020). Card virtual. ES. 2020. (Fonte: <https://www.facebook.com/coopgv/>)

de cada um, e quanto isso é significativo e estratégico, não apenas no entorno de seus espaços, mas, sobretudo, como essas iniciativas reverberam na região metropolitana.

A partir do diagnóstico que juntos possuem uma representatividade social considerável, elaboraram uma carta, sendo esse o primeiro ato público de natureza coletiva e política da CO_OP_gv, assinada pelos espaços que naquele momento integravam a idéia do coletivo. A carta foi entregue em mãos ao Secretário de Estado da Cultura Fabrício Noronha, no Centro Cultural Eliziário Rangel, em julho de 2019, na Serra. O coletivo, naquele momento representado – Centro Cultural Eliziário Rangel, Árvore Casa das Artes, Stael Magesck Centro Artístico, Clã Arte Studio, Grupo Vira Lata de Teatro, Centro Flutuante, Casa Cultural Emparede Contemporânea, Centro Cultural Tambor de Congo, Espaço Ecoternura, Atelier Arte de Viver, Instituto Aprender Cultura, Folgazões, Ribalta e Má Companhia, declarou em tom de exigência que a programação dos espaços era ativa, continuada e potente, portanto, exigia o reconhecimento do órgão público, considerando que a maior parte desses equipamentos culturais estavam em comunidades e territórios periféricos, onde ações públicas de cultura eram inexistentes, e a presença pública era caracterizada, na maioria das vezes, pela presença da polícia.

Em todos os lugares em que estamos é o fazer artístico fomentado por nós que possibilita um respirar outro, isto é, um suspiro da realidade metropolitana marcada, sobretudo, pela violência e escassez de atividades de entretenimento, artísticas e culturais. É por meio da atuação dos nossos espaços que, em muitas localidades, exercem uma ação pública de garantia de direitos ao acesso aos bens artísticos e culturais, fazendo que a vida jamais se amesquinhue. Assim, nossos espaços de arte e cultura transversalizam com os outros saberes,

como educação, direitos humanos, meio ambientes, esporte, assistência social, saúde, turismo e geração de trabalho e renda (CO_OP_gv, 2019).

A carta, revestida de ato político, interferiu e motivou transformações nas políticas de fomento previstas no âmbito da Secretaria de Estado da Cultura – SECULT/ES, que publicou, em caráter inédito um edital específico para manutenção e programação continuada dos equipamentos e espaços culturais no estado¹. Considera-se, portanto, que a SECULT reconheceu os espaços culturais independentes do estado como equipamentos essenciais em seus territórios, e que juntos cumprem a função que auto atribuem. Essa alteração do *modus operandi* dos editais da SECULT, evidenciou a importância de conjugar experiências artísticas a gestos políticos para impulsionar o engajamento da sociedade com um Estado efetivo, que por ora, foi movido por uma nova sensibilidade. O coletivo tornou público outros documentos, reforçando a importância do engajamento político coletivo para garantir a sobrevivência do setor cultural em cenários que dia a dia se mostram deveras tenebrosos.

Os atos políticos da CO_OP_gv precisam ser analisados considerando o contexto socioeconômico e histórico-cultural em que o coletivo nasceu no início de 2019, e ainda, as consequências do atravessamento causadas pela pandemia declarada em março de 2020 no Brasil. Se o coletivo nasceu, sobretudo para confrontar as possíveis artimanhas do novo fascismo no Brasil, seguindo o que outros coletivos de negros, mulheres, LGBTQIA+, ambientalistas, religiões de matrizes africanas, entre outros, que já vinham preconizando

.....
¹ Edital nº 028-Manutenção de espaços culturais. Fonte: <https://secult.es.gov.br/GrupodeArquivos/edital-028-programacao-continuada-espacos-culturais>. Acesso em: 10 out. 2020.

essa atitude de resistência em várias esferas de atuação social e política em todo território brasileiro, ele se consolidou como atuante e necessário, exatamente, no auge das consequências trágicas que assolaram a humanidade e o planeta, e que ainda segue vigente com a morte de mais de 150.000 brasileiros² em outubro de 2020. Então, quem somos em tempos de insensibilidade?

A coopertiva foi o berço das articulações no estado que iniciava as discursões sobre a lei de emergências cultural, sediou a primeira webconferência regional, alinhada as articulações de abrangência nacional, e atuou vigorosamente na esfera estadual para aprovação da Lei Aldir Blanc nº14.017/2020, destinada aos trabalhadores da cultura, visando diminuir o impacto da pandemia no segmento cultural, visto ser o primeiro a parar e será o último a voltar. Serão cerca de R\$ 3 bilhões, que estavam represados no Fundo Nacional de Cultura, e após uma ação articulada da esquerda brasileira com autoria e relatoria de duas legisladoras de esquerda³, esses valores orçamentários serão encaminhados à estados e municípios para apoiar de forma emergencial trabalhadores da área da cultura afetados pela crise no setor, causados pela pandemia. O coletivo não só sediou as primeiras webconferências regionais e estaduais, quanto atualmente vem atuando no debate e nas estratégias de aplicação e disponibilização dos recursos oriundos dessa lei.

Em Bauman, valores sócio-culturais podem ser considerados para reconhecer a importância e a relevância de/dos coletivos artísticos.

² Brasil tem mais de 150.000 mortes por Covid19. Fonte: Disponível em: <https://oglobo.globo.com/sociedade/coronavirus/brasil-tem-mais-de-150-mil-mortes-por-covid-19-24687031>. Acesso em: 10 out 2020.

³ PL 1075/2020. Fonte: Disponível em: <https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=2242136>. Acesso em: 10 out.2020.



FIGURA 2 Cards dos espaços culturais da CO_OP_gv Aprova PL 1075/2020 – Max de Souza (*in memorian*/2020). Cards virtuais. ES. 2020. (Fonte: <https://www.facebook.com/coopgv/>)

Na publicação Bauman sobre Bauman, organizado por Keith Tester (2011), Bauman responde questões sobre temas contemporâneos, que se deslocam a caminho de uma nova humanidade e podem encorajar novas gerações, ao se “defrontar com seus desafios, insights e inspirações” (TESTER, 2001, p.9). Nesse sentido, analisar e apresentar o coletivo CO_OP_gv como aquele que encara os desafios, inspirado e motivado por questões coletivas, a luz de Bauman, busca-se revelar valores éticos explicitados no compromisso com o outro.

O coletivo ao exigir reconhecimento do governo ressignifica e amplia o lugar que ocupa em seus territórios. Mesmo que muitas vezes sejam tão pouco valorizados ao ressignificar esse lugar, o coletivo evidencia que tanto as experiências artísticas, quanto uma nova sensibilidade na gestão pública podem garantir “desempenho,



FIGURA 3 Cards para divulgação e articulação da lei de emergência cultural – Max de Souza (*in memorian*/2020). Cards virtuais. ES. 2020. (Fonte: <https://www.facebook.com/coopgv/>)

entrega e efetividade”, sendo esses “os objetivos finais na gestão, pública ou privada” (COELHO; GAETANI, 2020).

A maneira com que Bauman cooperou para mudar “a natureza de parcela significativa do pensamento social contemporâneo” (TESTER, 2001, p.7) com uma crítica contundente voltada a temas como ética, cultura, política e insensibilidade moral, que são atualíssimos, o coletivo CO_OP_gv, se alinha a essas pautas e vem buscando cooperar para mudar a natureza do pensamento sobre arte e cultura, em seu tempo e lugar.

Para Bauman “os seres humanos não precisam ser desumanos” e é “sempre possível escolher ser humano, sempre é possível escolher ser moral. Nessa escolha está a nossa dignidade humana” (TESTER, 2011, p. 21). Nesse viés conceitual de escolher ser moral, compreendemos a escolha pela dignidade humana, e o coletivo, mesmo após a onda de flexibilização causada pelo próprio governo, decidiu não flexibilizar sua atitude de natureza moral. Em uma decisão unanime a abertura dos espaços da Cooperativa de Espaços Culturais Independentes da Grande Vitória foi adiada para quando houvesse uma vacina, ou houvesse condições, alicerçadas em orientações científicas, que essa (re)abertura fosse efetuada em condições plenas e seguras de não-transmissão do novo vírus.

Reafirmamos, desse modo, nossa responsabilidade em não expor o nosso público – o público capixaba –, ao mesmo tempo em que sabemos que há uma pressão muito grande para que todos os empreendimentos retornem às suas atividades [...]. Notamos que essa pressão decorre do equívoco recorrente de uma sociedade que prioriza o capital em detrimento de vidas e na qual as relações comerciais são sempre colocadas em primeiro lugar. Repudiamos, assim, todas as práticas cruéis de não proteção à vida realizadas em benefício

de interesses financeiros; e nos comprometemos aqui, mesmo passando por sérias dificuldades financeiras, a não expor nossos trabalhadores e nem nosso público. Alinhados com nosso compromisso ético-estético e político, decidimos por não reabrir nossos espaços culturais, mesmo se houver a flexibilização por parte do Governo do Estado do Espírito Santo [...], pois consideramos que ainda estamos em um momento delicado, em que as nossas vidas, as dos nossos colaboradores e as do nosso público estarão em risco, caso optemos pela reabertura agora. Portanto, por valorizar a vida, nosso bem maior, não retomaremos as atividades presenciais neste momento e estimamos que medidas governamentais para socorrer o setor cultural, em especial os espaços culturais independentes, sejam tomadas (CO_OP_gv, 2020).

Decidir se posicionar contra a (re)abertura, apesar das enormes dificuldades financeiras que impactam diretamente a existência e a sobrevivência dos espaços é um compromisso de valor simbólico, e que está atrelado a preservação e valorização da vida. A experiência humana é composta por entrelaçamentos e os espaços culturais mesclam suas vidas com as vidas dos seus territórios, por isso o coletivo é tomado e responde ao pulso da vida, ao espírito coletivo e libertário. Vem resistindo, com considerável vigor, a insensibilidade generalizada e aos projetos necropolíticos que são verdadeiras fábricas de morte. A despeito de toda projeto de morte que o estado vem experimentando, a CO_OP_gv segue na contra-mão de atitudes como a da Frente Parlamentar de Proteção Econômica e Social do Empreendedorismo Capixaba, liderada pelo deputado estadual Alexandre Xambinho (PL), que “vinha cobrando junto a produtores culturais e empresários do setor a inclusão pelo governo do Estado da cultura nos estudos da Matriz de Risco da Covid-19 e agora pressiona pelo anúncio dos protocolos para o retorno das atividades” (TAVEIRA,

2020), mesmo o estado contabilizando mais de 3.550 mortes, em outubro de 2020⁴.

Reafirmando a máxima da “Carta aberta ao Governo do Estado do Espírito Santo e à Sociedade Capixaba”, publicada setembro de 2020, a cooperativa prioriza a vida como direito humano fundamental, repudiando, assim, todas as práticas cruéis de não proteção à vida realizadas em benefício de interesses financeiros (CO_OP_gv, 2020), na certeza latente que apenas “bons governos salvam vidas” (COELHO; GAETANI, 2020).

Ao aprofundar experiências sociais e de entrelaçamento em ambiente ético-moral-humano pelo viés da arte, percebemos que as coisas não precisam ser cruéis ou desumanas como determina os que governam aliados a crueldade e insensibilidade moral. Há outras formas de ser no mundo, e a CO_OP_gv confronta esse estado impiedoso de ser, e estar, cruel no mundo, fazendo arte para prevalecer a ética e a moral que vão proteger a vida da nudez da desproteção de direitos, em especial o direito aos bens culturais.

O coletivo CO_OP_gv mostra sua capacidade de resistir porque possui habilidade e poder para construir o mundo, como defende Bauman, e a partir dessa trajetória, busca saberes e fazeres artísticos para todos, indistintamente. Assim, como para um sociólogo o pensamento social é para a humanidade, para um artista o ato criador é a própria vida. Vista dessa maneira, é possível afirmar que isso só é possível porque o coletivo capixaba possui uma habilidade única e invariável de (re)construir sua parcela de mundo para todos, e não só para si, a partir das experiências e processos com arte,

⁴ Espírito Santo chega a 3.550 mortes por Covid19. Fonte: Disponível em: <https://g1.globo.com/es/espírito-santo/noticia/2020/10/01/es-chega-a-3551-mortes-e-132350-casos-confirmados-de-covid-19.ghtml>. Acesso em: 01 out.2020.

produção e atuação cultural, múltiplas linguagens e nos mais diversos territórios.

2. Conclusão

Bauman, em uma mistura de desapego e esperança diz não ter certeza se os sociólogos acreditam que “o pensamento pode mudar o mundo, mas sem dúvida julgavam que o mundo pode ser diferente do que é, mas não vai mudar sem reflexão e autocrítica”. Se para um sociólogo a esperança está na certeza que as mudanças passam pela reflexão e autocrítica, para um coletivo como a CO_OP_gv, as experiências sensíveis, transformadoras e permanentes que a arte e as vivências culturais proporcionam é a maneira de mudar o mundo, pensando-o diferente do que é, e se deixando contaminar pelo vírus da sensibilidade em uma perspectiva desapegada para construir um mundo ético, moral e capaz de proteger a vida da indiferença e da insensibilidade do mercado. A CO_OP_gv vem somando e demonstrando habilidade para construir o imaginário de um novo futuro possível, de construção lenta, sim! mas, de longa duração.

O coletivo que se coloca e pauta suas ações e atos políticos a serviço da arte e de vivências culturais agora, e *ad eternum*, se eleva em defesa da vida, mantendo o vigor necessário – como um exercício diário ao longo de sua tenra trajetória, escolhendo se manter



FIGURA 4 Cards para carta aberta pela não reabertura dos espaços culturais – Gê Vianna e Leonardo Magalhães. Cards virtuais. ES. 2020. (Fonte: <https://www.facebook.com/coopgv/>)



FIGURA 5 Atividades dos espaços da CO_OP_gv: Centro Cultural Eliário Rangel, Árvore Casa das Artes, Clã Arte Studio, Stael Magesck Centro Artístico, Grupo Vira Lata de Teatro, Centro flutuante, Espaço Ecoternura, Instituto Aprender Cultura -IAC, Folgazões, Ribalta. Imagens retiradas das redes sociais, na sequência da primeira a última. Região Metropolitana de Vitória/ES, 2020. (Fonte: <https://www.facebook.com>)

“humano”, e devolvendo para o povo capixaba o “humano” que escolheu ser.

Se apenas uma mísera iniciativa governamental (publicar um edital específico para espaços culturais) demonstra soluções indubitáveis de benefícios para a sociedade, imagina o que iniciativas em grande escala poderia trazer de soluções para as cidades ao “gerar mais interesse pelas artes na sociedade” (OBRIST, 2020).

Investir capital simbólico, reconhecer a existência, a potência e a função social de espaços, equipamentos e coletivos culturais que abrigam trabalhadores, fazedores, técnicos, artistas e produtores, é estratégico, faz muita diferença, é transformador. Aliás, “gente boa faz toda a diferença” (COELHO; GAETANI, 2020), mas, reconhecimento não pode ser a única ferramenta disponível no estado para efetivamente manifestar uma nova sensibilidade. No Brasil, desde 2015 há experiências inspiradas em iniciativas americanas que preconiza uma aproximação do fazer artístico com o Estado. Trata-se da *Residência Artística do Setor Público* (RASP). Artistas se dedicam a órgãos públicos por um período, onde a arte pode ser vista como um mecanismo que pode deslocar o olhar e abrir a cabeça da sociedade para o Estado. “O momento não poderia ser melhor. Em meio à Covid-19, olhamos apreensivos para prováveis mudanças significativas nas relações entre Estado, sociedade e economia” (COELHO; GAETANI, 2020). Ainda de acordo com os autores, o esforço e o empenho para melhorar o Estado, estruturalmente e permanentemente, seria eficaz e efetivo se esses melhoramentos fossem feitos com uma escuta particip(ativa) de uma população atenta. E reforçam que há não só chance ímpar, visto que as pandemias costumam surgir a cada 100 anos, mas “a obrigação e a responsabilidade de realizar

uma transformação social no nosso país por meio da atualização do Estado brasileiro” (COELHO; GAETANI, 2020).

Ressalta-se que as transformações e as atualizações não passam, absolutamente, por aquilo que chamam de redução de gastos, porque essas são complexas demais para estagnar nesse aspecto. As transformações que imaginamos estão no campo dos incentivos e investimentos públicos do tamanho e a luz dos desafios colocados por um possível pós período pandêmico, a fim de encontrar um lugar equilibrado, e não acomodado, para a transformação que deverá ser sempre dinâmica, resiliente, ousada e persistente. E são nesses adjetivos relacionados a transformação que a CO_OP_gv se reconhece, além de se perceber no lugar certo e na hora certa, somando forças criativas em tempos de insensibilidade pandêmica.

Referências

TESTER, Keith; BAUMAN, Zygmunt. *Bauman sobre Bauman*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

OBRIST, Hans Ulrich. *New Deal para arte é urgente na crise de Covid-19, defende Hans Ulrich Obrist*. Folha de São Paulo. São Paulo, Ilustríssima, n.p., 10 mai. 2020. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2020/05/new-deal-para-arte-e-urgente-na-crise-de-covid-19-defende-hans-ulrich-obrist.shtml>>. Acesso em: 10 set. 2020.

COELHO, Guilherme; GAETANI, Francisco. *Com nova sensibilidade, arte pode ressignificar gestão pública no país*. Folha de São Paulo. São Paulo, Ilustríssima/Opinião, n.p., 10 mai. 2020. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2020/09/com-nova-sensibilidade-arte-pode-ressignificar-gestao-publica-no-pais.shtml>>. Acesso em: 10 set. 2020.

CALABRE, Lia. *A arte e a cultura em tempos de pandemia: os vários vírus que nos assolam*. Extraprensa-Cultura e Comunicação na América-Latina. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/extraprensa/article/view/170903/162824>>. Acesso em: 10 out. 2020.

BONELLI, Ana Paula. *Espaços culturais se unem e formam coletivo para cobrar políticas públicas do estado*. Jornal Tempo Novo. Espírito Santo, Cultura, n.p., 11 jul. 2019. Disponível em: <<https://www.portaltemonovo.com.br/espacos-culturais-se-unem-e-formam-coletivo-para-cobrar-politicas-publicas-do-estado/>>. Acesso em: 06 set. 2020.

PERMUY, Pedro. *Artistas do ES fazem webconferência para discutir Lei Emergencial da Cultura*. A Gazeta, Vitória, Cultura, n.p., 22 mai. 2020. Disponível em: <<https://www.agazeta.com.br/entretenimento/cultura/artistas-do-es-fazem-webconferencia-para-discutir-lei-emergencial-da-cultura-0520?fbclid=IwAR2OZt8fKLF1Ld1ImFNm55VyMp8Iyrarrvi5LLDyWHLxO723b8NWkS4RvEs>>. Acesso em: 06 set. 2020.

TAVEIRA, Vitor. *Debate sobre aplicação da Lei Aldir Blanc ganha municípios capixabas*. Século Diário, Vitória, Cultura, n.p., 12 jun. 2020. Disponível em: <<https://www.seculodiario.com.br/cultura/debate-sobre-aplicacao-da-lei-aldir-blanc-ganha-municipios-capixabas?fbclid=IwAR2OZt8fKLF1Ld1ImFNm55VyMp8Iyrarrvi5LLDyWHLxO723b8NWkS4RvEs>>. Acesso em: 06 set. 2020.

TAVEIRA, Vitor. *Centros culturais do Estado se posicionam contra abertura anunciada pelo governo*. Século Diário. Vitória, Cultura, n.p., 12 jun. 2020. Disponível em: <<https://www.seculodiario.com.br/cidades/centros-culturais-se-posicionam-contrabertura-proposta-pelo-governo>>. Acesso em: 06 set. 2020.

El Eternauta – A importância da coletividade em tempos de Covid-19

El Eternauta – The community's importance in times of Covid-19

NATALIA GAVOTTI

UNESPAR/EMBAP

O cenário é catastrófico. O protagonista não é um indivíduo e muito menos um super herói: é um grupo de pessoas comuns. A obra é o quadrinho El Eternauta (1957), que continua tão atual que torna-se inspiradora: é nesta obra que nasce o herói coletivo junto a um claro resgate do humanismo e do compromisso para a construção do futuro. Questões que a pandemia atual de Covid-19 exige que sejam não somente teorizadas mas também praticadas.

Palavras-chave: Covid-19; humanismo; El Eternauta; quadrinhos.

The scenery is catastrophic. The main character is neither a person nor a superhero: is a group of common people. The piece is the comic book El Eternauta (1957), which remains so contemporary that it becomes inspiring: it is in this masterpiece that the collective hero comes to existence along with a clear rescue of humanism and a struggle for the future. Aspects that the current Covid-19 pandemic demands to be not only theorized but also put into practice.

Keywords: Covid-19; humanism; El Eternauta, comics.

Introdução

O HQ argentino *El Eternauta* é a obra prima do roteirista Héctor Germán Oesterheld e um clássico da cultura popular argentina da última metade do século XX. Isto se deve a que a história fala de valores universais: humanismo, solidariedade, amizade, união familiar, a luta pelo futuro e a esperança, no sentido freiriano¹ do verbo esperar, que é saber se organizar para fazer com que as coisas aconteçam. É por isso que o leitor (seja ele quem for) se sente identificado rápida e facilmente, tornando a obra atemporal.

Juan Salvo, a personagem principal desta obra, antes de se converter em *El Eternauta*, era um homem comum que se viu confrontado a fatos repentinos e desafiadores. Porém ele não age só, pois é com Oesterheld que nasce o herói coletivo: “*El héroe verdadero de El Eternauta es un héroe colectivo, un grupo humano. Refleja así, aunque sin intención previa, mi sentir íntimo: el único héroe válido es el héroe “en grupo”, nunca el héroe individual, el héroe solo.*”² (OESTERHELD).

Esse herói coletivo criado por Oesterheld está composto por integrantes de todas as idades e classes sociais da comunidade que o cerca: pessoas que tomam *mate*, que escutam tango, que trabalham em fábricas ou em lojas de bairro, professores e militares.

O Covid-19 modifica a realidade abruptamente, tornando o herói coletivo particular e urgentemente necessário.

1 Paulo Freire foi um educador e filósofo brasileiro. É considerado um dos pensadores mais notáveis na história da pedagogia mundial,

2 “O verdadeiro herói do Eternauta é um herói coletivo, um grupo humano. Reflete assim, embora sem intenção prévia, meu sentimento íntimo: o único herói válido é o herói “em grupo”, nunca o herói individual, o herói só.” Tradução livre da autora deste artigo.

Héctor Germán Oesterheld – o roteirista

Frequentemente citado como HGO, nasceu em Buenos Aires no dia 23 de julho de 1919. No sábado 24 de abril de 1977, ele se tornou mais um dos aproximadamente 30 mil desaparecidos pela última ditadura argentina, e acabou sendo assassinado pelos militares (assim como também aconteceu com suas 4 filhas) em 1978.

Oesterheld se graduou na carreira de geologia na *Facultad de Ciencias Exactas y Naturales* da *Universidad de Buenos Aires* e, depois de graduado, chegou a trabalhar como geólogo para a empresa petrolífera YPF por um breve período. Alguns anos mais tarde decidiu abandonar a geologia para poder se dedicar integralmente a escrever. Em 3 de janeiro de 1943 publicou sua primeira obra no suplemento literário do jornal porteño *La Prensa*.

Logo começou trabalhar para as editoras Códex e Abril. Também publicou nas editoras Columba e Atlántica. Até que em 1955 fundou, junto com seu irmão Jorge, a Editorial Frontera.

No caso de HGO, não é preciso separar o autor da obra para poder apreciá-la, uma vez que tanto a vida pessoal do roteirista quanto sua obra são de consistência e coerência ideológica claras. Foi ele que declarou que “*La gloria más gloriosa es una basura si se la conquista al precio de tanto dolor.*”³ (OESTERHELD), contestando aquela premissa, atribuída de forma errada a Maquiavel, que diz que “o fim justifica os meios” e que era o *modus operandi* do governo militar da

3 “A glória mais gloriosa é um lixo se o preço de sua conquista é tanta dor.” Tradução livre da autora deste artigo.



FIGURA 1 “¿DÓNDE ESTÁ OESTERHELD?” – Félix Saborido. Ilustração sobre papel. 1983. (Fonte: Lambiek Comiclopedia)

época ou, como se diz em espanhol, *gobierno de facto*: um governo não eleito e que opera de forma diversa do governo instituído dentro da lei de cada país, ou seja, de *jure*.

Oesterheld sempre soube muito claramente que a arte serve como forma de expressão, meio de provocação e ferramenta de transformação da realidade. Assim como Ursula Le Guin declara em seu discurso na Fundação Nacional dos Livros – EUA, na ocasião do recebimento da ‘*Medal for Distinguished Contribution to American Letters*’, em 2015: “Precisamos de escritores que possam se lembrar da liberdade, poetas, visionários, realistas de uma nova realidade maior [...] Resistência e mudança geralmente começam na arte. Muitas vezes [...] na arte das palavras.” (LE GUIN, 2015).

A obra

Na editora *Frontera* também trabalhava Francisco Solano López, um dos artistas encarregados de ilustrar as ideias de Oesterheld. Certo dia, Solano López comentou que gostaria de trabalhar numa série de ficção científica, mas com um tom um pouco mais realista que o de seus trabalhos anteriores. O roteirista ouviu a observação e, pouco tempo depois, lhe apresentou o texto do *El Eternauta*.

El Eternauta, vinha acompanhado de dois subtítulos: “Um encontro com o futuro” e “Memórias de um navegante do porvir”. Essa história narrada em primeira pessoa nasce em 4 de setembro de 1957 com entregas semanais de 3 páginas às quarta-feiras, na revista de HQ *Hora Cero Semanal*, tendo sido publicada entre 1957 e 1959. Em sua homenagem, a partir de 2009, o 4 de setembro se instituiu como o “Dia do HQ” na Argentina.

A história começa com a materialização de um homem vindo do futuro na casa de um roteirista (*alter ego* do próprio Oesterheld

num exercício de metaficção). Este homem é Juan Salvo, que relata os eventos inesperados e caóticos aos que se enfrenta. Salvo (que antes já foi um homem comum) se apresenta como *El Eternauta* por ser um viajante da eternidade.

O relato inicia-se numa noite de inverno na região metropolitana de Buenos Aires. Salvo estava jogando truco com 3 amigos em sua casa, como toda sexta-feira faziam. De repente, uma nevasca mortífera cai, eliminando toda forma de vida instantaneamente ao contato. Tanto eles quatro, quanto sua esposa e sua filha (que também estavam na casa) ficam resguardados graças ao fato de todas as janelas estarem fechadas a causa do frio. Com ajuda da engenhosidade de Favalli (um dos amigos, professor de física), eles se organizam para sobreviver ao fenômeno, confeccionando trajes isolantes e assim poder sair da casa para coletar provisões. Nessas viagens, encontram outros sobreviventes que podem ser aliados, mas por causa do desespero, também podem se tornar inimigos.

Eles acabam descobrindo que a nevasca foi provocada por uma invasão alienígena à Terra, o que torna a crise muito maior do que eles imaginavam até então. Os sobreviventes são recrutados por um exército de resistência que combate os invasores. Durante esse período, Salvo faz amizade com alguns deles. O exército luta em várias ocasiões contra seres fantásticos: besouros gigantes (*casca-rudos*), uma espécie humanóide com muitos mais dedos nas mãos do que os seres humanos (*Manos*), feras quadrúpedes gigantes capazes de derrubar prédios (*Gurbos*, que poderia ser um anagrama de “burgos”) e outros homens que, depois de serem capturados se tornam homens-robô, graças a um dispositivo de alta tecnologia neles implantado. Todos estes seres apresentados até agora são simples peões, controlados remotamente pelos verdadeiros invasores:

os *Ellos* (Eles) , criaturas que permanecem ocultas durante todo o relato, controlando tudo à distância.

Em um dos confrontos, Salvo tenta fugir com a esposa e a filha utilizando uma nave alienígena, na qual, acidentalmente, aciona um dispositivo de viagem no tempo. Isto faz com que os três se percam em dimensões e tempos diferentes. E é por esta razão que Salvo começa viajar no tempo: à procura delas.

O traço mais destacado desta obra é a amplitude de informações sutis, referências veladas e outras leituras que podem ser feitas dela. Como o fato de que, excetuando-se os “*Ellos*” (que são mencionados mas nunca mostrados), nenhum dos invasores é realmente mau, senão que são seres forçados a cumprir ordens de outros, o que pode ser interpretado com uma analogia à luta de classes.

O sucesso avassalador do *El Eternauta* fez com que surjam continuções e novas versões, tanto escritas por Oesterheld quanto por outros autores. Inspirou também outros artistas: o Beatle Ringo Starr adotou esse nome por ser fanático da personagem *Randall, the killer*, que foi publicado em Londres com o nome *Ringo*. Em 2011, surge na Argentina “*Los Ellos*” um álbum musical compilado em homenagem a *El Eternauta* que reúne 17 bandas, 10 ilustradores e um documentário.

O prêmio Eisner por Melhor edição americana de material estrangeiro, outorgado em 2016, fez com que a obra ganhasse ainda maior relevância internacional dentro do mundo da nona arte. Além disso, a plataforma de streaming *Netflix* comunicou há alguns meses que disponibilizará para finais de 2021/começos de 2022 o seriado da primeira edição da HQ.

A obra *El Eternauta* possui também um nítido motor lacaniano onde o desespero e a angústia servem como combustível para

procurar soluções práticas aos inconvenientes enfrentados. Os personagens sabem que nada se resolve por si só e que é preciso agir em prol da solução.

Conclusão

“El Eternauta, inicialmente, fue mi versión del Robinson. La soledad del hombre, rodeado, pero, no ya por el mar sino por la muerte. Tampoco el hombre solo de Robinson, sino el hombre con familia, con amigos.”⁴ (OESTERHELD, 1975).

Pode-se assim traçar uma relação entre *El Eternauta* e a realidade atual, onde o Covid-19 nos obriga a manter-nos trancados em casa numa “situação Robinson”.

Esta catástrofe global que estamos enfrentando desde começos de 2020 faz com que toda a humanidade deva encarar uma crise que subverte seu universo: as atividades cotidianas e as relações de amizade, familiares e de trabalho, inclusive a maneira de vivenciar o próprio lar. E nos obriga a repensar, a nos adaptar e improvisar recursos para sobreviver de forma urgente.

No HQ, é a voz “científica” do professor Favalli que guia, elucidando soluções e orientando as ações a serem tomadas, ressaltando assim, a importância do saber científico na criação de uma estratégia que garanta o bem-estar dos indivíduos e da comunidade.

A crise do Covid-19 não é somente sanitária, mas é composta também por profundas crises político-institucionais, econômicas e

.....
⁴ “*El Eternauta*, inicialmente, foi minha versão de Robinson (Crusoe). A solidão do homem, rodeado, preso, não mais somente pelo mar, mas pela morte. A diferença é que não se trata do homem sozinho de Robinson, mas o homem com família, com amigos.” Tradução livre da autora deste artigo.

humanitárias, que agravam os efeitos da pandemia nas sociedades globais, expondo uma notável incapacidade de convivência saudável entre a globalização neoliberal e a vida. Como afirma Carlos Eduardo Martins, professor do IRID⁵ e do PEPI⁶ na UFRJ⁷, Coordenador do LEHC/UFRJ⁸, Pesquisador do Clacso⁹ e Prêmio Jabuti¹⁰ 2007, no livro “Pandemias e pandemônio no Brasil”:

“Os volumes crescentes de circulação de mercadorias e pessoas, o aumento das escalas geoespaciais de produção e a elevação da desigualdade mundial, impulsionando o consumo supérfluo e mantendo altos níveis de escassez e pobreza, pressionam o equilíbrio dos ecossistemas, vulnerabilizam a saúde pública e se somam às limitações de gastos sociais impostas pelas políticas neoliberais.” (MARTINS, 2020, pág. 28).

Esses aspectos nitidamente negativos estariam representados pelos *Ellos* no *El Eternauta*. Esses seres que são nomeados mas nunca mostrados na história e que, mantendo distância do local onde acontece a ação, dirigirem por controle remoto seu exército.

Assim como a neve mortífera do *El Eternauta*, o Covid-19, nas palavras do Professor do Departamento de Ciências Sociais e do Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Javier Alejandro Lifschitz: “[...] ameaça populações, práticas e saberes. As ciências biológicas e

médicas estão lidando com isso, mas também estão a psicanálise e as ciências sociais, tentando circunscrever um fenômeno dos mais complexos.” (LIFSCHITZ, 2020).

Mas a ação não deve parar na análise das causas e consequências do fenômeno que estamos atravessando, e sim ir além, pondo em prática soluções reais.

O mundo já não voltará a ser o mesmo. E talvez não deva sê-lo. Principalmente considerando os fatos que convergiram nesta situação global, que mais parece uma matrioska de crises, validadas direta ou indiretamente por uma resistência mais passiva do que ativa por parte da população. É de suma importância reverter a naturalização da morte, tentando colocar em prática a ação coletiva apresentada em *El Eternauta*, baseada no conhecimento científico. E é preciso retomar o Estado de bem-estar social, Estado este que promove que:

“[...] todo indivíduo tem direito, desde seu nascimento até sua morte, a um conjunto de bens e serviços, que deveriam ter seu fornecimento garantido seja diretamente através do Estado ou indiretamente mediante seu poder de regulamentação sobre a sociedade civil. [...] em que se inclui gratuidade e universalidade do acesso à educação, à assistência médica, ao auxílio ao desempregado, à aposentadoria, bem como à proteção maternal, à infantil e à senil.” (WIKIPEDIA, 2020).

Em estudo recente, a OIT (Organização Internacional do Trabalho) propõe 4 pilares como base de sustentação nas normas internacionais do trabalho, sobre os quais devem ser construídas as soluções para enfrentar a atual crise:

.....
⁵ IRID – Instituto de Relações Internacionais e Defesa, RJ, Brasil.

⁶ PEPI – Programa de Pós-Graduação em Economia Política Internacional.

⁷ UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil.

⁸ LEHC/UFRJ – Laboratório de Estudos sobre Hegemonia e Contra-Hegemonia / Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil.

⁹ Clacso – Conselho Latino-Americano de Ciências Sociais.

¹⁰ O Prêmio Jabuti é o mais tradicional prêmio literário do Brasil.

1. Estimular a economia e o emprego.
2. Apoiar as empresas, o emprego e a renda.
3. Proteger os trabalhadores no local de trabalho.
4. Buscar soluções mediante o diálogo social.

É vital que a parcela da população que não esteja em estado catatônico, devido à falta de condições dignas para enfrentar a crise, se organize. Um exemplo inspirador pode ser o citado por Manoel Severino Moraes de Almeida (Advogado, doutorando em Direito pelo PPGD/UNICAP¹¹, coordenador da Cátedra UNESCO/UNICAP Dom Hélder Câmara de Direitos Humanos) no livro “Pandemias e pandemônio no Brasil”:

“[...] a Rede Solidária de Defesa da Vida – PE. Trata-se de um grupo colaborativo Interdisciplinar e Interprofissional integrado por professores, pesquisadores, profissionais de saúde, representantes de ONGs, defensores públicos, juristas, jornalistas, advogados e defensores de direitos humanos, entre outros, cujo propósito maior é a defesa da vida. Esta rede tem como objetivo contribuir com a resposta à Epidemia pela Covid-19 em Pernambuco, na formulação de propostas e interlocução com as autoridades públicas relativas a questões mais urgentes e críticas, no apoio às populações mais vulneráveis e para o fortalecimento do Sistema Único de Saúde (SUS).” (MORAES DE ALMEIDA, 2020, pág. 174).

Resta descobrir como fazer para que o grupo de pessoas possibilitadas a atuar, acorde do torpor que atualmente o paralisa. Pois, como disse a pesquisadora, crítica de arte e escritora recifense¹² Ana

.....
¹¹ PPGD/UNICAP – Programa de Pós-graduação em Direito/Universidade Católica de Pernambuco, Brasil.

¹² Relativo a Recife, capital e município de Pernambuco, Brasil.

Luisa Lima na curadoria feita para o livro “Corpo sem sinônimo”, da artista paraense Luana Navarro: “Um depois nunca é aleatório. Esse se desenha de fragmentos do antes com os gestos do agora”. (LIMA, 2016, pág. 40).

Referências

ALEPH, Editora. Ursula Le Guin. Discurso na Fundação Nacional dos Livros – EUA, na ocasião do recebimento da ‘Medal for Distinguished Contribution to American Letters’. Facebook. Disponível em: <<https://www.facebook.com/editoraaleph/videos/10153139041726294>>. Acesso em 11 ago. 2020.

FREIRE, Paulo. Pedagogia da Autonomia: Saberes necessários à prática educativa. 60. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2019.

LAMBIEK, Comiclopedia. Félix Saborido. Disponível em: <https://www.lambiek.net/artists/s/saborido_felix.htm>. Acesso em 5 ago. 2020.

LIFSCHITZ, Javier Alejandro. Pandemias e pandemônio no Brasil. Pandemia: qual biopolítica? São Paulo, Tirant lo Blanch, 2020. Pág. 77. Disponível em: <<http://www.defesaclasse-trabalhadora.com.br/wp-content/uploads/2020/05/Pandemias-e-pandem%C3%B4nio-no-Brasil.pdf>>. Acesso em 15 ago. 2020.

MARTINS, Carlos Eduardo. Pandemias e pandemônio no Brasil. O Brasil e a América Latina na geopolítica mundial da Covid-19 e do caos sistêmico. Tirant lo Blanch, 2020. Pág. 28. Disponível em: <<http://www.defesaclasse-trabalhadora.com.br/wp-content/uploads/2020/05/Pandemias-e-pandem%C3%B4nio-no-Brasil.pdf>>. Acesso em 15 ago. 2020.

MORAES DE ALMEIDA, Manoel Severino. Pandemias e pandemônio no Brasil. A Covid-19 e os direitos humanos: a experiência

da rede solidária em defesa da vida. São Paulo, Tirant lo Blanch, 2020. Pág. 174. Disponível em: <<http://www.defesaclassetrabalhadora.com.br/wp-content/uploads/2020/05/Pandemias-e-pandem%C3%B4nio-no-Brasil.pdf>>. Acesso em 15 ago. 2020.

NAVARRO, Luana. Corpo sem sinônimo. Curitiba: Cigarra, 2016. Pág. 40.

OESTERHELD, Héctor Germán. El Eternauta. Buenos Aires: Dedytores, 2015.

OESTERHELD, Héctor Germán. El Eternauta. Buenos Aires: Ediciones Record, 1975.

OESTERHELD, Héctor Germán. Goodreads. Quotes. Quotable Quote. Disponível em: <<https://www.goodreads.com/quotes/3195753-el-h-roe-verdadero-de-el-eternauta-es-un-h-roe-colectivo>>. Acesso em 15 ago. 2020.

OIT, Organización Internacional del Trabajo. Observatorio de la OIT: El Covid-19 y el mundo del trabajo. Segunda edición. Estimaciones actualizadas y análisis. Disponível em: <https://www.ilo.org/wcmsp5/groups/public/---dgreports/---dcomm/documents/briefingnote/wcms_740981.pdf>. Acesso em 18 ago. 2020. Pág.8.

WIKIPEDIA. Estado de bem-estar social. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Estado_de_bem-estar_social#:~:text=O%20Estado%20de%20bem%20Destar,social%20e%20organizador%20da%20economia>. Acesso em 18 ago. 2020.

Mediando “El bosque dentro del bosque”: pandemia, ciudadanía y ecología

*Art-mediation of “The forest within the forest”:
pandemic, citizenship and ecology*

ROGÉRIO RAUBER

Instituto de Artes da UNESP
Grupos de pesquisa L.O.T.E
y Criação, Transcrição e Voz
Colectivo artístico En Los Bordes
Coordenação de Aperfeiçoamento de
Pessoal de Nível Superior – Brasil (Capes)¹

GERTRUDIS ROMÁN JIMÉNEZ

Doctora en Bellas Artes
Docente de Ciclos Formativos Artes
Gráficas. A.M. San Cristóbal
Universidad de Granada (España)
Colectivo artístico En Los Bordes

LAURA APOLONIO

Docente Investigadora FPU
Departamento de Pintura
Universidad de Granada (España)
Colectivo artístico En Los Bordes

Partimos del proyecto El bosque dentro del bosque, del colectivo artístico En los Bordes, consistente en un activismo poético hacia un monocultivo de pino. Los caminantes por este ecosistema degradado se propusieron apadrinar algunas de las muchas encinas de especies autóctonas nacidas durante la cuarentena. En ese contexto, el artista-mediador recorre un camino anti-anthropocéntrico: educación poética, performance en el cotidiano, atención sensible y mutualismo a la biodiversidad.

Palabras clave: Arte público, Arte em la naturaleza, Artista mediador, resilvestración.

Our starting point is the project The forest within the forest, by artistic collective En los Bordes, which is a poetic activism towards a pine monoculture. Walkers through this degraded ecosystem set out to sponsor some of the many native species of oaks born during the quarantine. In this context, the artist-mediator walks an anti-anthropocentric path: poetic education, performance in everyday life, sensitive attention and mutualism to biodiversity.

Keywords: Public art, Art in nature, Mediating artist, rewilderness.

1 Código de Financiamento 001

Introducción

El bosque dentro del bosque, acción mediada por nosotros, compañeros del Grupo *En los Bordes*² — coordinado por Fernanda García Gil — se desarrolla a partir de situaciones que nos afectan como investigadores, artistas y ciudadanos: los desdoblamientos ecológicos, es decir, sociales y ambientales, desde la crisis impuesta globalmente por la pandemia del coronavirus.

Describiremos a continuación los temas y los hechos que llevaron a un proyecto en un bosque situado en La Zubia (Granada, España). Algunos caminantes adoptaron algunas de las muchas encinas de especies autóctonas que brotaron en el transcurso de la cuarentena. Es una actitud poética frente a una realidad escondida: desde fuera, se puede apreciar un monocultivo de variedades de pino. A primera vista, el observador puede pensar que es un bosque sano. Pero, en realidad, es un bosque degradado: no se le prestan cuidados, no se desbrozan las ramas secas. Y los árboles fueron plantados muy cerca, quitándose unos a otros tanto el espacio para que les dé el sol como los nutrientes.

Muchas encinas nacieron en la cuarentena. Para cuidarlas, los propios caminantes se propusieron un compromiso con el bosque, por su trato diario. La idea fue adoptar una encina, con el sentido de darle algo parecido a una entidad personal, comprendiendo su valor como ser vivo, como entidad importante en la cadena ecológica. Empatizar y abrazar a todos los seres vivos, en confraternización, en un sentido inverso al del antropocentrismo.

El concepto del *artista-mediador* viene a ser la teoría más adecuada a esta propuesta y reflexión. A la actitud artística se suma la

educación poética de manera expandida. Vamos a relatar su problematización y fundamentación teórica, la coyuntura histórica/contemporánea y los abordajes prácticos de *El bosque dentro del bosque* en las páginas que siguen.

Lo natural y lo social en la historia y actualidad artística

La naturaleza es un tema recurrente en el arte desde las pinturas y grabados rupestres. Al recordar eso, lo primero que nos viene en mente son bisontes, caballos, leones y otros animales de largo porte en las cuevas. Tal ocurre a pesar del hecho de que en los tiempos lejanos las representaciones figurativas eran minoritarias, pues la mayoría de las incisiones rupestres eran signos de un proto-alfabeto cuyo significado es aún desconocido. Pero las representaciones prehistóricas de la fauna se hacen protagonistas en nuestra memoria gracias a una potencia poética de gran envergadura.

Las representaciones de la flora y del paisaje aún tardarían en llegar. Lo hicieron en el antiguo Egipto, incrementando entonces el desarrollo de nuestra percepción espacial. Muchos siglos más tarde, las dos principales vertientes de la pintura de paisaje renacentista y pos-renacentista, la escuela italiana y la escuela holandesa, tenían abordajes distintos. La italiana, idealizada y racionalizada, gracias al desarrollo de la perspectiva. La holandesa, empírica, más basada en la observación directa. Y ambas, bajo sus diferentes abordajes, condicionadas por los instrumentos ópticos que eran ajustados a las particularidades de cada escuela.

Un punto clave de ruptura se hace a partir del romanticismo. Si antes la naturaleza era un escenario para el desarrollo y disfrute de

2 <https://enlosbordes.wixsite.com/enlosbordes>

lo bello, a partir de los románticos pasa a asumir un protagonismo propio e incluso más allá de la comprensión humana: lo sublime.

A partir de las experiencias del realismo y del impresionismo, la observación y presentación de la naturaleza sufren grandes cambios. Primero, debido a una fuerte influencia científica, gracias a los nuevos conocimientos desarrollados para la industria química. En segundo lugar, como consecuencia de una rebeldía hacia los sistemas representacionales académicos. Sin olvidar de otro hecho importante: el impacto de la fotografía. Bajo el expresionismo y el surrealismo, las referencias a la naturaleza sufren la contaminación de otra práctica naciente, el psicoanálisis. Esa vez, otras categorías estéticas asumen el protagonismo: lo trágico y lo patético.

Con el advenimiento de los experimentos de la segunda mitad del siglo XX, lo sublime vuelve a obtener su protagonismo, con las experiencias de *land art* (Robert Smithson, Walter de Maria, Richard Long, etc) y de las grandes instalaciones (Sol LeWitt, Christo & Jeanne-Claude, Robert Morris, Carl Andre, entre otros).

En cuanto a lo social, a partir del realismo y del expresionismo es un tema que gana un protagonismo explícito. Conquista un prestigio máximo en el arte pro-revolucionario, en la primera mitad del siglo XX. Con el arte participativo y político desarrollado en la segunda mitad del siglo XX, asume un carácter más complejo. Ya no se trata más de concientizar las “masas”, sino permitir que la propia problematización haga emerger sus dinámicas dialógicas.

En la contemporaneidad el caminar ha sido valorado como una actividad estética. De la misma manera que la naturaleza siempre ha sido presente en la representación artística, podemos considerar que caminar siempre ha sido un arte. Desde que la humanidad se ha levantado en posición vertical, ha empezado a descubrir, interpretar

e imaginar, tres características que constituyen el arte en su esencia. Sin embargo, al tratarse de una actividad tan natural, que realizamos sin tener consciencia de ello, no la consideramos como algo esencial en nuestra vida y mucho menos como un arte ya que el arte es a menudo (y erróneamente) confundido con el artificio. Caminar es lo más natural que hay, es como respirar. Desde que el grupo Dada realizó en 1921 el paseo “banal” en París, el caminar entró a formar parte del arte contemporáneo. Aquel día fue una revelación: el artista ya no necesitaba producir un objeto, ya que sólo con su cuerpo y con su presencia era capaz de transformar la realidad en arte o, mejor dicho, al pasear y abrir todos sus canales perceptivos, se disponía a sentir y tomar consciencia de la esencia artística de la vida. Poco después los surrealistas descubrieron y experimentaron otra importante prerrogativa del paseo: su capacidad de conectar con el inconsciente de los lugares. Descubrieron la capacidad del espacio de suscitar en nosotros cambios emocionales y nuevos estadios de consciencia. Los Letristas y los Situacionistas, llevaron los experimentos surrealistas a sus últimas consecuencias convirtiéndolos en un método revolucionario para derribar el mundo funcional capitalista partiendo de la relación con el espacio cotidiano mostrando cómo ésta puede conectar las personas con su imaginario. Estas teorías fueron retomadas por el arquitecto y artista Constant quien intenta aplicarlas al mundo del urbanismo y proyecta la ciudad nómada New Babylon, en la que imagina una humanidad por fin liberada de la automatización del trabajo productivo. La ciudad se desarrolla en una enorme estructura planetaria fluctuante en la que los ciudadanos se mueven en una deriva constante. Con Constant “el nomadismo entra en la historia de la arquitectura como una crítica a los fundamentos de la sociedad occidental” (CARERI, 2017, p. 92)

y se basa en un libre caminar, en una deriva continua que reniega de fronteras y divisiones estancas. Esta consciencia de la necesidad de romper con las estructuras fijas de la productividad industrial para volver a sentir la vida en su devenir tiene su correspondencia también en una nueva forma de arte que nace en los años 60: el *land art*, un arte que personifica y pone plenamente de manifiesto lo artístico intrínseco en la actividad de andar. La experiencia dadaísta que reveló el andar como una forma de arte autónoma se extendió a la escultura contemporánea que recuperó con el *land art* el rol de transformar el espacio. Artistas como Richard Long, Hamish Fulton, Robert Smithson descubren la relación con la tierra como la esencia del acto creativo. Escribe Careri: “La Tierra de los artistas de *land art* se esculpe, se dibuja, se recorta, se excava, se revuelve, se empaqueta, se vive y se recorre de nuevo por medio de los signos arquetípicos del pensamiento humano” (CARERI, 2017, p. 113). Los artistas de *land art* descubren en el caminar la capacidad de simbolización del espacio y así su enorme potencialidad de vinculación al territorio. Entienden que para crear nuevas representaciones simbólicas y conceptuales deben caminar por terrenos inusuales, libres de signos de la civilización, fuera del plano de urbanización. Por esta razón elijen los desiertos, los *terrains vagues*, las zonas abandonadas de periferia, los no lugares que, como Marc Augé escribe, sólo pueden transformarse en lugares cuando son atravesados por el andar que es “la primera práctica del espacio” (“*la première pratique de l’espace*”) (AUGÉ, 1992, p. 107). Al caminar, humanizamos un lugar, lo interpretamos, lo hacemos nuestro y creamos un vínculo con la tierra que pisamos.

Rizomas en poéticas de resistencia

Entendemos que *rizoma* es la metáfora más apropiada para abordar aquellas coyunturas que, como es el caso de nuestra mediación a la acción *El bosque dentro del bosque*, a veces son enfrentadas o a veces son establecidas como poéticas de resistencia por investigadores del arte y artistas contemporáneos.

Por hacer un mejor acercamiento a la complejidad de esta acción poética, preferimos el término *rizoma* a *red*. Es una denominación más apropiada para nombrar las dinámicas sociales y colaborativas en el sistema del arte. En primer lugar porque, al paso que el concepto de red evoca una configuración geométrica, eso es, líneas trazadas en el espacio euclidiano, el rizoma, por otro lado, nos sugiere la profusión sublime de los procesos vitales: un casi sin fin de organismos salvajes, sus comportamientos que a nosotros aún son impredecibles y sus configuraciones espaciotemporales cuya extensión indefinida nos deja atónitos. En segundo lugar, porque el concepto de rizoma no se propone hacer la cartografía de ramificaciones entre puntos distintos. El rizoma comprende una compleja gama de relaciones, casi inabarcables por la limitada capacidad cognitiva de nuestra especie.

Deleuze y Guattari (2011), los proponentes de esta metáfora afirman que el rizoma no tiene *thelos* (finalidad) o *arqué* (comienzo), como suele pensar nuestra concepción de mundo impregnada por el determinismo. Este concepto privilegia el *entre*, eso es, un espacio-tiempo donde el devenir es la condición existencial. Este es el caso más evidente en las inúmeras especies botánicas que recorren su existencia brotando y ramificando en distintos puntos de tiempo o de espacio. Pero, como vamos a ejemplificar en seguida, es casi la situación de

la vida misma en sus innúmeras manifestaciones. En eso, Deleuze y Guattari se oponen a la metáfora prominente en nuestra cultura: la metáfora arborescente, que se originó bajo el legado de Platón. Y, desde entonces, la figura de un árbol estructuró la percepción de mundo occidental, dando respaldo ideológico a las relaciones fuertemente jerarquizadas, induciendo al individualismo y favoreciendo el “pensar dentro de cajas”, o sea, la compartimentación del conocimiento. De la misma forma, invalidaba la experiencia del aquí/ahora (presentación) por lo que sería solo la reproducción de otra realidad, transcendental (el “mundo de las ideas”), supuestamente superior (representación).

Diseñamos la acción *El bosque dentro del bosque*, en parámetros rizomáticos. Conscientes de los puntos claves de los rizomas a ser activados, podremos ejercer algo así como una acupuntura socioambiental.

La resilvestración como referente poético

El concepto de resilvestración (*rewilding*) es una estrategia de la ecología contemporánea que nació hace algunos años para detener la pérdida de la biodiversidad. Dejar que la naturaleza actúe por sí sola limitando al mínimo la acción humana, principalmente focalizada en reintroducir las especies autóctonas cuando sea necesario. Representa el surgimiento de una nueva narrativa ambiental que forma parte de un concepto más amplio basado en la reducción de la acción humana y en el favorecer los procesos naturales. Inicialmente nació como preservación de grandes áreas naturales, los Parques Nacionales que se establecieron en numerosos países y que ahora desgraciadamente de nuevo peligran ante la codicia capitalista. John Muir fue uno de los más importantes impulsores de la creación de los parques nacionales en EEUU. Gracias a él en 1864 se estableció como

primera área protegida del mundo el Parque Nacional de Yosemite y pocos años después, en 1872, fue el turno del Parque Nacional de Yellowstone. Para convencer al presidente Roosevelt de la importancia de preservar las maravillas de la naturaleza no utilizó estadísticas, gráficos o argumentos sino el paseo. Emprendieron juntos un largo paseo de cuatro días por la Sierra californiana, durmiendo en carpa. Roosevelt se convenció plenamente y emprendió seguidamente una persistente campaña de protección de áreas naturales.

El famoso jardinero y paisajista francés Gilles Clément inventó el interesante concepto de *tercer paisaje* (“*Tiers Paysage*”), que asemeja al “*Tiers État*” de la revolución francesa, es decir, “todo lo que no era ni clero ni nobleza” (CLÉMENT, 2004). Para Clément el *tercer paisaje* es todo paisaje que escapa a la explotación humana del territorio, los espacios que no representan ni el poder ni la sumisión al poder, los lugares donde encuentra refugio la naturaleza y las especies salvajes. Estas zonas son como oasis que pueden regenerar el planeta y enseñarnos lecciones de vida. Constituyen la reserva genética del planeta y representan el espacio del futuro.

Propuestas de mediación del proyecto “El bosque dentro del bosque”

Durante el largo confinamiento debido a la pandemia COVID 19, la improvisa detención de la actividad humana ha provocado la reaparición de fenómenos naturales olvidados. En distintas partes del globo, los habitantes se han maravillado por la manifestación de sucesos naturales olvidados, como por ejemplo la reaparición de los delfines en los canales de Venecia o simplemente el canto de los pájaros en los centros urbanos. En la zona que nos concierne, en la frontera entre el mundo urbano de Granada y el Parque Natural

de Sierra Nevada, en la zona periurbana de la pequeña localidad de La Zubia, han nacido espontáneamente un brote de encinas en un bosque de pinos dando lugar a un bosque dentro del bosque que ha sido descubierto por algunos paseantes del lugar.

El colectivo artístico *En los Bordes*, actuando como mediador, se propone de reactivar el interés de los ciudadanos por este brote de resilvestración natural. Nace así el proyecto “El bosque dentro del bosque” y la mediación del colectivo artístico *En los Bordes* se articula en varias acciones entre las cuales citamos las siguientes:

- Apoyar la acción “Adopta una encina” para fomentar el cuidado de los ciudadanos por las encinas nacientes;
- Crear talleres para desarrollar señalizaciones ecológicamente correctas para las encinas y orientar los apadrinadores de las encinas para los cuidados biológicos;
- Organizar paseos colectivos con orientaciones sobre las interacciones naturales del ecosistema en cuestión;
- Crear talleres de dibujo en la naturaleza como estrategia cognitiva y de eco-activismo;
- Organizar eventos como meriendas explicativas para conocer la zona y admirar el nacimiento del nuevo bosque.

En todas las actividades los artistas invitados mostraran múltiples formas de las poéticas que subyacen en el lugar y que se vienen realizando por caminantes, ecologistas y públicos implicados. El arte actúa así como mediador y transmisor de la fuerza regenerativa de una renovada naturaleza para que esta energía naciente aúne la colectividad inspirando un nuevo paradigma ecológico y social. Como dice Gilles Clément, lo fundamental es hacer lo más posible con, lo menos posible contra la naturaleza, las energías, la vida (CLÉMENT, 2020).



FIGURA 1 Bosque de pinos que contiene el bosque de encinas. Fotografía: F. García Gil.



FIGURA 2 Plantones de encinas. Fotografía: F. García Gil.



FIGURA 3 Encina nueva. Fotografía: F. García-Gil.

Conclusión

Partimos de la importancia de la naturaleza en el arte y en la estética para mostrar cómo esta conexión se encuentra hoy en día especialmente viva. Como dijo John Muir “el hombre necesita de la belleza como del pan” y para él la belleza en su estado más originario sólo puede expresarla la naturaleza. Sólo la naturaleza tiene la capacidad de darnos al mismo tiempo sosiego y energía creativa porque sólo

cuando nos reencontramos en ella, como parte de ella, reconectamos con nuestras más profundas raíces.

Los proyectos de resilvestración que están brotando ahora más que nunca en el mundo son un ejemplo de las nuevas posibilidades que se abren y nos hacen vislumbrar la posibilidad de que el mundo pueda cambiar de paradigma. Como dice el ecologista Aurélien Barrau, ahora empieza el gran reto de la historia de la humanidad (BARRAU, 2020). En este incipiente cambio ecológico, social y político, el papel del artista como mediador se revela fundamental como ya demostró Beuys en 1982 cuando inició la plantación de 7000 robles para la documenta de Kassel junto con los ciudadanos en una acción simbólica de reforestación urbana que transformó la vida de los ciudadanos implicándolos en un proyecto común que los unía entre ellos así como a la naturaleza y al paisaje que habitaban. Pero, así como son frágiles las pequeñas encinas que nacieron en el “bosque dentro del bosque” de la misma manera las nuevas ideas de cambio ecológico, social y político son igualmente frágiles y necesitan del persistente cuidado de todos para no sucumbir.

Referencias

- BARRAU, Aurélien. *Le plus grand défi de l'histoire de l'humanité*. Neuilly-sur-Seine (France): Éditeur Michel Laffon, 2020.
- CARERI, Francesco. *Walkscapes*. El andar como práctica estética. Barcelona: Gustavo Gili, 2017.
- CLÉMENT, Gilles. *Je cheminne avec Gilles Clément*. Paris: Le Seuil, 2020.
- CLÉMENT, Gilles. *Manifeste du Tiers-Paysage*. Paris: Éditeur Sujet, 2004.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. *Mil Platôs*. Capitalismo e Esquizofrenia. Vol. 1. São Paulo: Editora 34, 2011.

A pulsão de morte como força de sustentação da vida

The death drive as a life sustaining force

RONY NATALE¹

PUC-RJ

Este artigo aborda o conceito psicanalítico de pulsão de morte e sua leitura transgressiva na forma de pulsão anarquista proposta pela psicanalista Nathalie Zaltzman. Enquanto força de desligamento, a pulsão de morte promove tanto a destrutividade como a manutenção e o surgimento de novas formas de vida. Em situações de precariedade absoluta, pode se voltar contra ela própria e possibilitar a insistência na vida, daí seu viés anarquista. Propomos demonstrar exemplos da literatura que narram situações reais ou fictícias, onde só a pulsão de morte poderia fornecer forças para a insistência na vida. Em tempos de pandemia, talvez seja um dispositivo potente no enfrentamento às forças da morte.

Palavras-chave: pulsão de morte; pulsão anarquista; resistência; literatura

This article addresses the psychoanalytic concept of the death drive and its extended reading in the form of an anarchist drive proposed by the psychoanalyst Nathalie Zaltzman. As a disconnection force, the death drive promotes both destructiveness and maintenance and the emergence of new forms of life. In situations of absolute precariousness, it can turn against itself and make it possible to insist on life, hence its anarchist bias. We propose to demonstrate examples from the literature that narrate real or fictitious situations, where only the death drive could provide the strength to insist on life. In times of a pandemic, it may be a powerful device in combating the forces of death.

Keywords: death drive; anarchist drive; resistance; literature

.....
¹ Doutorando em Psicologia Clínica no Programa de Pós-graduação em Psicologia da PUC-RJ.

Introdução

Neste artigo abordamos o conceito de pulsão de morte e seu viés anarquista tal qual a leitura feita pela psicanalista francesa Nathalie Zaltzman. Entendemos que em tempos de pandemia, tais conceitos são ferramentas potentes tanto na clínica como nos diversos âmbitos da vida onde o humano é confrontado com a presença e a ameaça constante da morte de si ou do próximo. Consideramos, assim como a autora estudada, se tratar de um impulso do qual certas evoluções são muito úteis à vida, mesmo quando em forma de resistência para garantir o mínimo de ligações necessárias à sobrevivência.

A novidade da proposição de Nathalie Zaltzman é apreender, no agenciamento da pulsão de morte em seu quinhão anárquico, uma forma de resistência vital contra ameaças que podem levar à morte. Por esta via, a pulsão de morte assume a forma de representante psíquico que sustenta a autoconservação da vida (BEETSCHEN, 2011).

Nos apoiamos em autores da literatura através dos quais vemos corroboradas, mesmo que sem tal pretensão por parte dos autores, as perspectivas teórico-conceituais abordadas. Deste modo, demonstramos, de um lado, o vigor do conceito em questão nos personagens e histórias narradas e, de outro, como a própria literatura se torna meio de testemunho e resistência contra as forças de morte que nos acometem a todo momento e irrompem de maneira implacável em determinados momentos da história da civilização.

Uma força psíquica de enfrentamento da morte

Os remanejamentos na metapsicologia consolidados a partir do ensaio “Além do princípio do prazer” (FREUD, 1920/2010), com a afirmação do conceito de pulsão de morte, permitiu que analistas que

acolheram as mudanças propostas se lançassem à sua justificativa e desenvolvimento, mesmo décadas após a segunda teoria pulsional consolidada. Dentre eles, destacamos a francesa Nathalie Zaltzman, cujos escritos surgiram mais de meio século após concluídas as duas teorias pulsionais de Freud. A psicanalista se mostrou engajada em aprofundar a compreensão das novidades trazidas pelo autor, além de apresentar justificativas que demonstrassem o quão necessário era considerá-las para o vigor e fecundidade da clínica psicanalítica. Mais do que isso, revelou dimensões não reportadas na literatura analítica desde o surgimento do novo modelo teórico.

Zaltzman pretendeu trazer novo vigor ao conceito de pulsão de morte, tema que aparece ao longo de sua obra, iniciada na década de 1970 e encerrada na década de 2000, pouco antes de sua morte, em 2009. A autora reúne observações e reflexões acerca da atividade da pulsão de morte na vida psíquica, através das quais também revelou um viés negligenciado dessa força pulsional, que denominou pulsão anarquista. Utilizou argumentos e vivências extraídas não apenas de sua prática, mas de outros campos como a literatura e as artes, a partir das quais nos conduz a uma leitura potencializadora e positivadora do conceito.

Filha de judeus russos exilados na França, com os quais fugiu para o sul do país durante a Segunda Guerra, Zaltzman foi marcada pelo contexto do holocausto e da violência, cujas reverberações sentiu na própria pele. A autora apresenta, portanto, uma obra nitidamente marcada por sua história e os impactos desta na clínica que exerceu, sendo a pulsão de morte um conceito bastante apropriado para suas leituras de mundo. Uma linguagem rica em metáforas de guerra permeia seus escritos, notadamente “A pulsão anarquista” (ZALTZMAN, 1979/1994), publicação inaugural. Nos apresenta, por meio desse

construto que dá nome ao trabalho, uma força transgressiva, combativa, que fomenta trajetórias de luta, nutre a vontade de protesto contra situações mortíferas, a despeito de todos os outros modos de comparecer que remetam à desintegração e ao adoecimento.

A pulsão de morte como força de desligamento pode promover, para além da agressividade, a complexificação do psiquismo e a destruição de formas previamente estabelecidas de vida. Este foi um aspecto importante da teoria que Zaltzman iluminou ao considerar a atuação de Tânatos contra as ligações e o trabalho de união de Eros. Em “A pulsão anarquista”, ao se referir à pulsão de morte, ela propõe que:

Ao lado do que se entende habitualmente por este termo, ou seja, um fluxo de energia livre realizando por descarga direta a supressão de toda tensão e instaurando assim, ao menos momentaneamente, uma suspensão da vida, ou sob a forma de energia ligada, realizando por fluxos agressivos e auto agressivos sua missão de destruição, é preciso reconhecer outras formas ‘demoníacas’ que se afastam das vias banalizadas e contribuem à vida psíquica e não à destruição (ZALTZMAN, 1979/1994, p. 59).

Mas a ideia de pulsão anarquista está um pouco além dessa concepção na medida em que afronta diretamente a morte. Esse é o destaque que devemos dar ao conceito. Trata-se de conceber formas de atuação de Tânatos que visam à ruína de relações aprisionadas a uma identidade unificante, com o objetivo de “[...] abrir uma saída vital onde uma situação crítica se fecha sobre um sujeito e o destina à morte” (ZALTZMAN, 1979/1994, p. 61-62). Não significa a desconfiguração da dimensão agressiva, mortífera de Tânatos, mas também

não se restringe aos desligamentos cotidianos de sua atividade, o que permitiria a complexificação da vida. Comporta a abertura para a atuação na resolução de estados de urgência subjetiva. São situações nas quais o sujeito está exposto ao risco de morte. Isso porque a morte se apresenta como certa, em função do submetimento à crueldade de um outro ou de situações que a vida impõe.

O ambiente mental, natural, social ou político com o qual um indivíduo, ou um grupo, estabelece relações, pode anular a alteridade e torná-lo refém de uma potência arbitrária. A exigência destruidora que poderia arruinar uma situação como esta e eclodir toda relação fixa, é obra da categoria de pulsão de morte que Zaltzman (1979/1994) nomeou pulsão anarquista. Enquanto anarquista, tal força permite a assunção de uma postura de resistência, rebelião, insubmissão contra poderes opressores e de destruição psíquica e física. “Numa relação de forças sem saída, só uma resistência nascida das próprias fontes pulsionais de morte pode afrontar a ameaça de perigo mortal” (ZALTZMAN, 1979/1994, p. 64).

O que se exacerba na proposição de Zaltzman é a situação de precariedade do sujeito, que já se vê destinado à morte. A hipótese colocada é de que o movimento anarquista extrai a força da pulsão de morte e a remete contra ela mesma. Deve-se considerar neste contexto que se trata, sobretudo, de um movimento intrapsíquico, no qual a força de destruição se volta contra ela própria e, em vez de acatar o destino da morte imposto por um outro, uma realidade, transgride, se rebela. A rebeldia pode, muitas vezes, ser absolutamente silenciosa, sem ato. Os prisioneiros dos campos nazistas que resistiam jamais expressavam atos de contestação, o que anteciparia a morte. Sobreviver era o maior ato de rebeldia.

A pulsão de morte trabalha contra formas de vida estabelecidas e contribui para renová-las. O movimento anarquista surge quando toda forma possível de vida desmorona, ele extrai sua força da pulsão de morte e a remete contra ela e sua destruição (ZALTZMAN, 1979/1994, p. 66).

Beetschen (2011) considera se tratar de um apelo à energia dissociativa da pulsão de morte. Esta forneceria ao psiquismo ameaçado de destruição a capacidade de retornar ao seu contrário a violência da destrutividade advinda da ligação ao meio ou de uma massificação narcísica potencialmente mortal. A dissociação e a desordem seriam formas de protesto vital, testemunhando uma força de desligamento posta a serviço da vida. Fortes (2012) também ressalta que no cerne da experiência da morte o sujeito pode encontrar vias de combate às forças mortíferas, ou seja, a “pulsão de morte encontra na própria disrupção a saída vital ante as forças aniquilantes que também a constituem” (FORTES, 2012, p. 111).

A pulsão anarquista exerceria sua atividade de desligamento contra quaisquer situações de domínio mortal. Domínio de Eros e da pulsão de morte do outro, da destrutividade da massa e da autocracia e autossuficiência do Eu. Os impasses do narcisismo são alvos contra os quais se voltaria tal força. Quando não há espaço para identificação a outros humanos ou para o amor, a pulsão anarquista asseguraria a permanência da ligação à comunidade humana, fazendo frente a um narcisismo totalitário (BEETSCHEN, 2011).

A literatura narrando a resistência da vida

As relações fixas, aprisionantes, podem se estabelecer por diversos motivos, com ou sem o consentimento do sujeito. De algumas

delas seria impossível evadir-se. Zaltzman (1979/1994) destaca duas vivências extremas apresentadas sob o título de experiências-limite: a sobrevivência nos campos de concentração e a vida dos esquimós de Thulé, região gélida do Ártico. São exemplos onde o humano se encontra à beira de uma situação psíquica urgente, por escolha ou imposição, a qual não pode atravessar ou afrontar sem prejuízo mortal. Nestes casos, a pulsão de morte, impedida de se manifestar arruinando a relação, se manifesta como resistência, guardando a condição de escolher viver. A força de insistência na vida, daqueles que não sucumbem, proveria da pulsão anarquista.

A resistência à morte exige, antes de mais nada, o reconhecimento de sua presença. A pulsão anarquista forneceria a força necessária para que o humano não se refugie na recusa, na ilusão. Escolhemos as duas situações citadas, exemplos reais narrados pela literatura, para analisar a perspectiva teórica apresentada por Zaltzman e a manifestação viva dos conceitos que aborda. Um terceiro exemplo, este ficcional, será a apresentação de um personagem da trilogia Millenim, de Stieg Larsson.

A primeira incursão que propomos é a análise da obra “A espécie humana” (ANTELME, 1957/2013), de Robert Antelme, sobrevivente do campo de concentração, na qual relata que, para sobreviver, era preciso aceitar o universo concentracionário, se reconhecer na instância da morte. Trata-se de um dos relatos clássicos mais comoventes acerca do horror vivido nos campos de concentração nazistas. Antelme, poeta e jornalista, tinha 26 anos quando, em 1943, entrou para uma unidade da Resistência Francesa em Paris, liderada por François Mitterand. Um ano depois, foi preso pela Gestapo e deportado para a Alemanha, onde trabalhou em Ganderheim até a primavera de 1945, quando foi levado para Dachau, até,

já perto do fim da guerra, ser resgatado. O ex-prisioneiro percebeu a importância de realizar um ato impossível: transmitir, pela via da escrita, a experiência mais extrema, desumana ao ponto de negar a humanidade de suas vítimas. Através de uma linguagem que representa o irrepresentável, oscilando entre o relato objetivo e descrições poéticas, o autor narra o horror dos campos de concentração. Naquele ambiente, até mesmo se alimentar dos restos de outros passa a ser um ato de grandeza. Conforme a leitura de Cabral e Palumbo (2016), a partir desse relato Zaltzman esclarece que, assim como quando Eros torna-se massificador, o excesso de privação arrastaria o sujeito para o limite de uma angústia sufocante, momento em que não há mais heroísmo nem opções que não sejam tentar viver ou se deixar morrer.

Os caçadores de Thulé, conforme relata Maurice Malaurie (1958/1975) em “Os últimos reis de Thulé”, afrontavam o perigo da morte indo solitariamente à caça de ursos. Zaltzman considera, mais uma vez, que a relação de forças não é apenas entre o homem e o meio, mas entre dois destinos de Tântatos na cena psíquica individual. A hostilidade do meio serve apenas de suporte para as forças hostis. A natureza, sem aspirações de morte, obriga o sujeito a reconhecer a relação de forças internas não mediadas pela *libido*. Quando o exorcismo da morte por esta via não era possível, como no caso das mulheres e adolescentes, despreparados para a caça, eram possuídos pela “*perdlérorpoq*”. Essa seria uma crise na qual o sujeito rasgava suas roupas, lançava-se à natureza, corria sobre os blocos de gelo no mar, como forma de exorcizar a presença da morte. Estavam, para os esquimós, doentes da vida.

Tysebaert (2011) nos indica uma outra obra, esta de cunho ficcional, pela qual podemos analisar as proposições de Zaltzman.

Relembra uma personagem da literatura e cinema contemporâneos que ilustra com exatidão o que seria uma vida submetida a poderes repressivos na qual a pulsão anarquista assume o papel de insubmissão à morte. Trata-se de Lisbeth Salander, protagonista da trilogia *Millenium*, de Stieg Larsson (2007), jovem associal, marginal, às vezes violenta, cuja vida se desencadeia sob os auspícios da transgressão, com a finalidade de exorcizar o perigo mortal derivado de forças internas e externas. Lisbeth conheceu precocemente a dureza extrema que Zaltzman (1979/1994) chamou experiência-limite. Rotulada erroneamente de esquizofrênica e como um risco à sociedade, foi internada por um longo período em um hospital psiquiátrico infantil, submetida a toda sorte de abusos. Quando liberada do internato, passou a viver de forma nômade, sem fixar-se a lugar algum nem construir laços duráveis. Estes se constituíam apenas eventualmente e sob a ameaça de ruptura iminente. A lucidez do risco, a capacidade de se antecipar, o desafio à ordem e à autoridade seriam todas marcas da atividade de desligamento da pulsão de morte que comparecem em Lisbeth, na defesa de uma sobrevivência que superaria a morte psíquica (TYSEBAERT, 2011).

Ao longo da trama, revelam-se mais elementos que explicam a atitude da heroína. Seu pai era um assassino inescrupuloso que traficava mulheres, representando a figura do pai primevo, possuidor do poder absoluto. Lisbeth instaura um duelo de morte com ele, que tenta de todas as formas eliminá-la. Com o auxílio de um filho ainda mais violento, este pai chega a enterrar a protagonista acreditando tê-la assassinado, mas ela sobrevive e volta a afrontá-lo, com o último recurso de energia sobrevivente. O filme, segundo Tysebaert (2011), é uma verdadeira alegoria da energia mobilizada pela pulsão anarquista.

No limite da sobrevivência

Um aspecto que Zaltzman (1979/1994) destaca, quando a pulsão anarquista surge em situações de precariedade absoluta e a morte ameaça de muito perto, é a prioridade do registro da necessidade com relação ao registro do desejo. Nos campos de concentração o sujeito é forçado a se reconhecer apenas como objeto de extermínio e a resistência a tal desumanização exige o investimento prioritário do registro das necessidades. Honrar a condição humana seria priorizar o registro da necessidade sobre o do desejo.

Quando forças assassinas governam uma vida, sobreviver não admite nostalgias e ternuras. A simpatia e a amizade são consideradas atuações irresponsáveis. As organizações de desejo dão lugar à crueza da necessidade. Reduzido ao extremo despojamento da necessidade, o homem descobre que não precisa de nada além do que a necessidade para, ao negar, em retorno, tudo aquilo que nega a sua própria vida, manter a relação humana em sua primazia. A necessidade é necessidade de viver (ANTELME, 1957/2013). Uma vez que, no registro psíquico, a necessidade puramente biológica já passou por uma representação e investimento de afeto, o que temos é uma experiência entre os limites do vínculo erótico e do funcionamento biológico, a qual só teria sentido já como experiência psíquica.

Ao debater a obra de Zaltzman, Guarnieri (2011) observa que, em determinados contextos, a pulsão anarquista põe em primeiro plano a valência vital do desligamento, liberando o sujeito de ligações internas nas quais um Eros aglutinante o encarceraria, fazendo restar apenas a ligação à vida. É o ponto em que a identificação sobrevivente entra em jogo. Se todas as outras ligações foram rompidas, destruídas, anuladas, resta apenas uma ligação fundamental à possibilidade de sobreviver: a ligação ao conjunto humano.

As experiências-limite instauram um embargo à vida psíquica e física do ser humano, o privando de suas defesas e o expondo a uma possibilidade constante de morte. Se Eros e Tânatos trabalham na manutenção do equilíbrio entre os interesses coletivos e individuais no decorrer da vida, em determinados contextos, é a pulsão anarquista que permite a manutenção em vida do ser humano. Do mesmo modo que os movimentos anarquistas, essa pulsão luta contra a autoridade e a imposição, sobrevivendo ainda que através da desordem e violência, pois “enquanto o poder trabalha para se conservar e expandir, a pulsão anarquista trabalha para fazer tudo isso voar pelos ares” (ZALTZMAN, 1979/1994, p. 68).

Considerações finais

O momento em que vivemos, para muitos, tem sido de enfrentamento absoluto da morte. O que nosso artigo pretendeu mostrar foi como, frente a contextos como o atual, a força psíquica capaz de impulsionar o sujeito em um enfrentamento, não sucumbindo ao destino da morte, é a pulsão de morte e seu viés anarquista. Não desconsideramos que, muitas vezes, não há luta possível, se tratando de um agente infeccioso contra o qual os esforços são em vão. Mas se há situações que dependem que o sujeito resista psiquicamente, não entregue a vida ao destino da morte, a força apontada por Zaltzman capaz de tal resistência é a pulsão de morte. Os exemplos trazidos apontam contextos nos quais, por vontade própria ou por força do destino, o sujeito luta contra a morte. Sucumbir muitas vezes é uma escolha frente ao sofrimento e à precariedade. Quando o que difere entre morrer e sobreviver é a força que dispõe o sujeito para afrontar a morte, temos aí o trabalho da pulsão de morte. A literatura vem nos trazer narativas que corroboram, ilustram de modo lúcido, o que

a psicanálise busca conceituar desde que Freud percebeu haver no humano forças que o impelem à destruição mas também propiciam a continuidade da vida, rompendo com alteridades que o submetem e mesmo o condenam ao fenecimento.

Referências

- ANTELME, R. (1957). *A espécie humana. Um relato clássico sobre a vida nos campos de concentração*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2013.
- BEETSCHEN, A. Le défi de la déliaison. In *Psyché anarchiste – Débattre avec Nathalie Zaltzman*. Paris: Presses Universitaires de France.
- CABRAL, P.E.P.L. & PALUMBO, J.H.P. A Pulsão Anarquista e a Resistência Diante da Morte e da Massificação. In *Revista Subjetividades*, Fortaleza, 16(3): 84-96, 2016. Disponível em: <<http://periodicos.unifor.br/rmes/article/view/5166/pdf>>. Acesso em 08 jul. 2018.
- FORTES, I. *A dor psíquica*. Rio de Janeiro: Cia de Freud, 2012.
- FREUD, S. (1920) Além do princípio do prazer. In: *Sigmund Freud, obras completas*, v. 13. São Paulo: Cia das Letras, 2010.
- GUARNIERI, R. Nathalie Zaltzman: une pensée anarchiste à l'épreuve de l'histoire. In *Psyché anarchiste – Débattre avec Nathalie Zaltzman*. Paris: Presses Universitaires de France, 2011.
- LARSSON, S. A menina que brincava com fogo. In: *Millenium (Trilogia)*. São Paulo: Cia das Letras, 2007.
- MALAUURIE, J. (1955) *Les derniers rois de Thulé*. Paris : Terre Humaine, 1996.
- TYSEBAERT, E. Tremper sa plume dans la vie. In *Psyché anarchiste – Débattre avec Nathalie Zaltzman*. Paris: Presses Universitaires de France, 2011.
- ZALTZMAN, N. (1979) *A pulsão Anarquista*. São Paulo: Escuta, 1994.

A arte como contexto do dia-a-dia: Processos de fortalecimento intrafamiliar em momentos de isolamento social

Arts as a day-to-day context: Processes of intra-family strengthening in moments of social isolation

ROSEMERY CASOLI

ARLETT H BOONE

GISLENE TSCHAEN

Este artigo tem como proposta explicitar a importância da arte no fortalecimento de mulheres, de jovens e de crianças, moradores no espaço periférico da grande São Pedro, acolhidas pelo projeto de extensão “FORDAN: Cultura no Enfrentamento às Violências”, a partir dos trabalhos desenvolvidos pela equipe artística no decorrer do isolamento social advindo da pandemia causada pela Covid 19. Segundo VIGOTSKI (1999) a arte transforma a vida de quem a vivencia, o que possibilita defender todas as manifestações artísticas como conteúdos transformadores, sendo que o fazer criativo pode ser visto então como uma necessidade essencial, pois ele pode promover o bem estar necessário para a manutenção da saúde psicológica responsável pela manutenção da saúde física e mental dentro do contexto de isolamento. O objetivo geral para desenvolvermos esta proposta foi o de auxiliar na ampliação do fazer artístico autotransformador, cuja finalidade maior foi criar possibilidades de alcance do equilíbrio interno dos acolhidos pelo projeto neste momento de enfrentamento à Covid 19.

Palavras-chave: Arte; Periferia; Isolamento social; Fortalecimento.

This article aims to explain the importance of art in strengthening women, young people and children, living in the peripheral space of Greater São Pedro, welcomed by the extension project “FORDAN: Culture in Confronting Violence”, based on the work developed by the artistic team in the course of the social isolation result from the pandemic caused by Covid 19. According to VIGOTSKI (1999), art transforms the life of those who experience it, which makes it possible to defend all artistic manifestations as transformative content, and creative doing can be then seen as an essential need, as it can promote the well-being necessary for the maintenance of psychological health responsible for maintaining physical and mental health within the context of isolation. The general objective to develop this proposal was to assist in the expansion of self-transforming artistic work, the main purpose of which was to create possibilities for achieving the internal balance of those welcomed by the project at this moment when facing Covid 19.

Keywords: Art; Periphery; Social isolation, Strengthening.

Introdução

Os enfrentamentos diários das famílias que moram nas periferias são pautados em resistência, uma vez que estão expostas a vários tipos de questões inerentes à precariedade social imposta a esses espaços territoriais. Por vivenciarmos junto com elas esses enfrentamentos, entendemos a necessidade de buscar por alternativas que sejam capazes de minimizar os sentimentos negativos que essa precariedade causa.

Ao entendermos que o contexto atual devido ao isolamento causado pela pandemia advinda da Covid 19 traria consequências danosas, principalmente para a população periférica, criamos, para as famílias acolhidas pelo Projeto de Extensão FORDAN: Cultura no Enfrentamento às Violências, propostas de enfrentamento a partir do nosso conhecimento artístico, pois, acreditamos nos benefícios que as atividades desenvolvidas a partir das linguagens da arte podem fazer pelas pessoas. VIGOTSKI (1999) afirma que a arte transforma a vida de quem a vivencia, pois ela é um instrumento de transformação, o que nos possibilita defender todas as manifestações artísticas como conteúdos pedagógicos transformadores de emoções. Ressaltamos que neste momento de pandemia, independente da atividade artística escolhida, o fazer criativo é uma necessidade inerente a todos, pois ele promove o bem estar que é essencial para a manutenção da saúde psicológica que necessitamos para a manutenção e permanência da saúde física. Consideramos então, que atividades desenvolvidas a partir da arte possam auxiliar na manutenção da autoimunidade que precisamos ter, principalmente neste momento crítico.

Os nossos estudos como pesquisadoras nos mostraram que a arte pode ajudar na expressividade de pensamentos e emoções em pessoas que se encontram com dificuldades emocionais diversas.

Pode ajudar na diminuição da ansiedade e também do estresse. Proporcionar momentos de relaxamento, calma e felicidade. Auxiliar na conexão interna de cada sujeito, o que neste momento de isolamento, fortalece para o enfrentamento dos medos advindos das ameaças de contaminação e mortes causadas pela disseminação do vírus. Pode auxiliar na lida com a perda de alguém próximo. Pode auxiliar na mudança de foco em pensamentos doloridos e negativos ao ajudar na concentração de atividades divertidas e agradáveis.

No livro *Criatividade e Processos de criação*, escrito em 1978 pela artista e professora de artes Fayga Ostrower, a autora nos fala que a arte é trabalho que precisa ser sentido para ser produzido, a partir desse diálogo nos propomos elaborar as atividades artísticas usadas para o fortalecimento das mulheres, dos jovens e das crianças acolhidas pelo FORDAN, a partir da dança, da música, da pintura e criações artesanais.

A metodologia da pesquisa-intervenção como auxiliar na elaboração das atividades criativas

Para as psicólogas Marisa Lopes da Rocha e Kátia Faria de Aguiar:

Na pesquisa-intervenção, a relação pesquisador/objeto pesquisado é dinâmica e determinará os próprios caminhos da pesquisa, sendo uma produção do grupo envolvido. (AGUIAR e ROCHA, 1997, p.97).

Neste momento de isolamento o nosso objetivo como pesquisadoras e desenvolvedoras de atividades artísticas no projeto FORDAN é o de auxiliar na ampliação do fazer artístico autotransformador e terapêutico, cuja finalidade maior é auxiliar as possibilidades de

alcance do equilíbrio e da harmonização interna das pessoas acolhidas pelo projeto neste momento de enfrentamento a Covid 19.

Porém, para que essa relação do pesquisador com o objeto pesquisado aconteça Utilizamos-nos do método/paradigma indiciário proposto por Carlo Ginzburg no início da década de 1980 – cuja estrutura metodológica investigativa tem como base os sinais, as pistas e os indícios – que nos auxilia na percepção e no entendimento das questões não verbalizadas explicitamente, porém, observadas nas atividades artísticas realizadas pelas pessoas que acolhemos. Para o autor, esta metodologia de pesquisa “pressupõe o minucioso reconhecimento de uma realidade talvez ínfima, para descobrir pistas de eventos não diretamente experimentáveis pelo observador” (GINZBURG. 1990, p.152-153), mediante este reconhecimento, o pesquisador compreende a realidade do sujeito e é possível observar fatos que podem vir a acontecer ou que já aconteceram.

A partir dessa metodologia desenvolvemos o nosso saber e trabalhamos com a pesquisa-intervenção, o que nos permite ir moldando os nossos planos de oficina de acordo com as pistas e indícios que vamos colhendo durante o processo dialógico-reflexivo que utilizamos no desenvolvimento do nosso trabalho. Sendo que “o que caracteriza esse saber é a capacidade de, a partir de dados aparentemente negligenciáveis, remontar a uma realidade complexa não experimentável diretamente”. (GINZBURG. 1990, p.152).

Segundo Soares “a arte humaniza, e se ela humaniza, precisamos mais do que nunca, da sua utilização no meio educacional e mais ainda na sociedade de modo geral” (SOARES, 2007, p.4). Temos como procedimento de humanização fazer uma consulta às crianças, aos jovens e às mulheres sobre as atividades que serão ofertadas e os incentivamos a opinar sobre elas, o que dentro da nossa percepção

de pesquisadoras auxilia no processo de fortalecimento e satisfação pessoal, pois eles não participam somente no momento do fazer artístico, mas também na escolha das atividades que irão fazer.

O diálogo da arte com o universo de mulheres da Grande São Pedro acolhidas pelo projeto FORDAN no contexto do isolamento social

Mesmo com o acolhimento à distância por causa do isolamento social, desenvolvemos atividades para que as mulheres que acolhemos tenham momentos de relaxamento e descontração; criamos, junto com as outras equipes que fazem os acolhimentos no projeto, uma apostila voltada para elas. Essa apostila¹ foi criada com vários objetivos, dentre eles, o de conscientizar as mulheres acolhidas de que a sua permanência e a dos seus familiares dentro de casa durante o isolamento social devido a pandemia causada pela Covid 19 é extremamente necessária. Por trabalharmos como uma equipe multidisciplinar nos enfrentamentos e acolhimentos foi inserida na “Apostila das Mulheres”, informações e atividades desenvolvidas por cada equipe. Tais atividades objetivam também instigá-las a terem uma reflexão própria do momento que estamos vivenciando, uma vez que, trabalhamos a importância do ato de reflexão como um ato possível a todos.

Durante o processo de criação da apostila, as equipes dialogaram² com as mulheres sobre a importância da quarentena para o bem de todos e sobre questões de necessidades básicas que são inerentes a todo ser humano. Esses diálogos serviram como base de dados para

.....
¹ Neste mesmo contexto de intervenção pedagógica foram criadas também, apostilas para os homens, os jovens e as crianças acolhidas pelo Projeto de Extensão FORDAM: Cultura no Enfrentamento às Violências.

² Este diálogo também foi feito com as crianças, os jovens e os homens acolhidos pelo projeto.

a criação de planilhas informativas, através das quais nos foi possível perceber a relevância em propor momentos de criação artística para as mulheres. Todas se encontravam num contexto de insegurança e medo devido à possibilidade do caos que estava se aproximando. Neste primeiro momento foi sugerido a elas que produzissem junto com seus filhos e familiares (que convivem dentro dos mesmos espaços) desenhos das suas casas. Respeitando a subjetividade de cada mulher, não foi demarcado como esse desenho deveria ser feito especificamente, a criação era livre para que pudessem desfrutar junto com seus familiares momentos leves e relaxantes.

O resultado foi surpreendente, tivemos diversas narrativas pictóricas: Algumas desenharam o que viam das suas janelas, outras desenharam o que acontecia no seu dia-a-dia. Teve algumas que desenharam como estava a convivência de todos dentro de casa. Teve aquelas também que desenharam a própria casa, e outras, que ainda desenharam como elas gostariam que fossem as suas casas. Ao criar algo que saiu inteiramente dos seus interiores, de forma inconsciente, as mulheres afirmaram a sua individualidade, valorizando a si mesmas e os momentos de convívio familiar.

Esses desenhos nos foram enviados através do *WhatsApp* (por aquelas que possuem esse recurso tecnológico) e se tornaram as ilustrações que compõe a capa da apostila que elas receberam junto com outros materiais necessários para desenvolverem as atividades propostas pelas equipes do FORDAN. Grande parte das mulheres acolhidas pelo projeto não acreditavam ser capazes de fazer arte, trabalhamos com elas o entendimento de que não é preciso ter o “famoso talento artístico” para criar a sua arte, e, as incentivamos se permitirem conhecer o prazer e os benefícios que o fazer artístico pode proporcionar.

Neste contexto, consideramos que ao instigar as vivências através de processos criativos, instigamos também o processo de ressignificação dessas mulheres, uma vez que o fazer artístico pode auxiliá-las na exteriorização dos sentimentos e emoções negativas acumulados neste período de isolamento, além de estimular o desenvolvimento da autoestima e do autocuidado.

Por entendermos que o trabalho com arte abre oportunidades para um ensino-aprendizagem que pode ser pautado por atividades específicas, criamos o projeto artístico “juntando os pedaços com arte”, no qual elaboramos atividades artesanais, que posteriormente, possam vir a auxiliar o grupo de mulheres acolhidas pelo projeto a criarem uma fonte de renda para si. Como são oficinas a distancia, podem possibilitar o aprendizado de uma atividade sem colocar em risco a manutenção dos cuidados necessários que o momento exige. Inicialmente trabalhamos com a técnica da papietagem³ sobre material reciclado e a técnica do crochê; ambas são atividades que proporcionam um bem estar no momento criativo e ao mesmo tempo trabalha a concentração sensorial e a coordenação motora.

Os resultados obtidos tem sido motivo de comemoração, o que pode ser demonstrado pela satisfação que muitas delas fazem questão de expressar. Uma das frases mais usadas por algumas delas é esta: “acho muito legal, mesmo quando estou cansada ou com preguiça de fazer, sei que o resultado vai ser interessante e aí vem a vontade de fazer”. Outra frase marcante foi dita por uma delas

.....
³ Papietagem ou empapelamento é um termo que pode parecer estranho, mas papietar ou empapelar quer dizer revestir de papel, e consiste em transformar objetos em esculturas, brinquedos, etc. Disponível em: <https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/empapelamento-ou-papel-mache/>. Acessado em: 05 OUT. 2020.

quando conseguiu terminar o trabalho com papietagem: “consegui, que venha o próximo, eu adorei e esse é só o primeiro. Vou me aperfeiçoar”. Como havíamos presumido anteriormente, algumas delas podem estar descobrindo agora as suas capacidades, e os relatos das suas descobertas também fazem parte do processo criativo, pois, ao externalizar as suas emoções estão trabalhando a percepção das suas subjetividades.

O diálogo da arte com o universo de jovens da Grande São Pedro acolhidos pelo projeto FORDAN no contexto do isolamento social

Neste momento de isolamento as relações do dia-a-dia tiveram mudanças drásticas, se lembrarmos como era antes da pandemia causada pela Covid 19 vamos perceber que os jovens tinham muitas atividades e/ou compromissos que os mantinham muito tempo fora de casa. Agora, porém, essas rotinas mudaram, mesmo não sendo considerados do grupo de risco, precisam ficar em casa e se manterem o mais longe possível dos ciclos de contaminação pelo vírus da Covid 19 para não contaminarem seus familiares que estão no grupo de risco. Para os jovens, tão cheios de energia e de curiosidade pela vida, essa mudança brusca pode trazer consequências danosas tanto para a saúde física quanto para a saúde mental.

É natural que todos sintam dificuldades de convivência; as crianças podem até se adaptarem mais fácil a este momento de isolamento, pois convivem de forma mais assídua com seus responsáveis, mas os jovens, por já exercerem atividades fora de casa e muitas vezes junto com outros jovens, acabam tendo uma maior dificuldade em se adaptarem às normas da nova convivência.

Como o nosso trabalho com os jovens acolhidos pelo FORDAN também é pautado na pesquisa-intervenção, buscamos primeiramente um diálogo franco e honesto sobre o momento que todos estamos vivenciando, após esse diálogo elaboramos dinâmicas que incluem a dança, e com isso objetivamos fortalecer neles, a conscientização da colaboração de todos no enfrentamento desse momento de pandemia.

Segundo KUNZ (2003) a dança pode ser dividida em três seguimentos: a dança lazer, a dança saúde e a dança socialização. Como lazer, a dança proporciona prazer, alívio e alegria. Como saúde, a dança é praticada como uma atividade física e trás benefícios para o corpo e mente de quem a pratica. Como socialização, a dança auxilia nas questões de convivência com as outras pessoas e auxilia também no desenvolvimento da expressividade.

Escolhemos a dança por ser uma área que dominamos e assim ter mais segurança nas nossas propostas de intervenção. As autoras Alves, Boeno e Dantas, nos dizem que:

A dança é uma atividade que pode desempenhar um papel relevante na formação de crianças e adolescentes, pois contribui para a melhoria das capacidades motoras, afetivas e relacionais e, ao mesmo tempo amplia as possibilidades de assimilação e produção cultural. (ALVES et.al. 1999).

A nossa proposta é justamente esta, trazer a cultura, explicitada em forma de dança para trabalhar com os jovens que acolhemos. Estamos elaborando atividades que serão desenvolvidas a partir do funk, que é um movimento cultural ao qual a maioria dos jovens de periferia tem acesso, porém, nem todos conhecem a sua origem. Para trabalhar o processo criativo desses jovens, vamos juntar escrita e dança e incluir a música como elemento de ligação entre essas duas

linguagens. Segundo Tavares dentro do contexto da dança “a música funciona como elemento de ligação e integração entre os dançarinos [...] O estímulo sonoro normalmente determina o ritmo e a mudança nas sequências de movimento de uma dança”. (TAVARES, 2006, p. 49)

O Funk tem um estilo de dança e música próprios e talvez, devido a essa liberdade de movimentos expressada pelos movimentos, seja recriminado em muitos lugares, porém, a nossa experiência como pesquisadoras que trabalham diretamente com o sujeito nos mostra que não podemos desmerecer os saberes advindos das vivências desses sujeitos, pois elas são os processos formativos que os compõe. Temos aqui um desafio, que é o de trabalhar a funk como movimento cultural num processo de fortalecimento e enfrentamento neste momento de pandemia.

O diálogo da arte com o universo de crianças da Grande São Pedro acolhidas pelo projeto FORDAN no contexto do isolamento social

As autoras Andrea Pedroni Falsarella e Danielle Bernardes-Amorim, que versam sobre os efeitos da dança para o desenvolvimento psicomotor de crianças e adolescentes, nos dizem que:

Por ser uma atividade coletiva e lúdica, acredita-se que a dança seja um instrumento de facilitação dos relacionamentos interpessoais, no desenvolvimento da autoestima, da autoconfiança e do senso de responsabilidade. Também proporciona benefícios físicos como: aumento da resistência corporal, estética, postura e flexibilidade; além de contribuir para o equilíbrio emocional dentro de um desenvolvimento do indivíduo como um todo. (FALSARELLA E AMORIM, 2008, p. 308).

Durante nossa formação como pesquisadoras buscamos sempre por bases que nos auxilie na teorização das nossas propostas de trabalho, neste entendimento, concordamos com as autoras citadas, pois usamos a nossa dança como uma forma de resistência pessoal neste momento de isolamento. Por experienciarmos os benefícios advindos dessa prática, entendemos a importância em desenvolver atividades com o balé para as crianças que acolhemos no projeto FORDAN.

As nossas experiências como professoras de balé nos auxilia verbalizar sobre os benefícios que essa arte produz sobre as crianças que a praticam. Os movimentos, por necessitarem de uma prática constante, auxiliam no desenvolvimento psicomotor das crianças. Esse desenvolvimento é extremamente relevante para que elas desenvolvessem também uma melhor consciência de si e do que acontece à sua volta. Mesmo elas não estando no grupo de risco de contaminação pela Covid 19, elas precisam participar do isolamento social, e nós, buscamos de uma lúdica e criativa despertar nelas essa consciência, que não vamos chamar de responsabilidade por ser esta uma palavra “pesada” para uma criança carregar. Assim, pesquisamos e desenvolvemos um diálogo com a dança para explicitar a importância das crianças dentro desse momento.

Criamos o projeto “dança em casa” e iniciamos no mês de maio o atendimento a 12 crianças com idade entre 8 a 13 anos. O nosso objetivo é o de através do balé proporcionar momentos de aprendizagem nos quais as crianças possam vivenciar, junto com a sua família, uma melhor interação neste período de isolamento social, promover um bem-estar físico e mental, para que elas possam de uma maneira mais leve lidar com as emoções que esse momento propaga. Pois a dança, segundo MARQUES (1998), pode ser considerada uma forma de liberdade, na qual os seus praticantes também

podem relaxar a mente e movimentar o corpo e conquistar diversos benefícios em seus interiores. Criamos também um grupo no *WhatsApp* para termos contato com os responsáveis e com as crianças, e através dele passamos as atividades e mantemos um diálogo com seus responsáveis para sabermos se estão conseguindo realizá-las neste período de isolamento social. Para que essas crianças tenham estes momentos de ludicidade enviamos semanalmente atividades através dos vídeos que fazemos para elas. .

Considerações

A arte, em geral, tem um poder transformador no ser humano. O fazer artístico é um processo no qual o indivíduo exterioriza seus sentimentos e emoções mesmo que inconscientes, oferecendo canais de expressão e escape, reduzindo o estresse resultante dos processos experienciados. Ao iniciar uma atividade criativa, geralmente a pessoa vivencia uma tensão psíquica que é muito produtiva, visto que este conflito favorece o crescimento pessoal; no andamento da atividade, naturalmente vence a insegurança, ousa experimentar determinados materiais, cores, formas e movimentos, e sem que perceba, flui uma irreversível liberdade. Essa possibilidade de vivenciar momentos de ludicidade e criação contribui, de maneira expressiva, na melhora de qualidade de vida, reduzindo o estresse resultante do estado de isolamento atual.

Usamos esse mesmo conceito pautado nos benefícios do fazer artístico para fortalecer a própria equipe, afinal, estamos todos vivenciando esse momento de isolamento. Todo este processo de fortalecimento foi desenvolvido a partir da metodologia da pesquisa-intervenção, sendo esta ferramenta extremamente auxiliar na elaboração das atividades de fortalecimento. Novamente citamos

Aguiar e Rocha (1997), pois “a relação pesquisador/objeto pesquisado é dinâmica e determinará os próprios caminhos da pesquisa, sendo uma produção do grupo envolvido” (AGUIAR e ROCHA, 1997, p.97), o que nos auxiliou manter também um contato de proximidade, mesmo à distância, com as pessoas que trabalham de forma voluntária no projeto.

Para legitimar a integração de todos e também compartilhar com o público o trabalho que desenvolvemos com arte, foi organizada por várias equipes do projeto o primeiro Festival Cultural Virtual do Fordan, sendo este exibido através da Live Solidária do Fordan na data de 07/05/20. Este evento contou com a participação de vários artistas brasileiros renomados nacional e internacionalmente e possibilitou ao público conhecer os artistas que trabalham como voluntários no projeto.

Referências

- AGUIAR, K. F. e ROCHA, M. L. Práticas Universitárias e a Formação Sócio-política. *Anuário do Laboratório de Subjetividade e Política*, nº 3/4, 1997, pp. 87-102.
- ALVES, Márcia; BOENO, Andressa; DANTAS, Mônica. Dança corpo e representações. *Revista Conexões: educação, esporte, lazer*. Campinas, v.1, n.2, p.97-107, jun. 1999.
- FALSARELLA, A.P.; AMORIM, D. B. A importância da dança no desenvolvimento psicomotor de crianças e adolescentes. *Revista da Faculdade de Educação Física da UNICAMP*, Campinas, v.6, ed. especial, p. 306-317, julho. 2008.
- GINZBURG, Carlo. *Sinais: raízes de um paradigma indiciário*. IN Mitos, emblemas, sinais: Morfologia e História. 1ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

- KUNZ, Maria do Carmo Saraiva. *Dança e Gênero na escola: forma de ser e viver mediadas pela Educação Estética*. Tese de doutorado apresentada ao curso Motricidade Humana na especialidade de Dança da Universidade Técnica de Lisboa. 2003.
- MARQUES, I. Corpo, dança e educação contemporânea. *Pro-Posições*, v. 9, n. 2, 26 de Junho de 1998.
- OSTROWER; Fayga. *Criatividade e Processos de Criação*. 2^a ED. Petrópolis: Vozes, 1978.
- SOARES; Alexsandro Rosa. A Importância da Arte para a Socialização. *Revista Ibero Americana*. Disponível em: <http://www.rieoei.org/opinion42.htm>. Acessado em 05 OUT. 2020.
- TAVARES, ISIS MOURA. *Educação, corpo e arte*. Curitiba: IESDE, 2006.
- VIGOTSKI, L. S. *Psicologia da arte*. São Paulo: Martins Fontes. 1999. (Originalmente publicado em 1925).

Políticas públicas de cultura: entre a oferta e a demanda em tempos de pandemia¹

VIOLETA VAZ PENNA

RICARDO ULPIANO DA CRUZ PEREIRA

Universidade Federal de Minas Gerais

Em tempos de pandemia, os desafios na implementação das políticas públicas de cultura tornam-se mais imperativos. Este artigo propõe-se a levantar questões relativas às políticas culturais centradas em oferta e em demanda, a partir da compreensão dos conceitos de democratização e democracia cultural, apostando no aprofundamento da política de demanda como modo de desviar a política de apoio à oferta da encruzilhada na qual se encontra.

Palavras-chave: democracia cultural; democratização cultural; política pública

In times of pandemic, the challenges in implementing cultural public policies become more imperative. This article proposes to raise questions related to cultural policies focused on supply and demand, from the understanding of the concepts of democratization and cultural democracy, investing in the deepening of the demand policy as a way to divert the policy of supporting supply from the crossroads at which it finds itself.

Keywords: cultural democracy; cultural democratization; public policy

¹ Este artigo se apoia no texto *Políticas culturais entre a oferta e a demanda*, da autora Violeta Penna, apresentado como parte dos requisitos para conclusão do curso de Especialização em Gestão e Política Cultural do Observatório Itaú Cultural e no artigo *Cultura, gestão e local: a experiência do centro Cultural Vila Santa Rita da Cidade de Belo Horizonte*, dos autores Violeta Penna e Ricardo Ulpiano, apresentado no V Seminário Internacional de Políticas Culturais. Fundação Casa Rui Barbosa. Rio de Janeiro, 2014.

Introdução

Este texto se propõe a discutir questões relativas a políticas culturais centradas na oferta e/ou na demanda a partir da compreensão dos conceitos de democratização e democracia cultural. Procura-se articular como esses conceitos orientam determinados tipos de gestão da política cultural. A partir dessa discussão, refletimos sobre o novo cenário cultural imposto pela pandemia do COVID, analisado alternativas de enfrentamento na gestão e implementação das políticas públicas, a partir do entrelaçamento entre política de oferta e demanda cultural.

Atuando no campo da cultura como artistas e gestores, compreendemos que o novo cenário que se anuncia modifica radicalmente a forma de enfrentar os problemas na área da gestão cultural, impondo velhos e novos desafios que exigem soluções criativas, para o exercício de políticas públicas de cultura mais justas e abrangentes à diversidade de atores de nossa sociedade. Estamos diante do fato de que políticas longamente implementadas não atuam de forma integrada e que, mesmo nas áreas onde atuam, não necessariamente geraram uma distribuição e acesso mais igualitário, seja entre os artistas seja entre o público, o que torna mais agravante o problema atual. Reconhecendo a importância das políticas de demanda e oferta, apostamos no aprofundamento da política de demanda como modo de desviar a política de apoio à oferta da encruzilhada na qual se encontra. Desse modo, podemos pensar em propostas de criação de uma política cultural pública equilibrada entre as ofertas: uma baseada, no acesso a bens culturais artísticos legitimados e outra, com base na inserção das demandas de novos atores da vida cultural, onde democratização e democracia cultural não se excluem, mas são faces de uma mesma pauta.

Para debater esse assunto propomos discutir os conceitos de democratização e democracia cultural como modo de trazer luz a esses modelos. Para pensar numa outra relação possível, lançamos mão da ideia de democracia cultural, numa lógica que pensa as políticas de acordo com a demanda. Com foco naquele que consome e usa² cultura, consideramos importante apontar essas questões, pois dedicar esforços em oferta ou demanda, modifica radicalmente a forma de enfrentar os problemas na área da gestão cultural, já que “... a relação entre a oferta e demanda nada tem de mecânica... a busca dos primeiros não garante de modo algum a realização dos segundos.” (OLIVIER, 2011, p.20). Considerando que de acordo com Coelho (2001), o sistema cultural apresenta quatro fases: a produção, a distribuição, a troca e o consumo ou uso do produto cultural, se quisermos atender a demanda de bens culturais ou oferecer bens culturais, cada uma exige ações próprias, pois uma não tem consequência direta na outra.

Pensamos que aprofundar nessas questões pode contribuir para promover formas de exercer uma cultura mais justa e ampla em nossa sociedade, exigência cada vez mais urgente, escancarada pelo atual contexto de pandemia. Não podemos oferecer arte e acreditar que as pessoas estarão naturalmente lá, onde a arte é ofertada, seja em ambiente virtual ou físico. Avaliamos que a proposta de Donnat (2011) se faz hoje, ainda mais atual e que, o caminho é “uma verdadeira política de demanda para retirar a política de apoio à oferta do impasse no qual ela se encontra hoje” (p.32).

.....
² Ver mais sobre a distinção entre uso e consumo cultural em: COELHO (2001) no livro *O que é ação Cultural*. No livro o autor define “Uso” como o termo para designar a apropriação plena do bem pelo sujeito, enquanto “consumo” é termo que designa a utilização superficial de um bem cultural.

Democratização cultural: ampliar ou limitar?

Para iniciarmos a discussão, utilizamos a noção de democratização cultural. O desenvolvimento de uma política cultural baseada nos princípios da democratização tem como objetivo, segundo Lacerda, no caso da França, (2012) “minimizar as desigualdades, principalmente naquilo que tangia ao acesso dos franceses à cultura de seu país.” (s/n). Com essa finalidade o governo promoveu ações de acesso à cultura erudita, levando-a a grandes massas, de modo que todos pudessem usufruir desse bem, antes restrito a elite. Como consequência houve um aumento significativo da oferta de bens considerados culturalmente legítimos, aqueles bens produzidos pela classe econômica ou intelectual de elite. No entanto, passados alguns anos, essa política não resultou em democratização do acesso. Um dos seus equívocos é estar fundamentada na ideia de que as pessoas desejavam toda aquela “cultura” e que só não a acessavam por barreiras financeiras. A barreira financeira existe, mas anos depois o que se afirma, através de pesquisas, é que as pessoas que não acessavam continuaram sem acessar, mas as pessoas que já acessavam passaram a acessar mais. Constatou-se que barreira não era financeira ou física, mas simbólica. Esse tipo de política não necessariamente amplia o desejo ou o consumo das pessoas pelas produções artísticas. Ela atua somente na lógica da distribuição, da troca e da produção cultural seletiva e pouco se aproxima de ações voltadas ao consumo e uso das produções culturais e artísticas.

Para Isaura Botelho (2011) a democratização, como acesso a bens culturais, é um bordão de muitas políticas que tem por objetivo a superação das desigualdades de acesso, mas simplesmente fomentar

a produção e a criação não é suficiente. No entanto, é esse modelo que se baseia grande parte das nossas políticas até recentemente, embora já na década de 60 se reconhecesse seus problemas. Não pretendemos dizer com isso que uma política cultural se resume a uma questão de oferta e demanda, mas que conhecer a demanda é uma parte fundamental desse processo.

Se políticas de democratização cultural têm suas ações limitadas a determinados modos de produzir cultura, por outro lado, também provoca a restrição da ampliação do mercado cultural, dificultando a sustentabilidade das produções culturais atendidas, que permanecem dependentes de governos e instituições, que atuam como intermediadores, ao invés de provocar construções também de relações mais diretas entre as produções culturais e o público.

Democracia cultural: qual oferta atende qual demanda?

Um modelo político que busque equilibrar a oferta de bens e serviços públicos com a demanda das pessoas pode partir da ideia do fortalecimento da democracia cultural. Segundo Rubim (2009) a democracia cultural “reivindica uma definição mais ampla de cultura, reconhece a diversidade de formatos expressivos existentes, busca uma maior integração entre cultura e vida cotidiana e assume como condição da política cultural a descentralização das intervenções culturais”. (p. 96). Ganha relevância, na lógica da democracia cultural, a diversidade da produção artística, assim como o público que recebe os bens culturais. Nessa lógica, reconhecemos um diálogo entre as demandas dos públicos e as políticas culturais propostas pelas instituições, sendo que uma se transforma e avança na relação com a outra.

Para Donnat (2011) políticas públicas têm a ver com três questões fundamentais: formação cultural articulada com políticas educativas, equipamentos com políticas de desenvolvimento de públicos e serviço público de “cultura a domicílio”.

Pensando na formação cultural, avaliamos que a formação/vivência é o caminho longo e viável para tais questões. Formação não só dos alunos, mas de trabalhadores da cultura e da educação. Uma formação que ao longo do tempo possa construir com novas culturas em relação ao pensamento artístico e cultural e educacional. Nessa perspectiva é necessário conhecer o público, entendendo que há diversidade de demandas, assim como há diversidade de pessoas. A palavra público deve ser usada no plural. Existem públicos. Para avançar nessa questão uma proposta bastante interessante é apresentada Teixeira Lopes (s/d). Para o autor, a democracia cultural deve centrar-se na formação de público, entendendo público como: relação das pessoas com as instituições, o que poderia provocar uma “passagem do estatuto social de leigos ao estatuto social de públicos regimes de familiaridade, essenciais para a transformação das práticas e a construção de novos comportamentos” (Teixeira, s/d, s/p.)

Já na compreensão da ideia do desenvolvimento de públicos, é preciso conhecer e reconhecer a dinâmica cultural na qual vivem os públicos.

...de um ponto de vista mais rigoroso, não se pode entender hábitos culturais se não se indaga tudo o que as pessoas fazem em seu tempo livre, mesmo que se trate de práticas negativamente avaliadas por gente cultivada. Em outras palavras, a atenção com indicadores quantitativos ajudará certamente a desenvolver, entre técnicos e dirigentes culturais, um olhar para a cultura de massa, e não apenas para a erudita (que sempre foi sua praia e de onde muitos

deles são nativos) e para a popular (hoje em dia celebrada como símbolo de autenticidade e de pluralismo de valores). (DURRAND, 2008, p. 41).

Nesse sentido não dá para demonizar as culturas de massa, mas entender, como a partir dela, são criadas as demandas por um determinado tipo de cultura e como surgem expressões artísticas próprias das comunidades que as vivenciam. Lendo o livro “Políticas Culturais com a periferia” a frase do coordenador do Teatro da Laje – grupo de teatro da Vila do Cruzeiro no Rio de Janeiro – nos chama atenção e traz uma dimensão desse processo. Para ele “não temos que perguntar o que o teatro pode fazer por esses meninos e sim como esses meninos podem contribuir para o teatro” (ENNE, 2013, p.49).

Enfim, trazer a discussão da demanda de outros públicos implica “situá-los no coração do furacão, isto é, nas contradições e discussões fundadoras da própria democracia cultural” (TEIXEIRA, s/d, p.11) e mover a discussão da própria definição de cultura e arte vigente.

Democracia cultural em tempos de pandemia

Baseamo-nos na proposta do serviço público de “cultura a domicílio” do sociólogo Oliver Donnat (2011) como mote para refletir sobre uma política voltada para a demanda do público que pode contribuir para o desenvolvimento cultural de modo mais sistêmico. O sociólogo, em 2011, no artigo *Democratização da Cultura: Fim e Continuação?* já refletia sobre a generalização do consumo cultural em domicílio, apontando o protagonismo, a diversidade, a mobilidade e a economia financeira dessa prática. Para Donnat (2011), a política cultural deveria formular novos modos de fazer políticas considerando a dinâmica doméstica, as lógicas de mercado, fazendo-se necessário

compreender as novas maneiras de vivenciar a cultura. Em tempos de pandemia, poderia não ser razoável falar do público, considerando as dificuldades com as quais estão convivendo grande parcela dos artistas, mas também pode ser um momento para refletirmos que, se a política acompanhasse de fato a demanda do público, talvez estaríamos mais preparados para lidar com a realidade. Essa reflexão se tornou extremamente atual, considerando que nosso consumo cultural viu-se altamente vinculado, para não dizer restrito, a esse ambiente. Donnat (2011) já apontava que

O poder da “cultura em domicílio” ligada ao equipamento das casas e ao desenvolvimento das tecnologias digitais deslocou o centro de gravidade da dinâmica artística e cultural, transformando radicalmente as condições de produção, conservação, difusão e apropriação das obras. Por conseguinte, ela deslocou também o centro de gravidade da política cultural, obrigando-a a intervir em dinâmicas de desenvolvimento grandemente dominadas pela lógica do mercado e por comportamentos que pertencem essencialmente à esfera doméstica. (DONNAT, 2011, p.31)

Afirmar a importância da cultura em domicílio não implica, no entanto, em seguir o raciocínio da simples substituição, mas de não ignorar a própria dinâmica cultural do consumo e da demanda dos públicos consumidores. Para começar, Donnat (2001) aponta que podemos considerar os equipamentos culturais não só como produtores de ações que se realizam no contato direto com as ações e as pessoas, mas também como locus para acesso a atividades virtuais. Atuando em um centro cultural durante a pandemia, tornou-se visível o despreparo para lidarmos com nossa rede de consumo cultural. Também não podemos simplificar e considerar que é só fornecer

a internet como antes se “oferecia” o teatro físico, mas entender a dinâmica do público. Não se trata de substituir o ambiente físico pelo virtual, mas repensar os novos desafios da política cultural.

Para construir um caminho mais justo, é preciso separar “finalidades relativas à oferta cultural das finalidades relativas ao público” (DONNAT, 2011, p.20), admitindo “o fato de que a política de oferta adotada pode produzir efeitos de favorecimento (de determinados segmentos da população) contrários ao princípio de equidade” (idem). Trata-se, assim, de criar oportunidades para que de fato o produto cultural e artístico seja acessado pelo público, que inserido na dinâmica cultural, possa viver e percorrer o caminho da arte e do desejo por cultura. Assim, as políticas culturais se aproximam de modos diversos da produção artística, da experiência da recepção, do consumo e do desejo. E que esse desejo suscite o movimento de acesso ao produto criado e distribuído pelas políticas de oferta, ampliando as possibilidades de sustentabilidade da produção cultural.

Considerações em processo: atender a demanda é correr riscos

Para caminharmos, seguimos perguntando: Qual o futuro da política cultural baseada somente na oferta? Será que daqui a 100 anos desejaremos que as pessoas sejam obrigadas a participar de atividades culturais que o Estado é obrigado a oferecer, como direito previsto na constituição, mas que oferece segundo seu próprio entendimento da melhor arte e cultura a despeito da vida cultural de grande parte da população? Qual o futuro da política cultural baseada somente na demanda? A oferta somente de acordo com a demanda pode ser pulverizada em ações populistas interessadas não em dinamizar e

dialogar com diferentes formas de produzir cultura, mas responder a demandas próprias e imediatas.

Ao propormos o caminho das políticas baseadas em demanda, reconhecemos seus riscos, mas entendemos que arte é correr riscos, é nos colocar em perigo. Apostamos em uma política cultural, alinhada com a arte, que nos coloca em desafio, que nos tire do lugar confortável e nos coloque no encontro com o outro. Como já apontado, ao trazer a questão do público para o cerne da política e da gestão cultural, estamos construindo com um outro agente, somando pessoas no campo de lutas sobre como significar arte e ampliando assim o modo de desenvolvimento de uma determinada política. Para isso não basta dizer que estamos abertos é preciso construir formas de aproximação e diálogo.

Refletir sobre os caminhos das políticas culturais em contexto de pandemia não é uma tarefa fácil. Esse é um desafio que enfrentamos, buscando discutir possibilidades que nos desvie dos caminhos das ações já desenvolvidas, apostando em outros modelos de implementação dessas políticas. Propomos pensar e lutar por propostas de criação de uma política cultural pública mais equilibrada entre, no mínimo, duas ofertas: uma, baseada no acesso a bens culturais artísticos legitimados e na inserção das demandas de novos artistas na vida cultural, e outra, na inclusão e reconhecimento da demanda e do desejo dos públicos.

Referências

BOTELHO, Isaura. Os públicos da cultura: desafios para as políticas culturais. In: Os públicos da cultura: desafios contemporâneos. Revista Observatório Cultural, São Paulo: Itaú Cultural, 2011.

BOTELHO, Isaura. Os públicos da cultura: desafios para as políticas culturais. Revista Observatório Itaú Cultural: Os públicos da cultura: desafios contemporâneos. São Paulo: Itaú Cultural, número 12, p.8-18, 2011.

BOTELHO, Isaura. As dimensões da cultura e o lugar das políticas públicas. São Paulo em Perspectiva, São Paulo, v. 15, n. 2, p. 73-83, abr./jun. 2001. Disponível em:< <http://www.fflch.usp.br/centrodametropole/antigo/v1/pdf/Isaura.pdf> >. Acesso em jul. 2014

COELHO, Teixeira. O que é a ação Cultura. São Paulo: Brazilienze, 2001.

COELHO, Teixeira. A cultura e seu contrário : cultura, arte e política pós-2001 /São Paulo : Iluminuras : Itaú Cultural, 2008.

DONNAT, Olivier. Democratização da cultura: fim e continuação? Revista Observatório Itaú Cultural: Os públicos da cultura: desafios contemporâneos. São Paulo: Itaú Cultural, número 12, p.19-34, 2011.

DURAND, José Carlos. Indicadores culturais: para usar sem medo. In: Reflexões sobre indicadores culturais. Revista Observatório Cultural n.4, São Paulo: Itaú Cultural, 2008.

LACERDA, Alice Pires; GOMES, Eduardo José dos S. de Ferreira. Sentidos da democracia e do direito cultural no campo das políticas de cultura. Trabalho apresentado no I Encontro Internacional de Direitos Culturais (2012). Disponível em:<file:///C:/Users/Dell/Downloads/282-728-1-PB.pdf. >. Acesso em jul.2014

LACERDA, Alice Pires; GOMES, Eduardo José dos S. de Ferreira. Democratização da Cultura X Democracia Cultural: os Pontos de Cultura enquanto política cultural de formação de público. Disponível em:< <http://culturadigital.br/politicaculturalcasade->

ruibarbosa/files/2010/09/02-ALICE PIRES-DE-LACERDA.1.pdf >.

Acesso em jul.2014

ENNE, Ana Lucia; GOMES, Mariana. “É tudo nosso”: disputas culturais em torno da construção da legitimidade discursiva como capital social e espacial das periferias do Rio de Janeiro. In: PASSOS, Pamela; DANTAS, Aline; MELLO, Marisa S. Políticas culturais com as periferias: práticas e indagações de uma problemática contemporânea. Rio de Janeiro: IFRJ, 2013.

PEREIRA, Ricardo Ulpiano; PENNA, Violeta. Cultura, gestão e local: a experiência do centro Cultural Vila Santa Rita da Cidade de Belo Horizonte. Trabalho apresentado no V Seminário Internacional de Políticas Culturais. Fundação Casa Rui Barbosa. Rio de Janeiro, 2014.

SANTOS JUNIOR, Antonio Veríssimo. Teatro da Laje. In: PASSOS, Pamela; DANTAS, Aline; MELLO, Marisa S. Políticas culturais com as periferias: práticas e indagações de uma problemática contemporânea. Rio de Janeiro: IFRJ, 2013.

TEIXEIRA Lopes, João. Da democratização à democracia cultural – uma reflexão sobre políticas culturais e espaço público Porto. Resenhas Educativas. Disponível em.: <

<http://www.edrev.info/reviews/revp60.pdf>>. Acesso em jul.2014

TEIXEIRA Lopes, João. Da democratização da Cultura a um conceito e prática alternativos de Democracia Cultural Disponível em.:< http://repositorio.esepf.pt/bitstream/handle/10000/302/S%26E14_Da%20democratizacao%20da%20Cultura%20a%20um%20conceito.pdf?sequence=2 >. Acesso em jul.2014.

Bill Viola: Reasons for Knocking at an Empty House, 1983

ANDRÉ ARÇARI

LabArtes – UFES

ÂNGELA GRANDO

PPGA – LabArtes – UFES

FAPES

Este ensaio analisa o trabalho Reasons for Knocking at an Empty House (1983) do artista norte-americano Bill Viola, uma peça em que ele se presta a tentativa de permanecer três dias acordado, confinado no quarto de uma casa vazia, portando apenas uma câmera fixa que grava dia e noite, cansaço e solidão. Aqui a obra, essencialmente um retrato subjetivo do artista, é interpretada pelas reflexões de tempo impresso (Tarkovski) e as razões na lógica do auto-retrato para vídeo (Bellour).

Palavras-chave: Imagem, Videoarte, Auto-retrato, Subjetividade, Bill Viola.

This essay analyzes the work Reasons for Knocking at an Empty House (1983) by the American artist Bill Viola, a piece in which he lends himself to trying to stay awake for three days, confined in the room of an empty house, carrying only one fixed camera that records day and night, tiredness and loneliness. Here the work, essentially a subjective portrait of the artist, is interpreted by the reflections of impressed time (Tarkovski) and the reasons in the logic of the self-portrait for video (Bellour).

Keywords: Image, Videoart, Self-portrait, Subjectivity, Bill Viola.

I.

A produção de arte associada aos meios tecnológicos concebe, desde o final da década de 1960, novas formas de subjetividade que, circunscritas no campo, revisitaram a economia artística. Da produção marcadamente histórica temos um número extenso de artistas até a atualidade que revalidaram a percepção frente à obra de arte, seu fundamento e consequentemente seus elementos constitutivos. O caso do vídeo não seria diferente. Quando este *modo de fazer* se instalou em contexto artístico trouxe a câmera de vídeo portátil e a fita de banda magnética como ferramentas de trabalho. Todavia o movimento na imagem não era algo novo para o público do período, dado que “o cinema pressupunha que os espectadores já estavam familiarizados com imagens em movimento há mais de meio século. Estações de televisão públicas e privadas, faziam programas para o público em toda a Europa, e nos EUA desde os anos 1940 e 1950.” (MARTIN, 2006, p. 6)

O vídeo reconcionou o verbo *ver* ao criar imagens cuja base é um fluxo digital de dados, e assim nos abriu caminho para uma inesgotável fonte de material disponível de forma instantânea para uso e manipulação. Em seu ensaio *Video: a estética do narcisismo* (1976), Rosalind Krauss levantou a problemática do *self* diante da câmera ao enfatizar:

Então, estes são os dois aspectos da utilização corrente de *medium* significativos para a discussão sobre o vídeo: a projeção e recepção simultâneas de uma imagem, e a psique humana usada como canal, pois a maioria das obras produzidas no brevíssimo período de existência da videoarte utilizaram o corpo humano como seu instrumento central. (KRAUSS, 2008, p. 146)

A sentença, escrita em 1976, nos parece pertinente quando pensamos sobre o quão enfático é o corpo na produção do artista norte-americano Bill Viola (1951-), e como essa mesma imagem constantemente é um registro visual de afirmação identitária. O artista parece reverter a condição da razão descartiana do *Cogito ergo sum* (Penso, logo existo) para *Gravo, logo existo*. Assim, no ciclo dos primeiros, nos defrontamos com o trabalho de Viola e suas experiências videográficas que resistiram as imagens comerciais dos anos 1970. Ao convocar o espectador à agoridade, (o *tempo-do-agora*¹ ou *Jetztzeit* Benjaminiano), e solicitar que adotemos um ponto de vista holístico do mundo, Viola revalida as perspectivas do ver. Nas últimas décadas construiu um impressionante conjunto de obras, criando uma linguagem que infere uma desaceleração videográfica, conectando o fazer imagens com uma visão de mundo cósmica. Assim, Viola afirma o *tempo* nos postulados da visualidade como uma de suas matérias primas fundamentais.

Em certa medida, a circunferência territorial em que habitam seus processos de subjetividade podem estar em tangência com a condição essencial do tempo para o *self*, reflexão presente simultaneamente nos escritos de Andrei Tarkovski. Em *Esculpir o Tempo*, precisamente no capítulo intitulado *O tempo impresso*, o cineasta russo argumenta a necessidade do tempo para a modulação subjetiva do homem enquanto ser humano:

.....
¹ Termo caro usado por Walter Benjamin em suas *Teses sobre o conceito de História*, o *Jetztzeit* (do original em Alemão), caracterizaria o problema do agora. Benjamin diz e.g., em sua Tese XIV: “A história é objeto de uma construção cujo lugar é constituído não por um tempo vazio e homogêneo, mas um tempo preenchido pelo *Jetztzeit*” (BENJAMIN, 1994, p. 229). Para o filósofo alemão, o passado contém o presente, e a história se forma no preenchimento de um *continuum* de agoridades.

O tempo constitui uma condição da existência do nosso “Eu”. Assemelha-se a uma espécie de meio de cultura que é destruído quando dele não mais se precisa, quando se rompem os elos entre a personalidade individual e as condições da existência. (TARKOVSKI, 1998, p. 64).

Ao comentar sobre a *destruição* da ideia do tempo, pontua a questão da morte enquanto representação de morte do tempo individual. Assim, o conceito de tempo torna-se fundamental nos processos de subjetivação do ser, pois é capaz de moldar o indivíduo, sua moral, seus costumes e sua busca pela verdade. “O tempo é necessário para que o homem, criatura mortal seja capaz de se realizar como personalidade.” (TARKOVSKI, 1998, p. 64). Assim, o tempo é tão real quanto uma ideia irreal. Na prática de Viola, os desdobramentos desse tempo esticado reverberam-se em sua peça *Reasons for Knocking at an Empty House* (1983) [Figuras 1 e 2], essencialmente um retrato subjetivo do artista.



FIGURAS 1-2 Bill Viola – *Reasons for Knocking at an Empty House* (1983).Frame de vídeo. Vídeo [preto & branco – som estéreo]. 19’ 12”.Fonte: ZKM – Zentrum für Kunst und Medien.

II.

Nesta obra Viola se presta à tentativa de permanecer três dias acordado, confinado no andar de cima de um quarto em uma casa vazia,

preso no seu próprio *medium* à espera do olhar que o apossa — uma câmera fixa que grava dia e noite, cansaço e solidão. Sobre este trabalho, escreve em seus materiais de anotação:

“Reasons for knocking...” — Efeito de estados psicológicos na gravação. A privação do sono é usada como um elemento na peça... Sensação de claustrofobia. Todas as captações são em ambiente interno, nenhum exterior, exceto pelas visões das janelas. —Nota, 1979. (tradução nossa). (VIOLA, 1995, p. 97)

Nesse sentido, a obra atesta um caráter existencialista. Quando se propõe, durante um período, se privar de uma necessidade biológica básica como o sono, tão essencial quanto comer ou ingerir líquido para manter o funcionamento ativo e estável do corpo, Viola explora uma equivalência de uso da própria corporeidade à sua revelia. A radical resistência de sobrevivência no vazio. Um vazio físico de uma casa onde não há nada além dele mesmo e alguns móveis. Certamente ele se faz junto ao mobiliário, investigando sua solidão e a dos próprios objetos. O que vemos por fim são estados máximos de experiência na solidão e na tensão que se ampliam no decurso do tempo, assim notamos que “A consciência humana depende do tempo para existir.” (TARKOVSKI, 1998, p. 65).

Em Busca de si, na experiência limítrofe com o corpo e a experimentação de estados de consciência alterados, Viola fricciona uma tensão máxima para ir de encontro com o *self*. Tarkovski levanta esta busca reflexiva do homem num ensejo da verdade, no que diz respeito ao pensar o tempo e sua relação com a moralidade: “O tempo em que uma pessoa vive dá-lhe a oportunidade de se conhecer como um ser moral, engajado na busca da verdade: no entanto, esse dom

que o homem tem nas mãos é ao mesmo tempo delicioso e amargo.” (TARKOVSKI, 1998, p. 65).

O dia e a noite, que tanto se destacam nos trabalhos do período oitocentista de Viola, está marcadamente presente em *Reasons for Knocking*, onde as alterações das sensações físicas como cansaço, angústia e crises psicológicas para manter-se em pé durante o tempo que se propõe vão surgindo com o passar do tempo. É uma operação lógica que se perfaz por seu dispositivo. Toda estética e conceituação são estruturadas anteriormente, num planejamento que se torna o ponto de partida para o acontecimento. O ato pode ser lido assim como a execução da peça.

Ao seguir seus preceitos de dilatação, em *Reasons for Knocking*, quem terá que se dilatar dentro da imagem é ele mesmo, a figura central. Qualquer oscilação ou pequeno movimento que surgir na imagem parece ser de suma importância. Eles podem ressaltar e romper tanto com a estética quanto com o dispositivo. Se ele dormir a obra acaba, dada por seu fracasso. Se desistir da privação também. Por isto o vídeo opera enquanto um dispositivo, onde o destaque maior está na ideia. Um ponto importante que tangencia os interesses é a proposição, atuante aqui como base.

O artista ainda comenta, acerca da duração, que o decurso do tempo vai tornando-se gradualmente subjetivo. Um estudo no *núcleo-total* da paisagem interna que se opera através do confinamento. A passagem é em si mesmo angustiante.

A existência pela existência mesma. Além da espera. Não há nada para aguardar, exceto viver o próximo momento. Apenas viver. Tempo de isolamento. Os efeitos da duração. Tédio. Fadiga. Desorientação. Ciclos de transtorno. [...] (tração nossa) (VIOLA, 1995, p. 97)

Reasons for Knocking é uma poderosa e austera observação da experiência perceptiva de isolamento de si, sujeita a uma duração prolongada. A saber, as gravações foram feitas em preto e branco com uma câmera estática e revelam uma crônica dos efeitos da implacável passagem do tempo em um indivíduo solitário.

O espaço torna-se gradualmente subjetivo à medida que o corpo se desloca e sai da consciência plena. A duração também não dá uma fácil passagem no deslocar da matéria e ausência de contato, ela torna-se, ao contrário, cada vez mais brutal no decurso do tempo.

Transformações sutis ocorrem tanto na luz quanto no som, e o uso de uma lente grande-angular é capaz de criar ambiguidades espaciais – o que vai distorcer ainda mais a percepção de um espectador sobre tempo e espaço, ilusão e realidade. A visão da lente e sua localização, apontando para um canto no fim do cômodo, parecem distorcer uma possível vista clara. Nas cenas que se senta nessa extremidade, Viola aparenta ser menor do que o é, ainda mais quando o comparamos com sua imagem acomodada próxima a câmera, em plano americano. A cadeira também se move. Vemos o artista em diferentes posições e estados. Inquieto. Outrossim, diferentes iluminações entram no espaço. O desconforto é visível. Uma angústia visceral que toma a presença do corpo ele mesmo. A tensão aumenta lenta e gradualmente até o fim.

[...] A psicologia do isolamento e a privação do sono aqui são apresentados de duas maneiras: primeiro, a extrema captação por uma lente grande-angular do quarto que nunca muda. Um frame fixo. Um constante container, ambos prisão e segurança. Apenas o movimento da figura e suas manipulações físicas são visíveis enquanto mudanças. Torna-se uma situação de visão claustrofóbica. Segundo — as comuns propriedades alucinatórias do som nestas situações são

presentes pelo microfone de lapela — trazem o áudio à proximidade da pessoa na sala, frequentemente em relação à imagem visual, bastante desproporcional e numa oposição de uma situação auditiva normal. Em situações sem dormir, até o tique-taque de um relógio pode parecer ensurdecedor. (tradução nossa). (VIOLA, 1995, p. 97)

Assim, a presença, que se perfaz aqui, oscila frequências para além da vivência natural, na mundanidade, na experiência cotidiana do corpo numa casa qualquer. Vemos que, como não há o habitual contato inerente a vida humana, o silêncio é o estado de direito, enquanto a fala é o estado de exceção. O corpo, para Viola, é um suporte de experimentações que visam determinações na investigação das possibilidades da mídia; segundo Bellour (1997), ele é um *corpo-dispositivo* capaz de oscilar frequências a que se propõe.

III.

Raymond Bellour lista cinco razões pelas quais o vídeo se presta numa melhor aventura ao autorretrato em comparação com o cinema. Estas argumentações podem ser encontradas em seu *Entre-imagens*, trabalho que alinha na narrativa do capítulo *Auto-Retratos* passagens que conduzem à tópicos para melhor compreensão acerca deste modo de fazer imagem concebida para a câmera de vídeo. A primeira razão, diz o autor, “é a presença contínua da imagem que está aí, imediata, continuamente, como um duplo real que não se detém.” (BELLOUR, 1997, p. 335). A captação seria assim uma decisão, um momento que se dá no ato, no tempo real e que é capaz de modular um “duplo” corpo. O retrato é um modo de realização que se dá no confronto. No embate direto entre o indivíduo e a câmera.

A segunda razão, que se decorre da primeira, aponta que “no vídeo o autor tem mais facilidade para inserir seu corpo diretamente na imagem”. (BELLOUR, 1997, p. 335). Ou seja, devido a acessibilidade de montagem e controle do aparelho, a gravação se torna mais fluida. Uma vez que Bellour tece estas relações no período em que o vídeo ainda era concebido apenas com fita, e o cinema em película, estas pontuações não assimilam a facilidade com que o cinema se apropriou do vídeo para operar em modo digital.² O fato de poder deixar a câmera ligada sem a necessidade de um operador que a manuseie também adensa tal tópico. A imagem-vídeo conecta-se então de modo íntimo a seu próprio retrato, sem testemunhas.

Ademais, a videoarte (principalmente aquelas produções históricas) traz uma relação com o aparelho televisivo. Na *recepção-consumo*, como conceitua Bellour, a TV tem seu destaque, parece-nos esperado que a gravação já traga o aparelho receptor como algo inerente a seu conceito.

A terceira das razões deve-se a própria imagem. Há uma facilidade de editar a própria gravação, ainda que de modo simplório, e simultaneamente sua pós-produção, quando comparada com o cinema de película, é menos complexa. Ela traduz “mais diretamente as impressões do olho (como que além de suas percepções), os movimentos do corpo (como que além de sua superfície), os processos do pensamento (como que além de suas racionalizações).” (BELLOUR, 1997, p. 336). Portanto, as execuções criam um jogo entre a expressão da subjetividade e a objetivação da realidade. Ambas questões se completam na *imagem-total* desta mídia tecnológica.

.....
² É válido destacar que o livro foi publicado originalmente na França no ano de 1990.

Na quarta pontuação, o destaque situa-se na revelia possibilitada pelo meio em relação a TV enquanto aparato hegemônico de comunicação de massa, que pertence a um sistema midiático solidificado. O autorretrato deturpa e modifica “a retórica clássica por um processo geral de subjetivação, de distorção e de deriva.” (BELLOUR, 1997, p. 336). A artificialidade do meio cuja base é de ordem eletrônica se relaciona com a lógica do aparelho televisivo para pervertê-lo a interesses próprios. No lugar do excesso de fala, o vídeo pode-se valer do silêncio. Na exaustão do espetáculo a que a vida é convertida pelos jornais, pode-se explorar o vazio. A videoarte opõe-se a forma convencional da televisão enquanto meio soberbo de comunicação para desbastá-la num agenciamento outro. A imagem-vídeo tem força para “perverter a troca, a comunicação e a persuasão, sem deixar de denunciar essa perversão”. (BEAUJOUR *apud* BELLOUR, 1997, p. 337).

Por fim, o teórico pontua algo que nos parece à atualidade já comum; seu olhar visionário da imagem eletrônica e os sistemas informativos pressupunham um impacto equivalente ao do surgimento do livro impresso, na construção de uma versão absoluta e última de um devir memória artificial, que se construiria pacientemente pela antiga retórica.

IV.

Certamente, em idos do presente período, os meios digitais sugam uma grande parte de nossas vidas e, de fato, a tomada subjetiva e também egocêntrica a que o autorretrato se presta, encontra-se nos espectros das *selves* feitas por celular — um lugar, por excelência, inerente às relações superficiais que se prestam hoje os habitantes do mundo contemporâneo.



FIGURAS 3-4 Bill Viola – *Reasons for Knocking at an Empty House* (1982). Instalação com vídeo, televisor, cadeira de madeira com som amplificado em fones de ouvido estéreo acoplados, segunda fonte de som estéreo amplificado na sala em dois auto-falantes. Vídeo [cor – som]. 45’ (looping). Dimensões da sala: 370 x 550 x 760cm (Esq.); Dimensões variáveis (Dir.). Fontes: Coleção do Art Institute of Chicago (Esq.); Bill Viola. Londres: Thames & Hudson, 2015, p. 21 (Dir.).

No decorrer do tempo, Viola remodelou suas experiências acerca de si mesmo e sua busca nas explorações subjetivas do mundo. Em *Reasons for Knocking*, como em um ritual, o videoartista testa a resistência de seu corpo e sua mente por um lado brutal de confinamento. É uma obra que existe em duas versões, videotape e videoinstalação, concebidas com base em uma mesma experiência. A diferença é que na versão de 1982 os deslocamentos do corpo e os incômodos são oferecidos ao espectador de modo mais visceral. Viola montou este trabalho em diferentes espaços, a exemplo da versão que compõe a coleção do *Art Institute of Chicago*³ [figura 3] e a proposta para *La Chartreuse – Villeneuve-lez-Avignon*⁴ [Figura 4].

³ Instalação apresentada na mostra *Bill Viola: A 25-Year Survey* (14/10/1999 – 09/01/2000). Disponível em: <<https://www.artic.edu/exhibitions/8297/bill-viola-a-25-year-survey>>. Acesso em: 07 Out. 2020.

⁴ Versão apresentada na França (1986), como videoinstalação na mostra *Où va*

Podemos considerar, na segunda experiência, até mesmo uma transposição fenomênica. Como um espelho:

[...] diante da cadeira de inquisição reservada ao espectador que participa ao vivo do som, há um monitor em que Viola aparece, exausto, golpeado por trás a intervalos regulares. O dispositivo é portanto o lugar de um suplício e de uma experiência; é também o instrumento de uma educação e o meio de uma ressurreição. (BELLOUR, 1997, p. 371).

Tal versão instalativa traz algo análogo da *experiência-dispositivo* a que se propôs o artista — ao convocar o partícipe a sentar numa robusta cadeira onde em sua parte superior há um elemento que suspende um fone pronto para ser posto nos ouvidos. A montagem sugere, na totalidade, uma cena de execução no convocar para sentar-se numa sala vazia. A construção da espacialidade no projeto concebido para *Art Institute of Chicago* é dramática, apenas a cadeira encontra-se iluminada. Uma luz que, advinda de um ângulo lateral, é capaz de construir uma sombra pungente do assento no piso. Há também um plinto e uma televisão instalados à altura do olho de quem encontra-se sentado, convocando uma interatividade que não abarca um convívio relacional, mas pressupõe imersões nas áreas mais profundas do inconsciente que geralmente estão associadas a luz.

Ao sermos convocados a uma experiência de reflexão distinta à de ver TV em casa — cuja base de pouca reflexão associa-se ao controle e alienação da mente que remonta a invasão do *mass media* na vida —, esta proposta de requinte formal é tensionada por um conteúdo

.....
la vidéo (12/07/1986 – 06/08/1986) organizada Jean-Paul Fargier como parte da programação do Festival d'Avignon. Cf. FARGIER, Jean-Paul (Org.). *Où va la vidéo?*. Paris: Éditions de l'Étoile [Cahiers du cinéma – Hors Série n° 14], 1986.

agitado e potencialmente volátil, que para Viola é um retrato das expressões cada vez mais abertas da violência do *ser-no-mundo*.

Referências

- BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens: Foto, cinema, vídeo*. Campinas: Papirus, 1997.
- BENJAMIN, Walter. Teses sobre o conceito de História. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 222-232.
- FARGIER, Jean-Paul (Org.). *Où va la vidéo?*. Paris: Éditions de l'Étoile [Cahiers du Cinéma – Hors Série n° 14], 1986.
- HANHARDT, John G.; PEROV, Kira (Orgs.). *Bill Viola*. Londres: Thames & Hudson, 2015.
- KRAUSS, Rosalind. Vídeo: a estética do narcisismo. In: *Arte & Ensaios n° 16*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais / Escola de Belas Artes, UFRJ, 2008, pp. 145-157.
- MARTIN, Sylvia; GROSENICK, Uta (Orgs.). *Video art*. Colônia: Taschen, 2006.
- TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o Tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- VIOLA, Bill; VIOLETTE, Robert (Orgs.). *Reasons for Knocking at an Empty House: Writings 1973-1994*. Cambridge: The MIT Press; Londres: Galeria Anthony d'Offay, 1995.

DE OUTROS ESPAÇOS

A proposta performática como produto artístico

OTHER SPACES

The performance proposal as an artistic product

CAROLINA DINIZ BASTOS

ETEC Parque da Juventude

O presente artigo investiga a produção artística voltada a linguagem da dança durante o período de isolamento social, anterior às flexibilizações, na cidade de São Paulo, Brasil, realizado como estratégia de contenção da pandemia do novo coronavírus. A produção, que tinha como finalidade a orientação de processos criativos de outros artistas, deságua em conceito, pesquisa e execução de produtos artísticos deste agente. A produção desse Artista-Orientador é proposta educativa ou metaperformance?

Palavras-chave: virtualização; dança; corpo; metaperformance.

This article investigates the artistic production focused on dance language during the period of social isolation, prior to the opening process, in the city of São Paulo, Brazil, carried out as a strategy to contain the pandemic of the new coronavirus. The production, which aimed to guide the creative processes of other artists, flows into the concept, research and execution of artistic products by this cultural agent. Is the production of this Artist-Mentor an educational proposal or metaperformance?

Keywords: virtualization; dance; body; metaperformance.

Introdução

O presente artigo apresenta-se como reflexão às ações realizadas para o Programa Vocacional 2020, da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, nas suas condições emergenciais em decorrência da paralisação das atividades presenciais. De acordo com o contrato de prestação de serviço o Artista-Orientador em questão é responsável por orientar, qualificar e acompanhar artistas e grupos da região centro-oeste da cidade, cujo desenvolvimento do fazer teórico e prático verificado conforme a necessidade da comunidade, possibilite o acesso a conhecimentos específicos da linguagem da dança e leve a criação estética crítica como consequência.

O texto pretende investigar essa orientação remota, a produção em dança e a consequente disponibilização desse produto em plataformas de compartilhamento de vídeos e redes sociais. Analisa, baseado na concepção desterritorializada da prestação de serviço de modo remoto, a posição desse agente da cultura. Para garantir uma amostragem expositiva e um desenvolvimento metodológico, se optou por realizar um recorte diante do período de contratação, considerando que as primeiras semanas do Programa, iniciado no final de abril de 2020, apresentavam um caráter experimental e investigativo na relação do corpo com o audiovisual e da dança enquanto estética e linguagem educativa. A escolha do objeto de estudo então é posta para assegurar uma delimitação situacional – contexto, espaço, tempo – que irá nos permitir debruçar sobre as questões da produção artística durante a pandemia no Brasil.

O interesse em abordar a temática da metaperformance se desenvolveu após conversa com o Professor Doutor Otávio Donasci na atividade ‘Corpo presente e corpo virtual: as novas materialidades e a interação digital’ proposta pelo mesmo para a Semana de Formação

2020 do Programa Vocacional. A partir de seu relato sobre a performance intitulada ‘Casulos do Nascimento’ realizada durante a mostra CORPO na Virada Cultural de São Paulo em abril de 2011, iniciei uma reflexão sobre a dimensão “meta” da atuação do Artista-Orientador. Otávio colocou sua atuação como artista a partir da proposta da ação, como propositos, “encasulador”, em que o mesmo convidava o público-performer a ficar suspenso em plástico PVC durante a movimentada noite no Largo do Paissandú. O próprio artista nunca realizou o processo de se “encasular.”

Virtualização do Corpo

Os espaços das conferências remotas, das redes sociais, funcionam como o único lugar possível da troca contemporânea no contexto do isolamento social. Este ambiente também se configura como local de encontro para o ensino formal e não formal, para a apreciação artística e para a produção nas artes – de formas individuais ou colaborativas -. Apostando no recorte da vivência de produção em dança entre abril e agosto de 2020, como consequência do vínculo de prestação de serviço para a Secretaria Municipal de Cultural de



FIGURA 1 Imagem de abertura para o conteúdo audiovisual. Produção da equipe de comunicação do programa. (Fonte: Acervo da Artista)

São Paulo via Programa Vocacional, junto à leituras de Michel Foucault, Pierre Lévy e Otávio Donaschi, o artigo delinea sua temática da virtualização do corpo com o interesse em responder à questão: A produção do Artista-Orientador é proposta educativa ou metaperformance?

A vivência moderna de relações estabelecidas e alimentadas dentro do ciberespaço são construções recentes da sociedade. Entretanto, a ponta de tensão entre o tangível e o intangível percorre a existência humana, muito anterior a terceira revolução industrial – Revolução Informacional -. As sombras produzidas pelas chamas da fogueira na caverna do período neolítico estão a 7 mil anos AC de distância de nós, sendo o exemplo mais elementar para conceitualizar a virtualização dos corpos. A dança em volta da fogueira, os vultos desenhados nas paredes, são nosso ponto de partida sobre a extensão do corpo como possibilidade de ocupar o não lugar, estar aqui mas tratar lá, suas extensões no espaço, suas brincadeiras com o tempo, sua dupla presença – física e virtual -.

“De outros espaços” de Michel Foucault dá nome ao artigo. O texto de 1967 disserta, entre muitos assuntos, do objeto espelho enquanto exemplo de um mundo heterotópico, uma ruptura do homem com sua tradição temporal. Como base argumentativa para este artigo o livro “O que é o virtual?”, 1996, de Pierre Lévy, é levantado. O autor conceitua o virtual, a virtualização e o objeto que caminham, conscientemente ou não, por toda a concepção das produções artísticas durante o ano de 2020. Isto ocorre porque artistas, agentes da cultura e público se encontram isolados fisicamente, sendo o encontro dependente de plataformas de mediação da imagem, do vídeo e da palavra. Lévy, ao estabelecer uma cronologia à virtualização do corpo pelas ferramentas de comunicação, transporte em massa

e equipamentos digitais, oferece substrato para refletir o que é a transmissão da proposta artística para o universo on-line.

A atuação do profissional da dança

Em primeiro lugar é importante considerar a dupla atuação, artista e educador, que não é necessariamente comum a todos os profissionais da dança. Enquanto educador dentro dessa linguagem artística existe uma separação de funções. Há uma preparação de um corpo para que esse possa suportar determinados esforços relacionados a resistência muscular e a flexibilidade. Paralelo a essa construção material é necessário o desenvolvimento de sensibilidades e formas de expressão. Os gestos, a intensidade de um movimento, a velocidade e a combinação destes com a expressão facial colaboram para que exista uma comunicação entre bailarino e público. A dança como técnica corporal é um saber prático obtido por experiência e realizado por habilidade, efetivada de acordo com regras que ordenam a experiência, exigindo uma grande capacidade de observação, memorização e senso de oportunidade.

Por fim, um corpo consciente da sua materialidade e da sua capacidade expressiva é convidado a contar uma história, seja a partir de narrativas teatrais ou abstrações contemporâneas, há uma mensagem com o interesse de ser transportada do locutor para o interlocutor. Essa estrutura proposta ao final, que podemos definir aqui como coreografia, de uma forma tradicional parte de um agente – o coreógrafo – mas que é transportada enquanto mensagem por outros corpos – dos bailarinos – para o público. A obra coreográfica é uma expressão estética que estabelece uma relação dialética entre a tradição e a inovação, a assimilação do corpo em movimento com transformações e manutenções de valores, criando um acervo

contemporâneo bastante diverso. O termo coreografia significa então a arte na composição da dança e o coreógrafo, o profissional que coordena essa composição.

O profissional da dança percorre as funções de professor de uma técnica, de uma presença em cena e como coreógrafo. No encontro físico de um encontro tradicional de transmissão desse conhecimento os roteiros e os personagens são bem delimitados. Entretanto, felizmente, o Programa Vocacional, propõe a esse titulado ‘Arista-Orientador’ que o mesmo se coloque na posição de orientar a produção artística do outro. O outro, denominado ‘Artista-Vocacionado’, em uma situação utópica apresentaria sua criação pessoal e seria orientado nessa jornada de produção. Em uma ponta existe a presença do artista como coreógrafo bem determinado, na outra ponta há uma função de orientação, que utiliza das ferramentas apreendidas tanto da sua atuação como educador quanto como artista para desenvolver profissionalmente outro indivíduo.

Entretanto a iniciação deste processo mediado pela produção audiovisual, como foi determinado nos primeiros meses do Programa Vocacional, impede a execução de uma orientação a um processo. O Artista-Orientador não se vê nem na posição de artista, uma vez que sua produção tem como fim desenvolver o outro, e nem na posição de orientador, uma vez que o outro não existe. Sem o encontro, o toque físico, a indicação, a correção esse agente é instigado a transgredir suas ferramentas tradicionais de educar e ao mesmo tempo se compromete em levar um conteúdo para o outro. Nesse processo é experimentado propor por meio de palavras, mas é apenas a partir do corpo em movimento que exemplifica-se uma proposta de desenvolvimento artístico do outro.



FIGURA 2 Recorte do vídeo ‘DE OUTROS ESPAÇOS – Encerramento – Carolina Diniz’ com acesso público liberado no dia 8 de jun. de 2020. (Fonte: Canal do Youtube, PROGRAMA VOCACIONAL CENTRO-OESTE)

Essa limitação do uso da palavra diz respeito a característica efêmera dessa expressão artística. A utilização de sistemas para o registro da dança – vídeo, fotografia e descrição escrita – como instrumentos de ensino encontram problemáticas decorrentes de seu caráter esotérico e com menos precisão que os registros literários e musicais. A continuidade e, portanto, a identidade de continuação da obra coreográfica ainda depende fundamentalmente da memória dos executantes e do instante, *momentum*.

É característico das artes de performance, sejam ou não registradas, que o elemento de tempo entre em sua construção, e que por esta razão tenha uma função diferente em sua apreciação. Podemos contemplar quadros ou esculturas por um período mais longo ou mais curto de uma só vez, e podemos voltar a elas repetidamente. Mas isto é questão de escolha e conveniência individual. A duração não é um traço da obra de arte e tais obras podem ser apreendidas,

como se diz, “em um abrir e fechar de olhos”. A performance, todavia, é um “acontecimento” que requer tempo para ocorrer, e a apreciação deve ser estendida no tempo para durar o mesmo que o acontecimento. (OSBORNE, 1970, p. 175)

Para facilitar a compreensão do processo é necessário lembrar, àqueles que passaram o período entre abril e agosto, se movendo minimamente pela cidade, da exaustão consequente à redução e privação de seus deslocamentos. Imagine agora um programa que antes era dividido por regionais, com um artista de cada linguagem – dança, teatro, música, literatura e artes visuais – em um equipamento cultural. Na sua edição de caráter emergencial no ano de 2020, no período de isolamento, você poderia encontrar todos estes agentes em um site, alimentado semanalmente, o que converteria qualquer experiência em uma rede exaustiva de informação (LARROSA, 2002).

Esses fatores, associados aos extensos períodos de resguardo a que a maioria dos indivíduos se dispôs a fazer, de uma maneira praticamente voluntária no contexto brasileiro, como estratégia de contenção ao aumento de casos de infectados pelo SARS-CoV-2 teve como consequência o rompimento com “dicotomias inultrapassáveis.”

Estas dicotomias, exemplifica Foucault, passam pela diferenciação entre “espaço público e espaço privado, entre espaço familiar e espaço social, entre espaço cultural e espaço útil, entre espaço de lazer e espaço de trabalho” (FOUCAULT, 1967). A partir da impossibilidade de trânsito por estes espaços constituídos fisicamente, a sua delimitação se fez possível apenas por um processo de autogestão. A residência é o lugar do descanso, do lazer, do estudo, do trabalho, da política, do consumo. Para um profissional das artes, que sempre esteve no paradoxo de produzir arte, consumir arte e se comunicar através da arte, o processo é colocado de forma massiva.

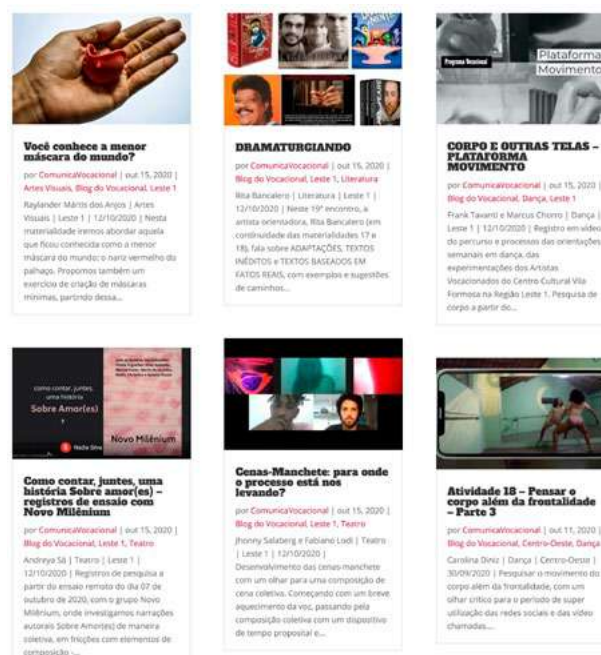


FIGURA 3 Recorte das informações contidas na primeira página do blog oficial do Programa Vocacional. (Fonte: <http://supervisaodeformacao.prefeitura.sp.gov.br/index.php/vocacional-blog/>)

A produção artística para a plataforma virtual

O nosso “deslocamento” pelos espaços de convivência se fazem então, a partir da consciência das relações sociais que delineiam a presença virtual de diferentes espaços, ou seja, eu estou trabalhando quando entro em videoconferência para tratar de trabalho com a equipe; eu estou estudando quando entro em videoconferência para encontrar com professores e colegas de classe; eu estou em momento de lazer quando acesso uma plataforma de streaming.

Costura-se a questão de que o artista, limitado ao encontro virtual como todos, passa pela problemática de envolver as diferentes relações – que se transformaram em nossos parâmetros para a produção de diferentes espaços – em torno de uma mesma temática: a sua



FIGURA 3 Encontro da equipe centro-oeste do Programa Vocacional 2020, 15/06/20. Captura de tela plataforma Microsoft Teams. (Fonte: Acervo pessoal)

produção artística.

O ciberespaço e sua exploração intensificada pela pandemia se configuraria para Foucault nos sítios de interesse da sua pesquisa; da utopia e da heterotopia. Em primeiro lugar, se comporta como utopia, por não ser um lugar real. O sítio existe porque você está com um aparelho eletrônico, como um computador, ligado à uma rede de energia e de internet. Os sítios eletrônicos que estão configurados na web se apresentam como uma forma aperfeiçoada de um encontro físico, mas que é fundamentalmente irreal, impossível de ser concretizado a partir dele. Mas é também uma heterotopia, como o espelho colocado por Foucault, uma vez que sou capaz de

existir naquele espaço, desde a minha escolha por navegar pelas redes sociais até a minha presença em videoconferência, mas também existo em um lugar materializado, em que meu corpo se posiciona e se comporta simultaneamente a minha presença virtual.

O espelho funciona como uma heterotopia neste momentum: transforma este lugar, o que ocupo no momento em que me vejo no espelho, num espaço a um só tempo absolutamente real, associado a todo o espaço que o circunda, e absolutamente irreal, uma vez que para nos apercebermos desse espaço real, tem de se atravessar esse ponto virtual que está do lado de lá. (FOUCAULT, 1967, p. 3)

Dentre os princípios da heterotopia, é de nosso interesse a sua característica de sobrepor em um único espaço real vários espaços que observados isoladamente são incompatíveis. O espaço real do sítio fechado de descanso – a casa, o quarto, etc.- é posto simultaneamente como espaço público. A partir deste princípio o produto artístico é desenvolvido como estratégia para metodologias e propostas educativas, mas na sua origem, no seu fazer, se transforma em obra de arte de um artista e não de um educador. Isso significa que o produto de uma orientação artística passa a ter um caráter dual, bem como um potencial duplo, ou seja, ele se caracteriza como ferramenta para outros artistas mas ele é também produto para a apreciação estética, para o lazer e para o descanso. No momento em que consideramos uma produção artística que precisa se comportar como um conteúdo audiovisual de acesso público, por condições do trabalho como artista-orientador, neste espaço heterotópico, em que as funções da produção não são controladas, há espaço para a educação, para a extroversão da arte e ainda para a contaminação de outros processos artísticos.

Uma performance implica interpretação e, por assim dizer, uma realização prática da obra registrada na parte dos executantes (ou do produtor). A performance em si deve ser realizada em atenção e em percepção pela plateia. A plateia alcança uma concepção da obra de arte por extrapolação de várias performances, reais ou imaginárias, não havendo duas exatamente idênticas. Não é possível ver exatamente a mesma performance duas vezes – embora no caso da música essa restrição tenha sido até certo ponto superada pela gravação em disco da performance. Como cada performance necessariamente acentua alguns aspectos da obra de arte às expensas de outros, o observador pode apreender em apreciação apenas os aspectos que são trazidos à proeminência em cada performance. A situação contrasta com a que se aplica à literatura, à pintura, à escultura e à arquitetura, nas quais o observador pode repetidamente recorrer a um substrato material e imutável e anunciar ele mesmo as mudanças em seu modo de realização. (OSBORNE, 1970, p.187)

Conclusão

A imprevisibilidade do uso do conteúdo de caráter educativo, bem como seu desdobramento em produto artístico passível de apreciação estética passa pela essência da virtualização. Enquanto mutação em curso, imprevisível, não pode ser definida nem como boa, nem como má, nem como neutra (LÉVY, 1996). A afinidade do virtual com o ilusório ou com o imaginário, é derivado do prefixo “meta” que por fim é a definição final da virtualidade em qualquer medida.

Os metadados, dados sobre outros dados, prestam a simplificar a leitura proposta ou primeira de um conteúdo, uma vez que não são informações necessárias à comunicação final estabelecida. Os arquivos de texto no formato PDF, contêm metadados no formato XML que incluem informações sobre copyright. Uma fotografia digital

apresenta diferentes metadados desde a câmera utilizada, data e horário em que a foto foi tirada, tempo de exposição, entre outras. A obra coreográfica derivada do conteúdo educativo audiovisual dos artistas retratados neste estudo de caso transforma-se assim em metadados para produções artísticas futuras. O próximo passo consiste em refletir sobre a valorização, confirmação e transparência destes metadados na produção artística-educativa, ou ainda na afirmação do próprio Artista-Orientador sobre a sua produção, sendo seu produto estético uma consequência além do seu controle.

O rompimento das dicotomias relacionadas aos espaços de interação se estendem para o rompimento da dicotomia produto artístico- produto educativo. Ao se virtualizar, o corpo se multiplica, bem como suas funções e suas interferências em outros corpos. A atividade educativa e circunscrita se transforma em produção artística não localizada, dessincronizada, coletivizada (LÉVY, 1996). Um novo paradigma se estabelece aos compreendermos que a obra de arte exposta, para além da linguagem da dança, é um produto feito a várias mãos. A internet intensifica os processos de contaminação e interferência entre artistas. O original, o integral e o oficial são colocados em questão uma vez mais dentro do campo da história da arte e dos direitos autorais na área cultural.

Referências

- BONDIA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Trad. João Wanderley Geraldi*. Rev. Bras. Educ., Campinas, n.19, pp.20-28, 2002.
- FOUCAULT, Michel. Des espaces autres. *Dits et écrits*, Paris, v.5, p.752-62, 1994.

LÉVY, Pierre. O que é virtual? Trad. Paulo Neves. São Paulo, Ed. 34, 1996.

OSBORNE, Harold. The art of appreciation. Appreciation of the arts. Edition, illustrated. Publisher, Oxford University Press, v.4, 1970.

OTAVIO Donasci. ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa100707/otavio-donasci>>. Acesso em: 14 de Out. 2020.

Identidade: de números a palavras

Identity: from numbers to words

DALTON DEMONER FIGUEIREDO

Departamento de Psicologia – FAESA

Financiamento próprio

ELSIMAR ROSINDO TORRES

Departamento de Design de Interiores e Moda

Financiamento próprio

O trabalho a seguir é fruto do diálogo entre dois professores a fim de não só inovar na didática em sala de aula, como também, colocar em prática os pressupostos teóricos de uma importante ferramenta e metodologia de ensino, a saber: a personalização, a tecnologia e a experimentação. Dando origem a uma oficina terapêutica e produção textual com os participantes, seis alunos de psicologia. Abordou-se o conceito de identidade na psicologia a fim de construir a história do mesmo, revisitando a história da loucura.

Palavras-chave: Identidade; Identificação; Loucura; Palavras.

The following work is the result of a dialogue between two professor in order not only to innovate in the didactics in the classroom, but also to put into practice the theoretical assumptions of an important teaching tool and methodology, namely: personalization, techonology and experimentation. Giving rise to a therapeutic workshop and textual production with the participants, six psychology students. The concept of identity in psychology was approached in order to construct its history, revisiting the history of madness.

Keywords: Identity; Identification; Madness; Words.

Introdução

Na Grécia Antiga, na cidade de Delfos, havia o oráculo do deus Apolo, em cujo frontispício havia o lema: “*Conhece-te a ti mesmo*”. Na famosa tragédia de Sófocles, Édipo, em dúvida quanto à sua origem, procura esse oráculo para saber quem ele é, sua identidade: “*Il partit donc pour Delphes, consulter l’oracle d’Apollon*”¹. E a resposta é aterradora: Édipo é aquele que dormiria com a própria mãe e mataria o próprio pai. Édipo, não sabendo que fora adotado pelos reis de Corinto, nunca mais volta para sua cidade na tentativa de fugir da maldição e vai exatamente a Tebas, onde moram seus verdadeiros pais, que ele desconhece. Já na chegada a Tebas, ele enfrenta um homem arrogante que o desafia sem saber que era o rei de Tebas, Laio, seu pai, que viajava disfarçado. Na luta, Édipo acaba matando o homem. Ao entrar em Tebas, depara-se com a esfinge, monstro que aterrorizava a cidade e devorava os visitantes. Decifra o famoso enigma e como reconhecimento é coroado o rei de Tebas e recebe a viúva Jocasta, mulher de Laio e sua mãe, em casamento. Ao procurar fugir de seu destino, encontra a si mesmo.

A Oficina – Identidade: de números a palavras – parte dessa premissa, desse enigma. Numa tentativa de decifrarmos, de dar sentido a palavras que nos identificamos, que somos cortados pela linguagem ao nascermos, afinal todos nós temos um nome que nos é dado antes mesmos de sabermos que coisa é que somos e que coisa é o outro e o mundo. Muitos séculos depois, William Shakespeare escrevia a peça de teatro *Hamlet*, assim, agora, não é mais o destino que define quem somos, mas buscamos em nossa própria consciência a resposta para esse mistério: “*ser ou não ser, eis a questão*”². Para compreender o processo de construção do sujeito insensato, louco,

¹ POMMAUX, Yvan, 2012, p. 09.

² SHAKESPEARE, William, 2003, p.11.

desrazão, maluco, doente mental, ao longo dos séculos, recorremos ao processo de identidade, que permite o sujeito se apresentar ao mundo e reconhecer-se como alguém único, a Psicologia construiu o conceito de *Identidade*³. Desse modo, confirma-se a excentricidade do sujeito que o situa unicamente como sujeito da linguagem. Sujeito esse sempre visto na relação com a cadeia de significantes onde ele opera e, por conseguinte, *um ser da letra*.

Disso, Lacan, constata que para compreender a presença do *outro* em mim é preciso que esse *eu* se situe num lugar intermediário capaz de permitir enxergar o próprio desdobramento do mim comigo mesmo como também com o semelhante. E mais, acrescenta ser o *inconsciente o discurso do Outro*⁴. Nessa relação entre o ser e o outro emerge o sujeito da linguagem, portanto, o que se sabe até aqui é que a letra – nesse contexto – está para algo que remete a outro(s) significante(s). Sendo a letra algo que está para aquilo que é capaz de fazer barreira, obstáculo impedindo que este(s) significante(s) não se harmonize(m).

Por fim, porquanto, dizer que o texto “*A instância da letra...*” confirma a descoberta freudiana do inconsciente, criando meios formais de responder cientificamente pelo funcionamento da linguagem humana enlaçada ao sujeito. Basta percorrer a chamada *trilogia do significante*, na obra freudiana, a começar pela *Die Traumdeutung* em 1900; depois a *Psicopatologia da vida cotidiana* (de 1901); e, em seguida, *Os chistes e sua relação com o inconsciente* (1905).

³ “...a identidade explica o sentimento pessoal e a consciência da posse de um eu, de uma realidade individual que torna cada um de nós um sujeito único diante de outros eus; e é, ao mesmo tempo, o reconhecimento individual dessa exclusividade: consciência de minha continuidade em mim mesmo” (BOCK, 2008 p. 208).

⁴ LACAN, 1998. p. 529.

Esse conceito, identidade, como vários outros em Psicologia, tem várias compreensões e utiliza contribuições de outras áreas do conhecimento. Com isso e por isso, o trabalho aqui realizado ludicamente e artisticamente vem dar mais um sentido além de reunir os sentidos em torno do que é a identidade. Vejamos como foi.

Escopo do trabalho

O trabalho a seguir é fruto do diálogo entre dois professores da FAESA, um do curso de Psicologia e o outro do curso de Design de Interiores e Moda; Arquitetura e Urbanismo a fim de não só inovar na didática em sala de aula, como também, colocar em prática os pressupostos teóricos (Personalização, Experimentação e Tecnologia) da chamada Aula Faesa, uma importante ferramenta e metodologia de ensino, a saber: a personalização, a tecnologia e a experimentação. Para tanto, fora proposto aos alunos do 6º período Matutino do curso de Psicologia, uma aula extra, num sábado, no Atelier de Arte do professor Elsimar Rosindo Torres; uma manhã, com um café da manhã, roda de discussão e a execução da Oficina intitulada de: Identidade, do número a palavras.

- 1º Passo: Foram recortadas, pelos alunos, diversas palavras que teriam sentido para eles. Em seguida, todas as palavras foram colocadas numa caixa, agora não mais o sentido é exclusivo de um, mas estando disponível a todos os participantes.
- 2º Passo: Digitalizar e ampliar a própria foto 3x4 em tamanho de papel A4.
- 3º Passo: Formar um círculo entre os participantes e cada um com sua folha A4 em mãos.
- 4º Passo: Passar o retrato ampliado ao colega ao lado (à sua direita) que irá colar uma palavra que tenha a ver com a imagem

recebida; a primeira palavra que vier a sua frente/mente.

- 5º Passo: Repetir o passo anterior até que sua própria folha retorne a você, completando uma volta.
- 6º Passo: Diante da folha que agora retornou a você, selecione, dentre as palavras já coladas em sua imagem, qual seria a palavra que lhe remete algo, uma palavra confronto, que lhe faz uma questão, um enigma.
- 7º Passo: A partir da palavra confronto, que será o título, elabore um texto somente com as palavras coladas em você/3x4, utilizando-se de elementos gramaticais para dar coesão e coerência textual.

Identidade: de números a palavras

A seguir, encontra-se os textos construídos pelos alunos a partir da Oficina, Identidade: de número a palavras. A escrita como produção pessoal, dada a singularidade da organização das palavras, afinal, elas já existem, basta apenas saber a ordem que será dada. Como diz um dito popular: o difícil é aprender a ler, pois o resto já está escrito. Ao falar, produzimos a *alteridade*⁵, o Outro em nós mesmos. A palavra é a morte da coisa, dizia o psicanalista Jacques Lacan. E, por sua vez, Sigmund Freud, diria que a escrita é a fala do ausente. Aqui, desconstruiu-se as próprias identidades, foto 3x4, da imagem a palavra; como é o aparelho psíquico proposto por Freud – “*Psychischer Apparat*”⁶ – o aparelho psíquico não é psíquico, é de linguagem,

.....
⁵ “Alteridade, porque o significar é originariamente e sempre um ‘ser com outros,’ próprio da natureza político-social do homem, de indivíduos que são homens juntos a outros e, por exemplo, como falantes e ouvintes, são sempre cofalantes e coouvintes” (BECHARA, 2009, p. 29).

⁶ GARCIA-ROZA, 2008, p. 153.

transforma imagens em palavras. E assim fora feito pelos alunos, palavras cortadas, ou melhor, palavras que nos cortam, que nos são coladas; que invadem os furos do nosso corpo produzindo sintomas, dúvidas, dívidas, dores e angústias que muitas das vezes não temos se quer palavras para contornar o que sentimos. A identidade é a cristalização das identificações, a saber: “*l’identification est d’abord une incorporation, et celle-ci le prototype de toutes les intériorisations ultérieures*”⁷. O inconsciente estruturado como a linguagem⁸, que dá os efeitos do sintoma e do desejo fora articulado com a premissa de que o artista precede o psicanalista. Assim, o aluno de psicologia pode experimentar ambos os lugares, aquele que escuta a palavra – *talking cure*⁹ – e indo para o lugar, a experimentação de ser artista, artista de si mesmo na construção de sua identidade: de número a palavra. Convido-os para acompanhar a transformação, da imagem a palavra feita pelos alunos, divirtam-se!

Texto 1. “Acreditei”

Surpreendente(mente) que a conhec.ia. No (des)envolvimento do imaginá(rio), mistur(ei) o que ouvi com o que escolh(i), e nesse movimento de despedi-de você. Palavra.s inspira(ram) o novo e caminh(aram) (faz)endo uma – new – identidade. Cuidado(s) A força dos valores têm o poder de moviment(ar) a – life – , e nas ações do viver, a arte do amor sensibiliza e incentiva a poesia, sossegando a relação como um mar – ora femininas, ora despedida, como uma novidade (des)ferida.

7 ANDRÉ, 2009 ,p.66.

8 LACAN, 1998, p. 144.

9 FREUD, 1893, p. 65.

Texto 2. “Aprendendo”

Aprendendo a ter qualidade de vida, dando valor ao bem-estar, curtindo a sensação de liberdade. Compartilhe decisões e dê valor a trilha da nossa vida. O capitalismo está disparado no mundo, o jovem aproveita a festa, atrações, mas deixa faltar esperança, sente fome, mas também se sente abençoada.



FIGURA 1 “Acreditei” – por 3.813.908-ES.



FIGURA 2 “Aprendendo” – por 3.386.457-ES

Texto 3. “Permita-se”.

Permita-se a aproveitar cada ciclo que a vida lhe traz, com muito amor e estilo. Permita-se a ser criança, ser jovem, ser filho, ser amigo, ser mãe, existe uma luz dentro de você, deixe ela brilhar e lhe mostrar que há novidade de vida. A hora é agora, meu bem. Avance!

Texto 4. “Explorador”

Você, explorador da vida, tire essa ansiedade. Dê lugar a esperança, vença o desafio. Não tenha medo do futuro, procure melhorar, sem temer por sua vida e sua saúde, tenha amor. Expresse seus sentimentos na (psic)análise, na psicologia e nos seus projetos. Prepare-se para recriar, seja original, seja referência para um livro, para um amigo e um projeto. Suas obras carregam seus sentimentos aonde quer que você vá. Em qualquer lugar, seja vitória!

Texto 5. “Renovação”

Toda mulher é uma renovação, um exemplo de solidariedade e razão. Surpreendente em todo momento, num verdadeiro exemplo de carinho, solidariedade e amor. A sua importância surpreende, desde o momento que gera uma vida para ser mãe, até a sua experiência com o mundo e suas lutas diárias para o bem da sua liberdade de expressão. Para quê herói se temos várias heroínas, de forma saudável e feminina com uma graça, cheia de cores especiais. Se a vida te der uma mulher, se sinta uma pessoa sorteadada, pois você nunca vai estar sozinho nessa jornada. De forma especial, vai lhe surpreender e lhe amar, com muito carinho, conforto e solidariedade. Muito amor e alegria ao que é do feminino. Esse momento é da mulher.

Texto 6. “Diferença”

A diferença desaparece quando se tem conhecimento, isso é fascinante. Críticas singulares fazem uma explosão no cotidiano do mundo e das famílias. A linguagem se torna suspeita, aumenta a temperatura, fica uma escuridão; o gato vira um animal que ameaça, no reflexo do caos, é um massacre, uma luta livre. Põe fim a esperança, as delícias dos contos, os amigos vencedores, o trabalho e, ainda, mais a você

que não teve paciência, nem associação livre, (des)humanizando os contos, a pura energia, a arte da valorização, o momento da oração e das comemorações. É fascinante a esperança, acolhendo nós para além. Faça a inovação, diga adeus a diferença, isso dá segurança!

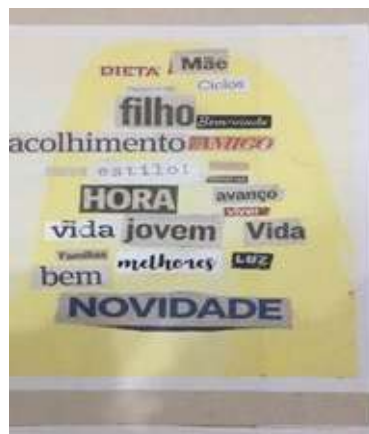


FIGURA 3 “Permita-se” – por 960424



FIGURA 4 “Explorador” – por 4097679



FIGURA 5 “Renovação” – por 16220120



FIGURA 6 “Diferença” – por 1787000 SSPES

Conclusão

O trabalho gerou belíssimos textos e composições/imagens produzidas pelos alunos/participantes, demonstrando não só os diferentes olhares do Outro para com o sujeito, mas num segundo momento, de como o próprio sujeito articula as palavras que vem do Outro – o pressuposto teórico de que *o inconsciente é estruturado como uma linguagem*. Puderam sentir com propriedade o efeito da palavra/linguagem do outro referida a eles; como o outro me vê e qual a palavra que me representa; o que sou para o outro; possibilitando não só a reflexão, mas também a retificação subjetiva, uma possível mudança no modo de viver e de se comportar frente ao outro/sociedade. Uma vez que temos elementos que nos confrontam e nos remetem a uma mensagem: o que quer o outro de mim? O *alhures*, o inconsciente como lugar dos significantes, é a morada do sujeito como *ser-de-linguagem*, o qual é também *ser-para-a-falta*, pois se ele está na linguagem, esta não o apreende: o sujeito é *falta-a-ser* porque falta um significante que o defina. Eis o princípio da *desalienação*. O sujeito é representado, mas não é um elemento do Outro. O lugar do sujeito é o furo do Outro. Afinal, a nossa identidade, construída ao longo da vida, resume-se num documento que viramos um número e aqui, transformamos em palavras, sentidos, olhares, recortes, colagens, linguagem no corpo. Por fim, pretende-se repetir a Oficina – agora como monitores (alunos que já participaram) – ampliando a participação dos alunos das diferentes disciplinas ministradas por ambos os professores a fim de produzir uma identidade social e não simplesmente uma identidade pessoal. Mesmo porque, o mesmo sujeito do coletivo é o do individual, sujeito de desejo, de falta, de gozo, de sintoma e de sonhos.

Referências

- ANDRÉ, Jacques. Les 100 mots de la psychanalyse. Paris: Puf, 2009, p.66.
- BECHARA, Evanildo. Moderna gramática portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009, p. 29
- FREUD, Sigmund. (1893). Srta. Anna O. In: Obras psicológicas completas de Sigmund Freud. ESB. Rio de Janeiro: Imago, vol. II, 1996, p.65
- GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. A interpretação do sonho. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008, p. 153.
- LACAN, Jacques. Escritos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p. 144.
- POMMAUX, Yvan. OEDIPE: l'enfant trouvé. Paris, 2012, p.09.
- SHAKESPEARE, Willian. Hamlet. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003, p. 11.

O vestir como espaço de troca: vestir a escrita

Dressing as a space for exchange: dressing writing

HEITOR ANDRADE AMORIM

EMEF Ignez Massad Cola, Grupo de Pesquisa
Entre – Educação e Arte contemporânea UFES

ALINE DIAS

Departamento de Artes Visuais UFES

O artigo aborda as relações de trocas envolvidas no gesto do vestir, aproximando roupa e escrita e discutindo estas trocas em duas instâncias: como demarcação de processos e temporalidades de cada sujeito e, como atravessamento entre os sujeitos e os espaços em que se situam. Para tanto, estabelece um cruzamento entre a produção artística do autor com a produção de artistas brasileiros contemporâneos, cujas obras exploram a palavra, o corpo que a veste e os espaços que estas relações ativam.

Palavras-chave: vestir; escrita; troca ; artistas brasileiros contemporâneos.

This paper addresses the relationship involved in the gesture of dressing, approaches clothes and writing and discusses these exchanges in two instances: as demarcation of processes and temporalities of subjects, as a crossing between them and the spaces where they are located. It establishes a crossover between the author's artistic production and contemporary Brazilian artists, whose works explore the word, the body that wears it and the spaces where these relationships are activated.

Keywords: dressing; writing; contemporary brasilian artists.

O artigo investiga o gesto de vestir, aproximando escrita e roupa na arte contemporânea. A ideia de que podemos vestir algo além da roupa, vem de uma palavra de origem guarani: *ñe'ê monde*¹, que significa vestir a palavra. Ao acionar processos de vestir a escrita, pensamos a constituição de si através das trocas e da roupa como um demarcador do sujeito e de suas relações com os espaços.

O vestir

A videoperformance [...] *vestes* [...] (2018) (figura 1), investiga o objeto roupa e o gesto do vestir. Com um único plano de 12 minutos, vestindo uma segunda pele, realizo uma sequência de trocas de roupas empilhadas ao meu redor. Incluem peças que me foram presenteadas e roupas antigas não mais utilizadas. Mesmo com numeração equivalente ao meu corpo e podendo vesti-las com caimento, estas peças não mais me *cabem*, o que ocasiona uma busca angustiante de trocas e experimentações.



FIGURA 1 “[...] *vestes* [...]” – Heitor Andrade. Videoperformance. Stills do vídeo. (Fonte: Acervo da Artista)

¹ A partir do múltiplo de Fran Favero, reconfigurando o Dicionário Guarani – Português / Português Guarani de Cecy Fernandes de Assis através do apagamento de algumas palavras FAVERO (2019).

A segunda pele (constituída por duas partes em malha, uma para a cabeça cobrindo o rosto e outra inteiriça para o restante do corpo) faz referência a um manequim, suporte que recebe e expõe a indumentária, destacando que o cinza claro escolhido diferencia-se de qualquer tom de pele humana.

Nas trocas efetuadas no vídeo, há uma busca por novos usos das roupas, como vestir uma calça pelos braços e outra como cachecol. A sequência é finalizada com o desaparecimento parcial da minha imagem, deitado sob a pilha de várias peças.

Confiro à roupa e, por consequência, ao vestir um carácter de gesto imperativo, a partir de Flusser (2014) em que define como “instrumentos” imperativos, objetos que carregam consigo propósitos de seus produtores e moldam nosso comportamento. O autor afirma que novos objetos fogem a esta sentença e cita o surgimento do vídeo como instrumento novo, que permite adquirir novos gestos (ligados ao filme, poesia, filosofia) e romper com seu propósito original (no caso do vídeo, servir à televisão).

Por permitir a assimilação dos gestos de outras linguagens, o emprego do vídeo em [...] *vestes* [...] possibilita a observação do vestir. As repetidas trocas, subvertem a funcionalidade do gesto, repensando os intuitos imperativos conferidos às roupas.

Círculo mágico (figura 2), (2014-16), de Rosângela Rennó, utiliza a linguagem do vídeo para recriar o *site-specific* realizado na casa/museu da colecionadora Eva Klabin. No vídeo, são dispostas 14 obras do acervo que “conversam” com o visitante através de dispositivos acústico-luminosos, em um circuito previamente estabelecido.



FIGURA 2 “Círculo mágico” – Rosângela Rennó. Videoinstalação. 2014-16. Still (Fonte: site Rosângela Rennó, disponível em: <http://www.rosangelarennó.com.br/obras/view/68/1>)

Podemos identificar três instâncias narrativas utilizadas por Rennó: a iconográfica, a da materialidade e a do uso. A partir desta estratégia de análise, proponho pensar [...] *vestes* [...], ciente que as instâncias se cruzam: a primeira instância relaciona-se à modelagem das peças, direcionada a jovens adultos do gênero masculino. Na segunda, reside a lógica de produção, consumo e descarte *fast fashion* que media a relação entre os sujeitos e as roupas e na terceira, a relação pauta-se no acervo, construído por peças antigas e presenteadas que, embora possuam dimensões do meu corpo, não se adequam a meus interesses e posicionamentos. Este desuso demarca uma projeção do outro sobre mim, assim como diferentes espaços-tempos vividos, o que ressoa no par de sapatos de *Círculo mágico*, que discute sua relação com Eva Klabin, o não uso decorrente da idade e a intenção de compra da proprietária.

Sem um gesto diretamente relacionado, o objeto não cumpre seu propósito imperativo. As roupas de meu acervo, como o par de sapatos de Klabin, não são vestidas no cotidiano. Vestindo-as de formas inusitadas e sobre uma segunda pele no vídeo, ressignifico o vestir, num gesto artístico auto-reflexivo. Associando a roupa a experiências e narrativas, compreendemos que vestimos outras coisas além das roupas, como histórias e conceitos.

Essa ideia costuma ser acionada na expressão “vestir a camisa” como adesão a um conceito. De forma similar, o sentido de “nos despir de tudo” se refere ao desprendimento de preconceitos. O despir evidencia a natureza de sobreposição do vestir, que envolve acrescentar camadas de roupas ou ideias. Historicamente, o uso da roupa está ligado a proteção e distinção social de hierarquias e funções. A busca pela diferenciação como indivíduo e/ou o pertencimento a um grupo, demarca uma forma de estar no mundo, que

amplia estes dois usos. Como expressão, a roupa lida com sistemas sociais que podem restringir e modelar comportamentos por meios ideológicos ou financeiros. A sobreposição envolve um caráter expositivo: ao mesmo tempo que cobre, a roupa também expõe escolhas pessoais e contextuais.

Neste ponto, o gesto do vestir se aproxima da escrita. Para Flusser, “o gesto de escrever não é construtivo, mas penetrante. Não cobre a superfície, entra nela” (FLUSSER, 2014, p. 99). Flusser remonta a origem da escrita ocidental aos mesopotâmicos, arranhando com varetas pontudas a superfície de tijolos de barro. O texto escrito é in-scrição, mesmo que posteriormente se utilizem tintas sobre superfícies como papel, criando uma relação de sobre-scrição – o que não anula a natureza de in-scrição do gesto: “querer penetrar superfícies é a tendência daquilo comumente chamado ‘pensamento’.”

Inserido em um contexto social que modula nossos gestos, o vestir se mostra gesto penetrante. Ao sobrepor um corpo e expor um pensamento também expõe-se o corpo que inscreve um pensamento/ideia.

Vestir a escrita

Ao vestir uma peça, a inscrevemos em nosso corpo e nos inscrevemos no mundo. Vestimos a escrita no sentido de que vestimos um pensamento e possibilitamos sua leitura aos outros.

Na série [...] *fragmentos frágeis* [...] (2018) (figura 3) revisito antigos cadernos com registros pessoais e citações e transcrevo fragmentos desta escrita em ovos, de modo cuidadoso a não romper a casca. Depois, armazeno-os de modo habitual, permitindo o encontro espontâneo com o texto de um *eu* de outrora. Através



FIGURA 3 “[...] fragmentos frágeis [...]” – Heitor Andrade. Fotografia: Heitor Andrade. 2018-19. (Fonte: Acervo da Artista)

do fragmento, busco o encontro dos sujeitos do passado, presente e o de um futuro iminente.

A composição deste trabalho se aproxima dos *hupomnêmata*, coletâneas de citações, fragmentos de obras, relatos e reflexões comuns na Grécia antiga. Foucault (2004) aponta que estes registros “constituíam uma memória material das coisas lidas, ouvidas ou pensadas; assim, eram oferecidos como um tesouro acumulado para releitura e meditação posteriores”, um material para execução de exercícios frequentes como “ler, reler, meditar, conversar consigo mesmo e com outros” (FOUCAULT, 2004, p. 147).

Revisitar tais escritos possibilita aprender com estes fragmentos de *eus* que nos constituem. Como os *hupomnêmata*, [...] *fragmentos frágeis* [...] propõe “fazer do recolhimento do logos fragmentário e transmitido pelo ensino, pela escuta ou pela leitura um meio para o estabelecimento de uma relação de si consigo”. (FOUCAULT, 2004, p. 149)

A prática de [...] *fragmentos frágeis* [...] acontece no espaço doméstico, de forma sutil, e, no contexto de minhas experiências, possibilitou superar situações, encontrando com sujeitos que eu não imaginava ter sido. Tais encontros indicaram mudanças no uso dos ovos, redirecionando uma ação planejada, ou seja, rompendo a rotina para buscar uma afinidade entre o preparo e a escrita.

Ao ler o trecho: “não tem nada melhor do que afagar barriga de um filhote de elefante”, reencontrei a sensação de prazer no relato de um sonho. Planejava fritá-lo, mas optei por fazer o ovo mexido, pois o som agressivo de pequenas explosões arruinaria a delicadeza da narrativa.

Em outro ovo, inscrevi um fragmento de desespero em um único de uma dúzia. Protelei e evitei o encontro ao máximo, realizado com

suspiro e confronto. Hesitando na escolha da forma de preparo, por fim, optei por cozinhá-lo. No processo, a escrita foi se desprendendo da casca, e descasquei pequenas manchas imperceptíveis, mas que eu sabia estar ali, sentidas no atrito entre minhas unhas e pontas agudas da casca gradualmente rompida.

O ovo que *choca*, na espera de um acontecimento futuro também instaura uma reflexão sobre o passado. Ao *chocar* tal acontecimento, há um choque/ruptura na ação de preparar os ovos. A digestão de [...] *fragmentos frágeis* [...] não ocorre no consumo dos ovos, mas por meio da assimilação da escrita-pensamento.

O trecho inscrito “... para ver a vida de frente... sempre... para ver a vida de frente... e entendê-la... do jeito que é... entendê-la finalmente... e amá-la do jeito que é... e então... abandoná-la...” da personagem de Virginia Woolf no filme *As horas* (2003) desencadeou encontros diários com o ovo. Um choque acontecia em cada encontro. Sem consumi-lo, evitei-o, o que levou ao seu apodrecimento. A digestão do fragmento não se efetuiu no estômago, mas no rompimento da escrita causada pelo esvaziamento dos encontros, demarcando o fim de um período.

Para Sêneca, segundo Foucault, é importante nos unir aos pensamentos dos outros e fazê-los nossos, como o processo de digestão que transforma a matéria constituindo um corpo, como “o próprio corpo daquele que, transcrevendo suas leituras, delas se apropriou e fez sua a verdade delas” (FOUCAULT, 2004, p. 151).

Espaços de troca: ecdise

A definição de *espaço* aqui empregada provém de Certeau (2008), que compreende o lugar como uma configuração instantânea de posições, com elementos situados em suas devidas localizações,

implicando certa estabilidade e ordem. Já o *espaço* está situado na esfera das relações, sendo o efeito produzido pelas operações efetuadas que circunscrevem movimentos e temporalidades.

Utilizando uma cidade como exemplo, entendemos as ruas, edificações e elementos definidos no planejamento urbano como lugar. Estas ruas são transformadas em espaços ao serem percorridas por pedestres, que lhes inserem ações e vivências. Para Certeau, esta “perspectiva é determinada por uma ‘fenomenologia’ do existir no mundo”, existindo tantos espaços quantas experiências espaciais distintas. Assim, podemos compreender o espaço como um lugar praticado (CERTEAU, 2008, p. 202).

Como objeto que materializa trocas entre indivíduo e espaço, a roupa sinaliza e participa das relações entre sujeitos e espaços, fazendo do vestir um gesto mediador de trocas. Vamos considerar estas trocas em duas instâncias, a primeira como uma troca que demarca o desenvolvimento de um sujeito, como o processo de ecdise efetuado por alguns animais, que trocam seu exoesqueleto quando uma fase se finda, alcançando outra dimensão ou forma, adaptando-se a outros ambientes. A segunda instância está na troca com o outro, entendendo que o sujeito compõe espaços compartilhados.

As mudanças geradas nas trocas se relacionam com as dos próprios corpos, no envelhecer ou crescer, como as roupas recebidas de familiares em [...] *vestes* [...]. A roupa sinaliza as mudanças no decorrer do tempo e vinculações institucionais, como os uniformes. Ao mesmo tempo em que é confeccionada a partir das relações, a roupa constitui tais relações, demarcando fases e experiências, como uma “ecdise” designa um novo corpo do sujeito em processo.

Com forte cunho autobiográfico, em que cada obra afirma-se como carta ou página de diário íntimo, o artista Leonilson recorre ao bordado em sua produção. Descobrimo-nos portador do vírus da AIDS, para Cassundé (*apud* PERIGO, 2014, p. 95), suas obras marcam uma confluência entre a obra e um corpo ausente ou fragmentado, sugerido por informações e procedimentos metafóricos para a construção de autorretratos.

El Puerto (1992) (figura 4) é constituído por um espelho com moldura laranja, coberto por um tecido listrado, onde encontra-se bordado seu apelido, idade, peso, altura: LEO, 35, 60, 179 e EL PUERTO.

Ao bordar as dimensões de seu corpo em fragmentos de uma antiga camisa, aproxima corpo e roupa que, como uma pele, remete o indivíduo a qual pertence. O reconhecimento envolvido nos olhares pode ser sondado através do espelho que o artista insere na obra, acessado em um primeiro momento pela moldura laranja, mas que descortinar o tecido defronta-o. A obra instiga pensar no sujeito que observa e é observado, que ao olhar o outro também olha para si, estabelecendo uma relação de troca.

Espaços de troca II: encontros

Ao funcionar como um sinalizador do espaço que se constitui na relação entre o sujeito e o espaço e, ao mesmo tempo, como um marcador deste sujeito, a roupa gera uma troca entre os indivíduos que transitam pelos lugares. Estes encontros podem acontecer de



FIGURA 4 “El puerto” – Leonilson. Bordado sobre tecido de algodão e espelho emoldurado. 1992. (Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural; disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra34670/el-puerto>)

forma sutil ou por via do choque, que desestabiliza e/ou potencializa transformações.

A troca efetuada pela roupa não acontece de forma direta, mas numa arquitetura de sentidos. É da ordem do encontro que, segundo Deleuze (1998), envolve uma captura de algo que existe no outro e que aciona um tornar-se outro. Para Deleuze (1998), o *encontro* é como o *devenir*, encontrando também com ideias, movimentos, acontecimentos. Para o autor, “devenir é jamais imitar, nem fazer como, nem ajustar-se a um modelo, [...] Pois, à medida que alguém se torna, o que ele se torna muda tanto quanto ele próprio” (DELEUZE, 1998, p. 3). Os *devires* nunca serão fenômenos de imitação ou assimilação, e sim de dupla captura, de núpcias entre dois reinos distintos:

A orquídea parece formar uma imagem de vespa, mas na verdade, há um *devenir-vespa* da orquídea, um *devenir-orquídea* da vespa, uma dupla captura pois “o que” cada um se torna não muda menos do que “aquele” que se torna. A vespa torna-se parte do aparelho reprodutor da orquídea, ao mesmo tempo em que a orquídea torna-se órgão sexual para a vespa (DELEUZE, 1998, p. 3).

Em [...] fantasmas [...] (figura 5) realizei intervenções urbanas apropriando-me do poema *Madrugada*, da poeta argentina Alejandra Pizarnik. Transcrito com letra cursiva e fixados em janelas de transportes coletivos, o trabalho demarca o encontro com a escrita de Pizarnik, que me atravessa e me constitui, no sentido de uma captura.

Nas janelas, os versos “flutuam” no espaço, transformando a cidade no suporte das palavras. Assim como o ponto deslocado torna visível a existência de um gesto ao transcrever uma linha,

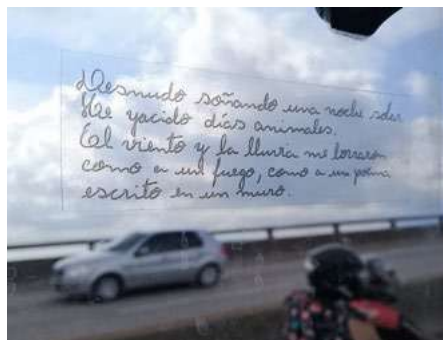


FIGURA 5 “[...] fantasmas [...]” – Heitor Andrade. Adesivo 3 x 10 cm. Fotografia: Heitor Andrade. 2018-19. (Fonte: Acervo da Artista)

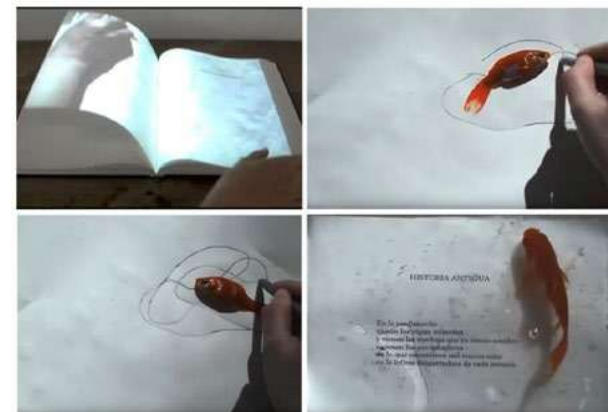


FIGURA 6 “História antiga” – Laura Eber. Videoinstalação. Stills do vídeo. 2005. (Fonte: Revista Carbono.n03, 2013; disponível em: <http://revistacarbono.com/artigos/03historia-antiga-lauraerber/>)

o deslocamento do poema pelo ônibus possibilita que conversas aconteçam, mesmo entre sujeitos desconhecidos.

Em *História Antiga* (2005) (figura 6) Laura Erber também utiliza poemas de Pizarnik, incluindo o que intitula o trabalho, em um vídeo projetado sobre um livro. Na imagem, uma mão coloca peixes alaranjados sobre as páginas. A mesma mão os retira e coloca em outras páginas. Em outra cena, tenta contorná-los com um lápis, tarefa dificultada pelo peixe que se debate sobre as folhas. Por fim, o livro encontra-se debaixo d’água e os peixes em pares são lançados sobre ele, agora submersos.

Erber (2016) relaciona o peixe que se debate com a experiência do leitor aprisionado pela leitura e, ao mesmo tempo, a tentativa de escape. Para a autora, a imagem do peixe sobre o livro tenta ritualizar a leitura e extrapolar uma relação protocolar com os livros, objetos enfeitados, no limiar entre o objeto conceitual e material.

Na relação do peixe e no encontro entre quem escreve-lê, instaura-se um encontro, que está sempre a se criar, que desloca e demarca um outro espaço – como as marcas da tentativa de cercar o peixe. A conversa entre sujeitos que nunca se viram, mas que se encontram através dos textos, ressoa no livro submerso, que permite aos peixes um habitat comum.

No encontro, a relação está sempre “entre” e “fora”, na dupla captura sugerida por Deleuze: “encontrar é achar, é capturar, é roubar, mas não há método para achar, nada além de uma longa preparação. [...] A captura é sempre uma dupla-captura, o roubo, um roubo-duplo” (DELEUZE, 1998, p. 6).

Um olhar cuidadoso possibilita um *encontro* com o trabalho [...] *fantasma* [...]. Ancorado no presente, o encontro está sempre a acontecer, se prolongando por minutos, horas, dias. A captura nos desloca e cria um constante movimentar-se, como o peixe em *História antiga* resiste e transborda às linhas que tentam contorná-lo. Faço-me presente nos espaços através de [...] *fantasma* [...], percorrendo as ruas da cidade e possibilitando *conversas*, que podem deslocar outros sujeitos.

A roupa e a escrita se mostram como um fértil espaço para *conversas*, enquanto inscrição nos ambientes onde transitamos. Envolvem propor relações com os outros, considerando as reverberações que estes encontros possibilitam. Vestir a escrita, implica considerar que a escrita, como as roupas, operam como estas trocas de peles de um mesmo indivíduo e como as trocas entre sujeito e espaço do mundo.

Referências

- CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 2008.
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998. (Org.). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.
- ERBER, Laura. A palavra nas videoinstalações de Laura Erber. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OJ07sD5jH-jc&t=423s> Acesso 22 nov. 2019.
- FAVERO, Fran. *Rembe*. Dissertação. Mestrado em Artes Visuais. Florianópolis: UDESC, 2019.
- FLUSSER, Vilém. *Gestos*. São Paulo: Annablume, 2014.
- FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: *Ditos e escritos V. Ética, Sexualidade, Política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.
- PERIGO, Katiucya. *Leonilson e a narrativa de si*. Revista Ciclos, Florianópolis, V. 2, N. 3, p. 87-102, Ano 2, Dec., 2014.
- LEONE, Luciana di. Despertando a História Antiga: Laura Erber leitora de Alejandra Pizarnik. Ensaio sobre a instalação História Antiga. *Revista Carbono*. n.03, 2013. Disponível em <http://revistacarbono.com/artigos/03historia-antiga-lauraerber/> Acesso 01 dez 2019.

Subjetividades dissidentes na performance: utopias queers

Dissident subjectivities in performance: queer utopias

JOSÉ PEDRO DE ALMEIDA OLIVEIRA/THI.GRESA¹

UERJ

Buscamos desenvolver um artigo que atravessa os estudos da performance – linguagem que se desenvolve no Brasil a partir dos anos 1970 –, mais especificamente que discorra sobre os corpos/subjetividades dissidentes na performance. Assim, além de compreendermos a performance como um campo fronteiriço da arte, entendemos que a linguagem da arte da performance é tensionado a medida que corpos dissidentes estéticos transitam entre as fronteiras da performance, borrando as linguagens e as estéticas.

Palavras-chave: Performance; Dissidências; Utopias; Estéticas dissidentes; Subjetividades.

We seek to develop an article that crosses performance studies – a language that was developed in Brazil since the 1970s –, more specifically, that discusses dissident bodies/subjectivities in performance. Thus, in addition to understanding performance as a frontier field of art, we understand that the language of performance art is tensioned as dissident aesthetic bodies move between the frontiers of performance, blurring like languages and aesthetics.

Keywords: Performance; Dissidences; Utopias; Dissenting aesthetics; Subjectivities.

.....
¹ Pessoa não binária, é formada em Artes do Corpo (PUC/SP) e tem mestrado em Comunicação Social (UERJ). Suas pesquisas se relacionam com as genealogias arte da performance, gênero, sexualidades, estéticas dissidentes e novas formas de existências.

Introdução

Nosso artigo busca articular questões que dizem sobre a arte da performance, mais especificamente sobre os corpos dissidentes que se estabelecem na linguagem da arte da performance.

Assim, vale dizer que entendemos performance enquanto uma linguagem fronteira, de terreno móvel, mas que busca incessantemente uma aproximação, bem como borrar as noções e as dimensões que marcam a dicotomia entre arte-vida. A arte da performance é uma linguagem independente que se desenvolveu, como já dito, a partir dos anos 1970 – e aqui ressalto a palavra desenvolveu pois acredito fielmente que a performance não surgiu, e sim foi se desenvolvendo nas brechas das outras linguagens artísticas -.

A linguagem em questão tem características próprias, como alertou Renato Cohen (2002), a performance é “a legião estrangeira das artes” (p. 82), além de se caracterizar como uma arte processual, e como afirma o mesmo autor, que está num constante work in process (2006).

Articulado a essas questões importantes que marcam politicamente a linguagem da performance, agora cabe dizer, que neste trabalho queremos apresentar as noções das dissidências que estão dentro do campo da performance, entendendo assim, que a performance é permeada e atravessada por corpos que estão, em suas existências políticas/subjetividades políticas questionando e tensionando questões que atravessam questões existências, estéticas, políticas, etc.

No mesmo sentido, vale dizer que esses corpos e existências, possibilitam refletir sobre as “utopias queers” (MUÑOZ, 2011), existências utópicas que estão projetando e pensando novas formas de estar no mundo, bem como construir novos mundos, ocupar novos

territórios e penetrar nas organizações de modo a estabelecer e criar fricções com essas organizações normativas.

As dissidências da performance

Refletir hoje em dia sobre a arte da performance, sobre as ações da performance, e sobre os corpos da performance tem me levado a um campo investigativo de olhar para como a performance tensiona e reconstrói por meio de ações as organizações. No caso desse trabalho, busca-se compreender as organizações estéticas, ou seja, aquelas que ditam as formas que nos organizamos e viabilizamos existenciais. Digo isso, pois penso os corpos dissidentes estéticos na linguagem da performance.

A dissidência, aqui é marcada pelo desvio, aquele que penetra o sistema e produz outras formas de subjetivação, e que instaura, veementemente novas noções/possibilidades de corpos, além de novas noções e possibilidades de estar no mundo.

Outro ponto que marca o que estamos chamando de dissidência é a possibilidade dos corpos dissidentes produzirem fissuras estéticas, ou seja, dos corpos dissidentes, não apenas dialogarem com aquelas esferas que estão não binaridades compulsórias, mas sim, causam fissuras ao possibilitarem e se colocaram nos campos instáveis das possibilidades de existências.

Novas possibilidades de existências, essas, marcadas por uma questão importante que passa pela instauração da invenção de corpos. Existências que em sua plenitude tensionam os limites das estéticas para sobreviver e existir. Por muitas vezes penso que essas existências se colocam como questionadoras e instauradoras do que constantemente Paco Vidarte (2019), em seu mais recente livro

lançado, diz sobre as políticas dos corpos LGBTQIA+², especificamente quando enuncia a possibilidade de agir “inconsequentemente”, ou ainda, segunda o próprio autor “o bom de não ter identidade é que também não é necessário ser consequente. Hoje eu arito ovos em você, amanhã ocupo um espaço, depois vou na sua reunião, mais tarde te quebro, me manifesto com você do meu modo, colaboro com você, depois renuncio” (p. 67).

Isso é exatamente o que define os campos de atuação dos corpos dissidentes estéticos no campo da performance, causar e estremecer, ao passo que penetra os espaços para hackeados³ ao seu prazer e desajustar as organizações vigentes.

Na sequência, Paco Vidarte faz alusão a necessidade dessas penetrações nas organizações vigentes, quando diz, “vamos balançar o prédio até ele ficar cheio de rachaduras” (*Ibidem*). Essas rachaduras, essas fissuras são causadas justamente pelos corpos dissidentes estéticos, e aqui, entendemos a dissidência desde a desobediência estética, passando pelos rompimentos com as normatividades até as monstruosidades.

Monstruosidades, os corpos monstros (GIL, 2006) aqueles que veementemente fogem das perspectivas lineares, corpos que em si, refletem sobre as tensões e as possibilidades não binárias e dicotômicas de organização. São os corpos que abrem mão da linearidade

e se lançam à colagem. Que rompem com o consenso e partem para o dissenso.

A desobediência estética passa por outra reflexão de Paco Vidarte, ao compreendermos que a desobediência atravessa o ético, e a moral, rompendo com essas duas e criando outra possibilidade de subjetivação. Paco expõe isso ao enunciar,

somos singulares, idiossincráticos, cada uma diferente e com o seu jeito. Sem identidade, sem projeto, sem programa, improvisando cada passo, construindo-nos, mas somos sujeitos políticos, com força, sujeitos daquela maneira, sujeitos vadios e malfeitores, capazes de gestos comuns, de xingar e incomodar, de chupar sangue e tudo que for chupável. (p. 66)

O rompimento das estéticas com a normatividade são aqueles que dissidem também desse campo fixo do que é cada coisa, é justamente o rompimento com o que é estático, para ser o movimento, a indefinição e, principalmente a invenção de algo que ainda está por vir. De certa forma é o que Virgine Despentes (2016) teorizou quando falou sobre a estética King Kong, assim, essa dinâmica estética se organiza a partir da metáfora da sexualidade “King Kong encontra-se além da fêmea e do macho, esse ser está na encruzilhada entre o homem e o animal” (p. 94). E mais adiante, “Híbrido, diante da obrigatoriedade do binário” (*Ibidem*).

Estamos no entre, nos territórios móveis da performance, com corpos em trânsito. Sendo abrigados nessa linha de fronteira, a fronteira do mundo, a borda do mundo (GÓMEZ-PEÑA, 2011). Borrando e ampliando os limites das existências e as estéticas dos corpos.

.....
² Apesar do autor não usar essa sigla completa, aqui atualizamos ao cenário e ao discurso ativista brasileiro. Significando respectivamente, Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transsexuais/Travestis/Transgêneros, Quuers, Intersexos, Assexuais.

³ Aqui uso hackeados no sentido daquele que penetra um sistema para conseguir informações para utilizá-las no ativismo No sentido de burlar sistemas, romper o sistema, e também bugar/travar as organizações e as formas lógicas das organizações.

Utopias

Neste mesmo caminho em que seguimos, temos os campos de ação. As utopias dos corpos dissidentes, ou, mais especificamente, as questões que surgem desse artigo, que resultam em uma série de caminhos que possibilitamos trilhar, trilhar com as dissidências, pensando as ações políticas dos corpos, e além disso, pensando as ações políticas no mundo.

As utopias são os percursos por onde vamos transitar para refletir justamente sobre os espaços que queremos ocupar, os espaços que vamos penetrar e fissurar com os corpos. E, após penetrado, fissurado e ocupado, qual é a lógica e como iremos criá-lo.

A utopia é o processo de reflexão coletivo dos encontros dos corpos dissidentes, que inventam novos campos de atuação, novos espaços de tensionamentos e além disso novos espaços para se habitar coletivamente. Basicamente, é pelas utopias que criamos o mundo e recriamos os territórios e espaços políticos.

Referências

- COHEN, Renato. Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- . Work in Progress na cena contemporânea: criação, encenação e recepção. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- DESPENTES, Virginie. Teória King Kong. São Paulo: n-1, 2016.
- GIL, José Monstros. Lisboa: Relógio d'água, 2006.
- GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. Conversations across borders: a performance artist converses with theorists, curators, activists and fellow artists. London: Seagull Books, 2011.
- . Em defesa da arte da performance. In. DAWSEY, John; MULLER, Regina; SATIKO, Rose; MONTEIRO, Mariana (Org). Antropologia e performance: ensaios na pedra. São Paulo: Terceiro nome, 2013.
- MUÑOZ, José Esteban. Utopia Queer: El entonces y allí de la futuridad aitinormativa. Buenos Aires: Caja Negra, 2020.
- PRECIADO, Paul. Um apartamento em Urano: Crônicas da travessia. São Paulo: Zahar, 2020.
- VIDARTE, Paco. Ética bixa: proclamações libertárias para uma militância LGBTQ. São Paulo: N-1 edições, 2019

Gênero, subjetividade e experimentação: práticas artísticas em favor da diferença

*Gender, subjectivity and experimentation:
artistic practices in favor of difference*

JÚLIA ALMEIDA DE MELLO

PPGAV/EBA-UFRJ/CNPq

Este artigo propõe uma análise da relação da subjetividade com o corpo e o vestuário na obra “O eu e o tu” (1967), de Lygia Clark, e no rascunho “Roupa de gorda para magra” (desenvolvido entre 1990 e 2000), de Elisa Queiroz. Essas produções partem do vestuário para pensar as corporeidades, abrindo caminhos para a experimentação, seja através da concretização do toque, seja através das possibilidades imaginárias de vivenciar outros invólucros materiais. Os resultados revelam a pertinência dessas proposições para a articulação da subjetividade com a coletividade.

Palavras-chave: arte; subjetividade; corpo; vestuário; experimentação.

This article analyzes the relation between subjectivity, body and clothing in Lygia Clark’s “The I and the you” (1967) and Elisa Queiroz’s sketch “Fat woman’s clothing for skinny woman” (developed between 1990 and 2000). These works consider wearable elements to think about corporeity, giving way to experimentation through touch or other imaginary possibilities. The results suggest the importance of these propositions to articulate subjectivity and collectivity.

Keywords: art; subjectivity; body; clothing; experimentation.

Introdução

Desde as primeiras manifestações da arte contemporânea, sobretudo com a disseminação das performances e da *body art*¹ nas décadas de 1960 e 1970, o corpo tem sido utilizado como instrumento de reivindicações de questões identitárias, de desigualdade social e contra diversos tipos de preconceitos. Essas práticas, realizadas não somente no eixo Estados Unidos-Europa, mas na América Latina e em países como o Japão, contribuíram para que a corporeidade se tornasse a condutora de denúncias sociais e políticas. Como indica a historiadora Cláudia de Oliveira (2017), um forte movimento tem sido sentido no campo artístico contemporâneo:

[...] artistas têm tomado o corpo como uma das principais arenas para debates em torno das políticas de identidade de gênero e de pertencimento, transformando-o em lugar, onde os fenômenos políticos, culturais e filosóficos se unem em diferentes contextos (OLIVEIRA, 2017, p. 1).

Em consonância com as manifestações corporais que se desenvolviam naquele cenário, as questões de gênero se tornavam mais presentes fortalecendo o diálogo com o campo artístico. Em se tratando especificamente do Brasil, devemos considerar também a ditadura militar (1964-1985), por ter contribuído para que o corpo surgisse como elemento de resistência em produções de arte que ensejavam forte teor político. Segundo Simone Osthoff (1997), pesquisadora que busca a relação de práticas artísticas experimentais com os estudos decoloniais, os primeiros sintomas da mudança no

¹ *Body art* engloba um conjunto de ações artísticas radicais, muitas vezes envolvendo automutilações, com o intuito de transgredir regras culturais, religiosas e sociais (MATESCO, 2011).

campo artístico brasileiro ocasionada pela ditadura podem ser vistos com a transformação dos(as) artistas em figuras culturais e da obra de arte (expressão até então estético-abstrata) em uma ferramenta política. É nesse mote que podemos enquadrar os trabalhos de Lygia Clark (1920-1988) que funcionavam ao mesmo tempo como reação e fuga da situação política da época.

Clark, uma das fundadoras do Grupo Neoconcreto, explorava o sensorialismo e a interação abrindo caminho para novas possibilidades artísticas envolvendo o público, o que nos permite explorar a relação de troca entre a propositora e os(as) receptores(as) das obras. Isso nos leva a considerar a relação subjetividade/coletividade para repensarmos as diferenças (dentre elas, as marcadas pela materialidade e fisicalidade). Os corpos, misturados a diferentes elementos, se constituíam como a base para uma nova maneira de pensar a produção artística, explorando outros sentidos, além da visão (tato, olfato, audição, a troca entre o corpóreo). Podemos afirmar que Clark produzia trabalhos vestíveis com proposições experimentais que desafiavam a ideia de autoria.

Embora Elisa Queiroz (1970-2011) tenha desenvolvido seus trabalhos em período posterior, podemos perceber entrelaces dos objetos vestíveis que criava com as proposições de Clark. Queiroz era gorda² e desafiava o preconceito diante dos excessos corpóreos através da sua arte. A exploração dos sentidos, assim como a participação do público, eram notáveis no seu projeto poético, sugerindo forte referência ao experimentalismo das décadas de 1960 e 1970. A artista

² Com o intuito de desvincular o corpo gordo de nomenclaturas médicas, o artigo emprega termos como “gorda” e “corpulenta”. De acordo com a ativista Charlotte Cooper (2016), essa é uma estratégia de desmistificar a gordura, distanciando-a dos discursos generalizantes da medicina.

frequentemente oferecia ao público possibilidades de “vestir-se” dela, senti-la, vivenciar sua rotundidade e isso era marcado por estratégias de sedução e jogos de fetiche, desnaturalizando a corpulência como algo dessexualizado.

O elemento subjetividade é imprescindível na análise das obras de Clark e Queiroz, e cabe aqui nos reportarmos à versão pós-estruturalista do conceito, distanciando a palavra da noção de identidades fixas. Desse modo, compreendemos *subjetividade* como algo descentralizado, fragmentado e múltiplo (PRINZ, 2002). Além disso, podemos perceber a ideia proposta pela crítica de arte Viviane Matesco (2011) de *corpo desdobrado*, isto é, a subversão da noção de corpo literal. O emprego da corporeidade por ambas as artistas nos trabalhos a seguir engloba questões envolvendo a ideia de vestuário como extensão do corpo e a troca de sensações e vivências permitindo a percepção do Outro.

No corpo do Outro: repensando lugares

Tanto Lygia Clark quanto Elisa Queiroz propunham o repensamento das fronteiras do corpo, o que nos leva a algumas reflexões do teórico Homi Bhabha (1998) para a análise de “O eu e o tu” (1967) e dos rascunhos “Roupa de gorda para magra,” desenvolvidos entre 1990 e 2000. Bhabha propõe o conceito de *entre-lugares* sugerindo um confronto diante da fundamentação do discurso ocidental pautado em oposições binárias ao desafiar a legitimidade dessas construções. Para o teórico, pensar em *entre-lugares* significa considerar que

a solidariedade afiliativa é formada através das articulações ambivalentes do domínio do estético, do fantasmático, do econômico e do corpo político: uma temporalidade de construção e contradição social que é iterativa e intersticial;

uma “intersubjetividade” insurgente que é interdisciplinar; um cotidiano que interroga a contemporaneidade sincrônica da modernidade (BHABHA, 1998, p. 315).

De acordo com a pesquisadora Daniela Martins (2011), essa proposta nos leva a considerar os “[...] espaços de fronteira, de contatos interculturais, cujas características resultam do cruzamento de referências, contestações políticas e construção de novas estratégias de sobrevivência.” (MARTINS, 2011, p. 82). Dito isso, podemos perceber nas proposições de Clark e Queiroz a desestabilização de construções binárias, como: eu/outro, dentro/fora, masculino/feminino e gorda/magra.

As obras sensoriais de Clark produzidas entre 1964-1969 possuíam um caráter performático, com referências à fenomenologia do filósofo Merleau-Ponty e na psicanálise. Em “O eu e o tu” (1967, figura 1), macacões podiam ser vestidos pelo público e eram confeccionados com materiais que simulavam a sensação de corpo masculino e feminino, provocando a noção de ambivalência dos gêneros.

Os macacões foram confeccionados com múltiplos bolsos que comportavam, dentre outros elementos, saco plástico com água, espuma, palha de aço e borracha, estimulando o tato. Os(as) participantes podiam explorar tanto a própria vestimenta, quanto a do(a) outro(a), percebendo nelas a extensão de seus corpos. De acordo com a curadora Connie Butler (2020), além da leitura imediata que se faz do tubo que conecta ambas as peças vestíveis como um cordão umbilical, essa conexão também pode ser vista em termos sexuais e de gênero.



FIGURA 1 “O EU E O TU” – Lygia Clark. (170 cm x 68 cm x 6 cm). Macacão industrial, espuma, vinil, acrílico, zíper, água e tecido. Cortesia Associação Cultural “O mundo de Lygia Clark.” Rio de Janeiro, Brasil. 1967. (Fonte: MoMA).

O jogo sensorial de Clark ganha força com o uso de máscaras que impossibilitam a visão. Dentro de cada compartimento, um elemento surpreende com texturas diversificadas. O avesso e o direito se misturam, acentuando a potência do corpo em figurar como obra. A artista convida o público a atuar intensamente, fazendo parte e/ou se tornando obra. Segundo a historiadora da arte Maria Alice Milliet (1992), há em “O eu e o tu” uma entrega a exploração mútua.

Para participar da ação era preciso aceitar o toque e tocar o corpo alheio em uma experiência desafiante. Por falta de compreensão, a obra recebeu censura durante a exposição *QueerMuseu – Cartografias da diferença na arte brasileira*, realizada no Santander Cultural de Porto Alegre em 2017, acusada de pedofilia. Segundo o filho da artista, Álvaro Clark (2017), a mesma obra teria sido exposta sem questionamento algum em Frankfurt e Paris³.

A experimentação faz parte da proposta de Clark que oferece uma inversão do corpo, fazendo com que o(a) portador(a) do macacão se reconheça na “pele” do(a) outro(a) e reconheça o(a) outro(a) em si: paradoxalmente, ambigualmente, ambivalentemente e fluidamente.

Em sintonia com a mistura e troca propiciada pelas peças vestíveis de Clark está o croqui de Elisa Queiroz que pode se traduzir como a reivindicação de um espaço para o seu corpo na sociedade, promovendo uma mudança dos olhares diante da corpulência. Essas questões podem ser transpostas a partir do interesse da artista em transformar corpos e experimentar volumes. Em um projeto não

concluído, Queiroz propôs uma relação entre corpo gordo e magro em peças do vestuário que enfatizavam a abundância. A figura 2 é um dos rascunhos do projeto e consiste em dois *looks* de roupas de gordas para magras que poderiam funcionar como uma experiência da vivência dos excessos corpóreos.

A modelo da esquerda aparentemente veste uma cinta liga que sustenta pernas falsas, volumosas, com meia-calça arrastão, relacionando esses membros gordurosos ao fetiche. Na modelo da direita, Queiroz insinuou gorduras excedentes na região abdominal, supondo uma espécie de prótese em torno da cintura, que dialoga com a sua obra “Abundância estética” (1997), por sugerir uma repetição de barrigas que se doblam e desdobram em torno da cintura.

O corpo gordo – e em especial o feminino – surge em diferentes momentos da história da cultura ocidental como fuga às normas, como um corpo estrangeiro, tomando de empréstimo o termo empregado pelo sociólogo Georg Simmel (2005) que o define como “[...] aquele que se encontra mais perto do distante.” Isto é, aquele que, através de crenças e construções sociais está longe de representar o acerto, o exemplar⁴ (SIMMEL, 2005, p. 265). O esboço de



FIGURA 2 “ROUPA DE GORDA PARA MAGRA” – Elisa Queiroz. Croqui. Vitória, Brasil. [Entre 1990 e 2000]. (Fonte: Banco de dados do LEENA).

³ Convém destacar que não somente “O eu e o tu”, mas toda a exposição foi encerrada em resposta aos protestos conservadores apoiados em grande parte pelo Movimento Brasil Livre (MBL), que as reduzia a acusações não fundamentadas em torno de pedofilia e zoofilia. A exposição foi retomada no Parque Lage no Rio de Janeiro, em agosto de 2018.

⁴ Ainda que saibamos que a rejeição da gordura no Ocidente passa a se fortalecer somente no século XIX, podemos afirmar que o corpo gordo jamais se configurou como hegemonia, embora tenha significado fartura e riqueza em determinados contextos. As visões em torno da corpulência variam ao longo da história da humanidade, inclusive no campo da arte, no que se refere ao ideal de beleza. No entanto, na medicina e na religião, em se tratando mais especificamente do cristianismo, podemos nos arriscar a dizer que a ideia de um corpo magro, resultado

Queiroz propõe um contraste: corpo magro, vestindo-se de gordo. Como indica Simmel, o estrangeiro “é um elemento do qual a posição imanente e de membro compreendem [sic], ao mesmo tempo, um exterior e um contrário.” (SIMMEL, 2005, p. 265). O sociólogo não aborda especificamente a relação com o corpo gordo, mas as suas reflexões nos permitem entender a corpulência como algo visto de fora e contrário à esbeltez: “o estrangeiro, o estranho ao grupo, é considerado e visto, enfim, como um não pertencente, mesmo que este indivíduo seja um membro orgânico do grupo, cuja vida uniforme compreenda todos os condicionamentos particulares deste social.” (SIMMEL, 2005, p. 271).

O desenho sugere a absorção de um corpo estranho (as pernas ou a barriga extra) àquelas constituições físicas (manequim da esquerda e da direita). As pernas e barrigas gordas que funcionam como uma “segunda pele,” ou ainda, como uma espécie de prótese, provocam uma mistura com o que está dentro e fora. Como em “O eu e o tu,” percebemos o colapso das fronteiras entre sujeito/corpo/objeto.

A escolha em analisar um documento de processo de Queiroz, importante fonte utilizada pela crítica genética⁵, surge com o propósito de reforçar o questionamento diante da “[...] concepção de estética tradicionalmente relacionada à obra entregue ao público – a obra de arte fechada na perfeição de sua forma final.” (SALLES, 2000, p. 2).

.....
da obediência às dietas e de práticas de exercícios ou do jejum para aproximação com o divino, foi predominante na história do Ocidente. Nas representações visuais, são raras as aparições da corpulência, sobretudo conotando qualidades, à exceção, por exemplo, das vênus paleolíticas e neolíticas, dos volumes de Rubens (1577-1640) e em alguns casos de Renoir (1841-1919).

⁵ Segundo Salles (2000, p.1), “a crítica genética dedica-se a melhor compreensão do processo criativo artístico. Trata-se de uma investigação que analisa a obra de arte a partir de sua construção.”

A respeito da crítica genética, Salles comenta: “as considerações de uma estética presa à noção de perfeição e acabamento defrontam-se com a obra em permanente revisão – balbuciante e inacabada.” (SALLES, 2000, p.2). Alguns pontos dessa metodologia parecem relevantes para o estudo do caráter autobiográfico nos projetos das artistas. Como sugere o pesquisador José Cirillo (2010), utilizar essa abordagem na teoria, crítica e história da arte, permite mapear as decisões e incertezas dos(as) artistas, bem como os procedimentos e trajetórias que enfrentaram até a sua execução.

Ainda que não tenha saído do papel, a roupa de Queiroz nos convida imaginativamente a estar no corpo do(a) outro(a), tal qual fazem os macacões de Clark. Isso nos possibilita retomar a proposição de Bhabha (1998) acerca dos *entre-lugares*, especialmente se considerarmos a localização do(a) experimentador(a) das vestes: nem homem, nem mulher (no caso de Clark), nem gorda, nem magra (na situação de Queiroz). Essas estratégias contemplam novas posições para os sujeitos, assim como para o público, inclusive em se tratando do contexto de Clark, referente às primeiras manifestações da arte contemporânea.

Em termos de questões de gênero, é possível problematizar o dualismo provocado por Clark que, a princípio, sugeriria que os objetos vestíveis fossem utilizados pelo par binário “homem-mulher,” algo que se direcionaria a uma noção essencialista. Ainda assim, a artista desestabiliza essas posições instituídas culturalmente e socialmente, quando oferece ao público a troca de “lugares.” Cabe ressaltar que esses corpos vestíveis lançam uma visão “fixa” dos sujeitos homem e mulher, de modo que o macacão “masculino” possui compartimentos que simulam, por exemplo, axilas peludas, ao passo que o feminino sugere volume nos seios e outros elementos que podem

configurar o estereótipo de ser mulher. De todo o modo, levando-se em conta o contexto da obra e a ainda incipiente discussão envolvendo os problemas de gênero no país, podemos considerar que o objeto em questão trouxe grandes contribuições na relação com o outro – algo que parece estar ligado ao “Eu e tu” (1974, escrito originalmente em 1923), do filósofo Martin Burber, cuja fenomenologia busca uma relação integral com o outro no espaço.

O caráter autobiográfico/autorrepresentacional de Queiroz também contribui para uma abordagem mais profunda das questões de gênero, principalmente se considerarmos as teóricas literárias Sidonie Smith e Julia Watson (2002) que sugerem que representar-se a si mesma se configura como um ato que engloba subjetividade, memória, identidade, experiência e agenciamento. Como sugerem, “nas autorrepresentações contemporâneas, as mulheres passaram a estender o conceito de autorretrato, antes considerado o modo [exclusivo] da autobiografia visual.” (SMITH; WATSON, 2002, p. 5, tradução nossa).

Nesse leque de possibilidades, as manifestações através das *roupas de artistas* (DA COSTA, 2010) torna-se um elemento de linguagem expandida nas artes visuais, contribuindo para a exacerbação de novos sentidos e experiências. Mais importante: se configuram como fronteiras que podem (e devem) ser atravessadas.

Conclusão:

quando os corpos viram roupas

Desde pelo menos as vanguardas artísticas, incluindo os vestidos de Lucio Fontana e os esboços de roupas espaciais futuristas, o vestuário tem sido utilizado como relevante interface no campo artístico, permitindo uma maior aproximação com o público – que passa a

vestir, tocar, ou pelo menos a se ver nele. Nas proposições de Clark e Queiroz, as questões envolvendo subjetividade, gênero e experimentações se fortalecem através das possibilidades de descoberta do corpo alheio; corpo que se materializa como roupa.

O que definitivamente marca essas obras é o jogo de inversão. E falamos aqui de inúmeras, conforme já citamos: dentro/fora, masculino/feminino, gordura/magreza, avesso/direito e, de grande valor para as últimas considerações, de *corpo para roupa*. A veste não é suporte do corpo, mas o corpo em si; uma extensão que vai além das funções primordiais de proteção. Os objetos vestíveis se tornam corporalidades; vivências partilhadas de exploração das diferenças. Vestir-se do(a) outro(a), de gorda; carregar o “peso” do que não está em nós, fazê-lo presente, senti-lo. Esses são elementos que confrontam a intransigência, que realçam uma subjetividade múltipla, desdobrada, participativa e audaciosa. Que promovem a participação do público ou o alcance de novos espaços através da imaginação, provocando os antigos valores engessados e enraizados pelos discursos tradicionais da história da arte. Que lançam o vaivém das margens, embaralhando, confundindo e estremecendo noções de corpo e de espaço.

Referências

- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- BURBER, Martin. *Eu e tu*. São Paulo: Centauro Editora, 1974.
- BUTLER, Connie. *Lygia Clark: the abandonment of art, 1948-1988*. MoMA. Disponível em: < <https://www.moma.org/audio/playlist/181/2401> >. Acesso: 15 out. 2020.
- CIRILLO, José. *Arte contemporânea no Espírito Santo: procedi-*

- mentos e organização de arquivos e documentos do processo de criação. In: 19º ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS “ENTRE TERRITÓRIOS”, 2010, Cachoeira. *Anais do Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*, Cachoeira: ANPAP, 2010, p. 103-117.
- CLARK, Álvaro. *Em protesto, obra de Lygia Clark é apresentada fora da exposição*. Entrevista concedida a Paula Sperb à Veja, Porto Alegre, 12 set. 2017. Disponível em: < <https://veja.abril.com.br/blog/rio-grande-do-sul/em-protesto-obra-de-lygia-clark-e-apresentada-fora-da-exposicao/>>. Acesso: 15 out. 2020.
- CLARK, Lygia. *O eu e o tu*. 1967. Macacão industrial, espuma, vinil, acrílico, zíper, água e tecido. 170 x 68 x 6 cm. Disponível em: <<https://www.moma.org/audio/playlist/181/2401>>. Acesso: 24 abr. 2020.
- COOPER, Charlotte. *Fat Activism: A Radical Social Movement*. 1 ed. Bristol: Hammeronpress, 2016.
- DA COSTA, Cacilda. *Roupa de artista: o vestuário na obra de arte*. São Paulo: Edusp, 2010.
- MARTINS, Daniela. A tessitura intersubjetiva dos entre-lugares: o que pode um grupo? *Realis – Revista de Estudos AntiUtilitaristas e PosColoniais*, Recife, v. 1, n. 1, jan./jun. 2011.
- MATESCO, Viviane. Corpo-objeto. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 20, 2011, Rio de Janeiro. *Anais do Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*, Rio de Janeiro: ANPAP, 2011, p. 1-11.
- MILLIET, Maria Alice. *Lygia Clark: obra-trajeto*. São Paulo: Edusp, 1992.
- OLIVEIRA, Cláudia de. “O vestido de Claire”: arte, gênero e corpo em Grayson Perry. *Z cultural: revista do programa avançado de cultura contemporânea*, Rio de Janeiro, ano 12, n.1, p. 1-14, 2017.
- OSTHOFF, Simone. Lygia Clark and Hélio Oiticica: a legacy of interactivity and participation for a telematic future. *Leonardo*, Cambridge, v. 30, n.4, p. 279-289, 1997.
- PRINZ, Jessica. “It’s such a relief not to be myself”: Laurie Anderson’s *Stories from the Never Bible*. In: SMITH, Sidonie; WATSON, Julia (ed.). *Interfaces: women, autobiography, image, performance*. 5 ed. Michigan: University of Michigan Press, 2012.
- QUEIROZ, Elisa. [Entre 1990 e 2000]. Documentos de processo de Elisa Queiroz disponíveis no Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes (LEENA) na Universidade Federal do Espírito Santo, 2012.
- SALLES, Cecília. Imagens em construção. *Revista Olhar*, São Carlos, v. 1, n. 4, p. 1-8, 2000.
- SMITH, Sidonie; WATSON, Julia (ed.). *Interfaces: women, autobiography, image, performance*. 5 ed. Michigan: University of Michigan Press, 2012.
- SIMMEL, Georg. O estrangeiro. *RBSE*, Paraíba, v. 4, n. 12, p. 265-271, dez. 2005. Tradução de: Mauro Guilherme Pinheiro Koury.

Da letra ao nó, observações sobre a educação sexual feminina

From the letter to the knot, remarks on female sex education

KELLYN BATISTELA

UDESC

FAPESC

Neste texto, que trata sobre a educação feminina, pretendo apresentar algumas considerações sobre o Livro de Bordados Singer, publicado pela primeira vez no Brasil em 1947 e a scientia sexualis, epistemologia normativa que orientou um regime de verdades enciclopedista como produção disciplinar da sexualidade. A revisão crítica sobre a educação doméstica feminina é atravessada pela tékhne do bordar e do coser. Letras e pontos guardam profundas semelhanças: das letras toma-se a norma disciplinar; dos pontos do ornato a aderência no substrato. Na antiga tradição do trousseau de mariage (enxoval de casamento) as roupas de cama portavam a insígnia do monograma, uma posse patriarcal conferida ao sobrenome. Cada ponto tensionado nesse bordado íntimo é metáfora que oculta a experiência sexual feminina, silenciada pelas lições pedagógicas e pelas instruções comportamentais herdadas dos regimes disciplinares da cultura androcêntrica. O legado foucaultiano das estéticas da existência, da escrita de si, é compartilhado nesse texto, pelas subjetividades narrativas bordadas, como um possível exercício da transmissibilidade da experiência íntima feminina ou do silêncio ocultado entre as dobras do não-dito nesses campos disciplinares opressores.

Palavras-chave: educação sexual feminina; scientia sexualis; grafia do bordado

In this text, which deals with women's education, I intend to present some considerations about the Singer Embroidery Book, published for the first time in Brazil in 1947, and sexualist science, a normative epistemology that guided an encyclopedist truth regime as the disciplinary production of sexuality. The critical review on women's domestic education is crossed by the tékhne of embroidery and sewing. Letters and stitches have deep similarities: the letters are taken as the disciplinary norm; the stitches of the ornament adhere to the substrate. In the ancient tradition of the trousseau de mariage (wedding trousseau) the bedclothes carried the insignia of the monogram, a patriarchal possession conferred on the surname. Each stitch tensioned in this intimate embroidery is a metaphor that hides the female sexual experience, silenced by pedagogical lessons and behavioral instructions inherited from encyclopedias. The Foucaultian legacy of the aesthetics of existence, of the writing of oneself, is shared in this text, in its narrative subjectivation, as a possible exercise of the transmissibility of the intimate feminine experience or of the silence hidden between the folds of the unspoken in these oppressive disciplinary fields.

Keywords: female sex education; scientia sexualis; embroidery spelling

Introdução

O bordado, prática até recentemente considerada como arte menor, guarda memória entre os ofícios de destaque na vasta historiografia das técnicas manuais. Curiosamente, com a severa distinção das atividades sociais entre os gêneros que ocorreu com mais disciplina nos séculos XVIII e XIX, o bordado passa a ser incorporado ao âmbito doméstico e necessário ao desenvolvimento educativo das habilidades práticas femininas. É pelo bordado que também se ilustra um dos exemplos de transmissão do capital patriarcal herdado pelo dote e pelo *trousseau de mariage* – conjunto de artefatos reservados à guarnição do novo espaço doméstico – destinado à filha desposada, enquanto que o patrimônio econômico familiar legava-se aos filhos.

A hierarquia entre os gêneros, pressuposta pela *scientia sexualis*, também qualificou a função social para cada sexo e suas distintas prescrições pedagógicas. O *trousseau de mariage* e a prática do bordado – no trânsito das enciclopédias normativas sobre a educação sexual – abre a possibilidade de examinar o que Michel Foucault definiu por *scientia sexualis*. Foucault entende ser a *scientia sexualis* o dispositivo que, em nome das urgências biológicas e das normas médicas, qualificou a diferença entre a fisiologia da reprodução e a medicina da sexualidade. Entende-se que a atualização crítica sobre o *trousseau de mariage* – como um conjunto de práticas disciplinares e pedagógicas aplicadas ao feminino – constitui uma interessante arqueologia sobre a educação sexual feminina. Pela *tékhnē* do bordado é possível discutir e acionar subjetividades femininas promovendo, pela prática artística (figura 1), narrativas de constituição de si, sejam experiência comunicável ou experiência do silêncio.

Bordado da intimidade

Minha mãe empreendeu uma escola de bordado à máquina e nas horas silenciosas bordava enxovais matrimoniais. Antes de seu casamento minha mãe já tinha ornado, desde os onze anos de idade, o seu sistemático enxoval que se relaciona com as diárias ocupações e preocupações de uma ‘mulher do lar’.

Falar do bordado e de sua grafia (figuras 2 e 3) é, portanto, reconstruir e ativar o regresso à casa de meus genitores, espaço doméstico de minha educação sexual numa cidade interiorana no oeste catarinense.

Recordo-me, desde muito pequena, de minha mãe, em sua grande mesa laboriosa, atenta nesse ofício moroso que é o de bordar: desfiando fazendas de linho para feitura do crivo; tencionando a cambraia no bastidor para a feitura dos acordoados, dos bordados a relevo, do *festonnet* e do bordado à inglesa; desenhando com fino traço os motivos de flores sobre os tecidos delicados como o *voil* e o *organdi* que dariam suporte ao encaixe renascença, ao bordado rococó e ao *richelieu*; escrevendo os monogramas nos lenços, almofadas, travesseiros e lençóis. Um *modus operandi* singular que assegurava, pelas mãos de minha mãe, a memória de uma prática feminina legada por gerações à filha mais velha. E entre tecidos, linhas e objetos de armarinho, eu e as minhas duas irmãs crescíamos junto com a escrita de nossos enxovais. No roupeiro, os sabonetes decorados exalavam fragrâncias entre as caixas que se acumulavam vultuosamente para acomodar os artefatos colecionados, bordados por mãe e avó, destinados ao longínquo casamento das três filhas.



FIGURA 1 “ESTORE ATLAS, PRIMEIRA LIÇÃO: dimorfismo sexual” – Kellyn Batistela. (Desenho 0,89 x 0,42 cm). Desenho sobre gazar de seda, bordados e sabonetes aplicados sobre filô. Fotografia Claudio Brandão; Khetllen Costa. Florianópolis, Brasil, 2019. (Fonte: Acervo da autora).

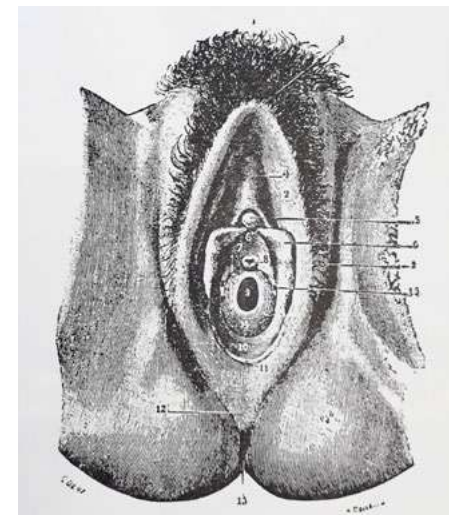
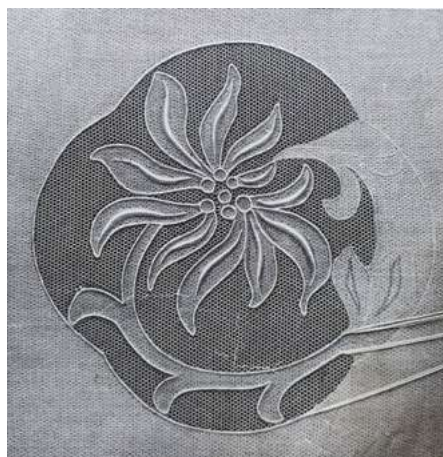
Nó disciplinar

As práticas domésticas sempre acompanharam o feminino e a ele se impuseram pelas pedagogias comportamentais que ditaram normas de boas maneiras, conduta, responsabilidades. Conhecidas por práticas disciplinares femininas, essas inscrições ilustram a ligação entre as normas culturais e as práticas disciplinares. Margaret McLaren, ao citar as pesquisas de Susan Bordo sobre como a cultura constrói e patologiza a feminilidade, considera a fenomenológica diferença entre os gêneros, feminino e masculino, pelos gestos e posturas.

Nas mulheres são mais restritivos do que nos homens; elas sentam-se de pernas unidas ou com uma coxa cruzada sobre a outra, enquanto eles sentam-se com pernas abertas e com um tornozelo cruzado sobre um joelho; eles invariavelmente tomam mais espaço do que elas que tendem restringir seus movimentos.

O corpo feminino dócil e útil é certamente parte do pensamento cristalizado que se deve à função disciplinar formadora da educação diferentes para homens e mulheres segundo afirma Michèle Crampe-Casnabet. Para a autora, tratou-se de definir e multiplicar, ao longo do séculos XVIII e XIX, os tratados pedagógicos sobre a educação feminina sem quaisquer paridade entre os gêneros.

É inútil insistir aqui nos numerosos discursos destinados a recordar às mulheres os seus deveres negligenciados: fazer filhos, amamentá-los, como exige a natureza. Dificilmente se concebe que uma mulher não seja casada, que não tenha filhos. Este papel de procriadora é inseparável do estatuto de servidão doméstica: ocupar-se do marido, dos filhos, da casa confere e impõe tantos afazeres que seria cruel sobrecarregar a mulher com outras funções (CRAMPE-CASNABET, 1991, p. 388).



FIGURAS 2-3 À esquerda: “APLICAÇÃO SOBRE FILÓ”. Livro Brasileiro de Bordados Singer. Quarta edição. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Belas Artes; Biblioteca Nacional, 1947, p.41. (Fonte: Acervo da autora). À direita: “VULVA DE VIRGEM”. HIRSCHFELD, Magnus. Enciclopédia ilustrada da vida sexual. Rio de Janeiro: Edições Spiker, [1960], p. 19. (Fonte: Acervo da autora).

Responsável pela disseminação da pedagogia iluminista, Jean-Jacques Rousseau – em dois textos, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* e *Sophie ou la Femme* – indica à mulher um catecismo elementar aplicado às questões práticas e não abstratas da vida. Destina-se às responsabilidades das mães fazer de suas filhas mulheres honestas e obedientes às normas dos costumes, diz o manual do filósofo pedagógico. Para Rousseau “não há qualquer paridade entre os dois sexos quanto à consequência do sexo. O macho só é macho em certos instantes, a fêmea é fêmea toda a sua vida ou, pelo menos, durante toda a sua juventude; tudo a remete constantemente para o seu sexo” (ROUSSEAU *apud* CRAMPE-CASNABET, 1991, pp. 382-3). Afirma Crampe-Casnabet que é pela

biologia do sexo que se caracteriza a inferioridade feminina e da primeira se faz a sua servidão fisiológica.

Numa atenta revisão da ciência médica e biológica, Thomas Laqueur confirma que o orgasmo, propriedade comum entre mulheres e homens até o século XVII, passa a ser interpretado diferentemente entre dois sexos, feminino e masculino. Diz o historiador que o prazer feminino foi suprimido dos relatórios médicos sobre o tema da concepção, no momento em que se estabeleceu a diferença fisiológica e funcional do corpo feminino em relação ao corpo masculino. O corpo da mulher definiu-se exclusivamente pela biologia reprodutiva deixando o orgasmo feminino de ser relevante à fecundação. É apenas em 1884, com uma publicação amplamente documentada, *The male and female organs of sexual arousal in man and some other mammals*, que Georg Ludwig Kobelt estabelece a anatomia do prazer genital feminino pelo clitóris, mas todavia, não foi o suficiente para derrubar o modelo da diferença biológica de que o pênis, externo, ativo contrapõe-se a vagina, interna, passiva. A ciência anatômica, como enfatiza Laqueur citando Kobelt, tornou-se a arena de paradigmas altamente desenvolvidos em termos culturais e históricos e isso se explicaria pelo enfático interesse pelo dimorfismo sexual.

Os debaixo do bordado

Fazia parte do dote do enxoval da noiva equipar o novo lar com máquina de bordar que também permitia coser. No início do século XX, no ano de 1905, a *Singer Corporation* teve registro para operar no Brasil, e com isso, a máquina de bordar, signo utilitário do mobiliário moderno, insere-se na sala de estar. Na intenção de aproximar as usuárias do artefato industrial a *Singer Corporation* editou livros,

didaticamente ilustrados, com esquemas que possibilitavam o aprendizado autônomo.

Folhear o antigo *Livro de Bordados Singer*, de 1947 – manual que alfabetizou gerações de mulheres brasileiras às lições do bordado à máquina, ofício que se destinava à confecção do enxoval matrimonial – é pensar a história crítica do *trousseau de mariage* e as urgências do presente nas práticas feministas que tomam o bordado e o ornato como grafias de resistência.

A grafia do bordado e da costura – acionado em muitas artistas como Rosana Palazyan, Ghada Amer, Louise Bourgeois, Ana Miguel, Claudia Contreras, Sonia Gomes, Silvia Gai, Rosana Paulino, Clara Fernandes, Itamara Ribeiro – articula modulações e contrapontos na noção de intimidade e de espaço íntimo, conceitos construídos pelos campos disciplinares que se reportam ao existir feminino. Sem imprimir o risco do reducionismo à categoria essencialista – haja vista que artistas como Leonilson, Arthur Bispo do Rosário, Feliciano Centurión também usam linha e agulha – o bordado é escritura de desmonte. Refrata as fronteiras das ditas habilidades manuais, não se acomoda em nenhuma linguagem artística específica, e por isso, é dispositivo de afeto e injúria.

Michelle Perrot, em sua arqueologia sobre a história dos quartos, escava a raiz fenomenológica da associação feminina com o espaço interior: “é por isso sem dúvida que as mulheres, mais do que os homens, têm a memória, silenciosa, dos quartos que ritmaram as idades de sua vida, sua passagem no tempo” (PERROT, 2011, p.130). Comenta a historiadora sobre o imaginário ocidental construído, sobretudo, no século XIX do *gynaikeion*, lugar feminino (*gynécées*) que toma das narrativas orientais uma suposta referencia. A mesma

imagem, de serralho ou harém, figurou, no século anterior, como lugar de libertinagem. Das questões normativas implicadas ao espaço que abriga as mulheres – qualificado pelo recolhimento, clausura, esconderijo – comenta Perrot que Rétif de La Bretonne escreve, em 1777, *Les Gynograhés*¹, texto que preconiza um projeto de medidas propostas a toda Europa para colocar as mulheres em seu devido lugar, e assim, promover a harmonia entre os dois sexos. Em detrimento da identidade de gênero atribuída à prática do bordado e das convenções sociais subjugadas ao exercício não intelectualizado, o bordado aciona deslocamentos experimentais às práticas institucionais da arte contemporânea.

Aproximo, em mirada, a *tékhne* do bordado às práticas disciplinares da sexualidade. Acredito que a *tékhne* do bordado (tipologia dos pontos, dos encaixes) encontra seu duplo em certas prerrogativas médicas que se propuseram a perscrutar o corpo feminino, lugar por excelência da intimidade. Tomo da *tékhne* do bordado (Figura 4) à inglesa, das bainhas de crivo e do bordado *Richelieu* um entrelugar discursivo para problematizar o conteúdo que as enciclopédias sexuais não dão conta e que são, enquanto experiências vividas, memórias silenciosas na suposta orientação doméstica que uma mãe compartilha à filha. O bordado à inglesa, o bordado *Richelieu* e a bainha aberta são possíveis veredas que tentam tatear algo, o irrepresentável, o indizível da experiência, por ser ela um acontecimento fundador na intimidade feminina.

.....
¹ “Les Gynograhés, ou idées de deux honnêtes femmes sur un projet de règlement proposé à toute l’Europe pour mettre les femmes à leur place, et opérer le Bonheur des deux sexes” (PERROT, 2011, p. 135)

Arqueografias

Atrélicas ao campo simbólico das atividades femininas, as ações de bordar, urdir e cozer desenham configurações do pensamento crítico de artistas mulheres nos espaços de resistência na arte contemporânea, pois desestabilizam regimes de verdades hegemônicos e hierarquias cristalizadas.

O bordado à inglesa, assim como o bordado *Richelieu*, é uma técnica que envolve dois procedimentos no substrato têxtil, o recorte do tecido e o cheio do bordado ou seja, operações de abertura e cobertura. Nas aberturas recortadas sobre o substrato fendam-se pequenos espaços vazados que dão corpo ao ornato. Vazio e cheio são, literalmente, adjetivos que se reportam às representações do útero, mas também ao defloramento e ao nascimento. O enfoque seletivo dessa epistemologia biológica, da diferença entre os sexos apreendida pelo iluminismo, representou o corpo feminino a partir de sua diferenciação do masculino, portanto, o útero é um saco oco cuja única função reservou-se à reprodução.

Das bainhas bordadas também se aciona uma chave da significação. A bainha, nos feitos bordados, ganha duas apresentações: dobra do tecido que se esconde no verso; acabamento ornamentado em que os fios da trama, retesados, desenham aberturas pela linha de nó do arremate. Thomas Laqueur, ao recorrer à história etimológica da língua latina, identifica o órgão sexual feminino como bainha do ventre.



FIGURA 4 “COLLECTOR EKG 1976”. Kellyn Batistela. (Procedimento artístico inventário sabonete, A4, 2019). Apropriação de ilustração Livro Brasileiro de Bordados Singer, 1947, p. 218. (Fonte: Acervo da autora).

Do vernáculo latino, o termo bainha, que dá a sua etimologia à palavra vagina, abrange também a significação de guarnição à arma branca e também de dobra cosida. A bainha aberta do bordado é intervalo, lacuna, fenda, e por isso, atravessa a fenomenologia da intimidade feminina, tão próxima daquilo de Perrot concebe ao quarto.

O enxoval matrimonial, as práticas do bordar e do coser inscrevem-se numa ordem doméstica da experiência não-compartilhada, não-dita, silenciosa, opressora que encobre tramas de memórias insatisfeitas. Tomo de empréstimo de Luana Saturnino Tvardovskas a expressão memórias insatisfeitas que se relaciona a repensar “as balizas tradicionais do testemunho pela construção de imagens ficcionais capazes de propor uma cultura da escuta, do compartilhar, e da elaboração de experiências vividas” (2015, p. 36). Pretendo com esse texto apresentar os dispositivos de minha prática artística ao investigar, inquerir e questionar os campos disciplinares da nossa educação sexual feminina. Para tanto, em minha prática artística ocupo-me de experiências que atravessam o exercício do colecionismo, do arquivo, do inventário. Através da ação da mnemotécnica, o exercício de minha prática artística constitui-se por uma espécie de coleção ou taxionomia da intimidade sobre a educação sexual feminina transmitida ou silenciada entre mãe e filha. A escritura desse bordado narrativo empreende-se pelo acervo de bordados de minha mãe e pelo meu próprio enxoval matrimonial; na colaboração de um grupo de mulheres identificadas por *collectors* que guardam restos de sabonetes usados e materializam-se em escrita bordada por seus monogramas e ano de nascimento; e por último, na fala franca desse mesmo grupo feminino sobre a experiência da educação sexual cuja fala é corpo bordado na bainha das cortinas/estores.

Desarmar o *trousseau de mariage* como prática artística possibilita acionar grafias: a escrita que revisa a educação doméstica feminina a partir de textos enciclopédicos; a escrita que configura um inventário taxionômico sobre a experiência feminina compartilhada; a escrita que borda o testemunho compartilhado dessas mulheres colaboradoras.

Considerações finais

O modelo da diferença biológica entre os sexos, a *scientia sexualis*, atestou desde o tipo específico de educação para cada um dos sexos, como também, as normas de conduta e os papéis sociais. Foi no escopo desses discursos patriarcais que se construíram as representações sobre o feminino: representações discursivas sobre a intimidade feminina com apelo ao privado, doméstico, manual, sentimental; representações semióticas do corpo feminino associadas à fragilidade, à maternidade, ao prazer. O paradigma da herança disciplinar das práticas educativas, intelectuais, médicas e artísticas conceberam a mulher como extensão dos homens, desprovidas de identidade legal e história, paradigma enfaticamente questionado, na década de 1970, por uma onda de artistas mulheres engajadas politicamente (*First Wave Feminism*).

À contrapelo dos sentidos estabelecidos no sistema oficializado da arte essas mulheres artistas atacaram o *status quo* da cultura falocêntrica. Inauguraram no campo das artes visuais saberes de práticas experimentais, articulando modos de sentir, modos do pensar, modos de existir nos circuitos não oficializados. São nessas veredas, agenciadas por gerações de artistas mulheres, que situo a minha prática artística que toma do bordado um *modus operandi* de grafia e do afeto colaborativo das *collectors* uma escrita da memória

compartilhada, entre falas, escutas e silêncios sobre algo que nos atravessa, a nossa educação sexual.

Referências

- BENJAMIN, Walter. Passagens. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- CRAMPE-CASNABET, Michèle. “A mulher no pensamento filosófico do século XVIII”. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle. História das mulheres no ocidente. Volume 3. Porto: Edições Afrontamento. São Paulo: Ebradil, 1991.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- FOUCAULT, Michel. A hermenêutica do sujeito: curso dado no Collège de France (1981-1982). 3a. Edição. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.
- _____. História da sexualidade I: a vontade de saber. 6a. Ed. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2017.
- LAQUEUR, Thomas. Inventando o sexo: corpo e gênero dos gregos a Freud. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- NANCY, Jean-Luc. Arquivada: do senciante e do sentido. São Paulo: Iluminuras, 2014.
- RAGO, Margareth. A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2013.
- TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. Dramatização dos corpos: arte contemporânea e crítica feminista no Brasil e na Argentina. São Paulo: Intermeios, 2015.

Postais para outra história da arte: imagens e representações lésbicas

Postcards for another art history: lesbian images and representations

LÍVIA BITTENCOURT AULER

UFRGS

Este artigo busca discutir algumas formas de representação das mulheres lésbicas no campo das artes visuais. Inicialmente, são abordadas algumas questões em relação à invisibilidade de artistas mulheres e lésbicas na historiografia da arte e, na segunda parte, é apresentado o trabalho “Postais para outra história da arte”.

Palavras-chave: Lésbicas. História da Arte. Feminismo

This article seeks to discuss some forms of representation of lesbian women in the field of visual arts. Initially, some issues in relation to the invisibility of women and lesbian artists in art historiography are considered and, in the second part, the work “Postcards for another art history” is presented.

Keywords: Lesbians. Art history. Feminism

Introdução

O presente artigo tem como principal objetivo trazer reflexões acerca da mulher lésbica e as formas de abordagem das relações entre mulheres no campo das artes visuais. Para isso, no primeiro momento, serão apresentados alguns estudos sobre as narrativas da história da arte – que foram feitas majoritariamente por homens brancos – e o sistema que estrutura e perpetua o olhar masculino como dominante. Serão trazidas, também, considerações em relação ao apagamento histórico de mulheres lésbicas e a consequente dupla invisibilidade de artistas lésbicas. Para essas ponderações, são utilizadas apenas autoras mulheres como base referencial e o texto é escrito a partir de uma perspectiva lésbico-feminista.

Após as considerações teóricas, será apresentado o trabalho “Postais para outra história da arte”. Nessa série, como artista visual e pesquisadora, eu busco ressignificar algumas imagens presentes na história da arte e impulsionar discussões sobre as formas de representação de mulheres lésbicas no campo das artes visuais e também na sociedade.

Invisibilidades de artistas e imagens lésbicas

Historicamente, e de diversas formas, as mulheres foram impedidas de registrar suas próprias narrativas e formas de expressão. E, quando conseguiam algumas brechas, suas produções eram ignoradas, desprezadas e, muitas vezes, ofuscadas ou apagadas. A historiadora francesa Michelle Perrot, ao escrever “Minha história das mulheres”, argumenta que, em relação às mulheres, é no relato que reside o mais profundo silêncio (PERROT, 2017).

Mais especificamente no campo das artes visuais, foi nos anos 1970, juntamente com a segunda onda do movimento feminista, que historiadoras da arte passaram a questionar as narrativas tradicionais da arte – estruturadas e mantidas por homens brancos – e a discutir, a partir de uma perspectiva feminista, as questões de poder envolvidas nesse sistema. Por exemplo, no livro “Old Mistresses: Women, Art and Ideology”, de Griselda Pollock e Rozsika Parker (2013), e no ensaio “Por que não houve grandes mulheres artistas?”, de Linda Nochlin (2016), são investigadas as condições nas quais mulheres artistas produziram. Além disso, as autoras mostram como fatores específicos – como o mito do grande artista, a ideia de gênio e os mecanismos envolvidos no fazer artístico e sua legitimação – contribuíram para a marginalidade das mulheres artistas.

Essas e outras historiadoras iniciaram, também, um movimento de resgatar as histórias e produções dessas artistas obscurecidas pelas narrativas e pelo sistema da arte. Entretanto, as autoras acreditam que as mulheres não apenas devem ser reconhecidas como artistas, como também “os signos e significados da arte na nossa cultura precisam ser rompidos e transformados, pois a iconografia tradicional trabalha contra as tentativas das mulheres de se autor-representar” (POLLOCK; PARKER, 2013, p. 119).

Se as mulheres, no geral, foram bastante ocultadas historicamente, podemos pensar na mulher lésbica como duplamente invisível – sendo que ela pode ser ainda mais marginalizada por questões de raça e classe, por exemplo. Isso acontece porque nossa sociedade é organizada dentro de uma lógica patriarcal, racista e heteronormativa. Autoras lésbicas como Adrienne Rich (2010), Monique Wittig (1992), Cheryl Clarke (1981) e Margarita Pisano (2004) escreveram e falaram sobre os apagamentos específicos direcionados às mulheres

lésbicas. Segundo Rich (2010), a heterossexualidade compulsória se solidifica, também, através da destruição de registros, memória e imagens documentando a realidade da existência lésbica.

Dessa forma, ao percebermos que a mulher artista foi invisibilizada e a mulher e artista lésbica foi ainda mais marginalizada, é possível entender o porquê da escassez de imagens que retratam as relações lésbicas – especialmente feitas por essas próprias mulheres. Afinal, a autorrepresentação, para a mulher lésbica, é ainda mais difícil e desafiadora. Uma vez que, de fato, as primeiras imagens de relações entre mulheres a serem encontradas – tanto na história da arte como na cultura visual e na internet – são aquelas feitas por homens e que, muitas vezes, são claramente fetichizadas e pensadas para um olhar masculino.

De acordo com a fotógrafa e pesquisadora Tessa Boffin, existe pouquíssima representação para a quantidade de desejos entre mulheres e, ainda, “os fardos impostos por essa escassez de representação podem, entretanto, ser superados se formos além de nossos arquivos empobrecidos para criar novos ícones” (VICINUS, 1996). De certa forma, é esse o movimento que tenho a intenção de fazer – não só neste trabalho que apresento, mas nas minhas práticas e pesquisas como um todo.

A partir dessas reflexões sobre a invisibilidade das mulheres e relações lésbicas, decidi trazer a discussão, que era inicialmente teórica, para o âmbito das poéticas visuais. Aqui, trago especialmente os “Postais para outra história da arte”, mas destaco que eles fazem parte de um projeto ainda mais amplo que desenvolvo no Instagram @lesbicafeminista.

Postais para outra história da arte

A série “Postais para outra história da arte”¹ surgiu a partir da observação de obras que retratam mulheres em relação entre si. O descobrimento dessas imagens, assim como o aprofundamento das reflexões, ocorreu principalmente ao longo dos estudos para o mestrado em Artes Visuais – ênfase em História, Teoria e Crítica de Arte, no qual pesquisei artistas lésbicas e representações de mulheres que se relacionam com mulheres.

Os postais consistem em colagens digitais feitas a partir de imagens apropriadas. Os retratos que servem como base são pinturas, feitas por artistas homens, que mostram mulheres em prováveis relações afetivas e/ou sexuais. As fotografias que estão sobre as pinturas, por sua vez, são de casais que, pelo menos uma boa parte, aparentam ser reais (apesar de não possuir dados e tampouco informações sobre a autoria da maior parte das fotografias). É importante destacar, também, que todas as imagens foram coletadas em buscas pela internet, ou com



FIGURA 1 “Courbet, O Sono” – Da série “Postais para outra história da arte”. Lívia Auler. Colagem digital. Porto Alegre, Brasil. 2019. (Fonte: Acervo da Artista)



FIGURA 2 “Schiele, Two Women Embracing” – Da série “Postais para outra história da arte”. Lívia Auler. Colagem digital. Porto Alegre, Brasil. 2019. (Fonte: Acervo da Artista)



FIGURA 3 “Lautrec, Two Girlfriends” – Da série “Postais para outra história da arte”. Lívia Auler. Colagem digital. Porto Alegre, Brasil. 2019. (Fonte: Acervo da Artista)

¹ Este trabalho já foi publicado em forma de artigo, em versão reduzida, na revista “Fotocronografias”, Vol. 6, n. 11, 2020.

referência em algum livro de História da Arte – pois incluo pinturas bastante conhecidas de artistas famosos como Henri de Toulouse-Lautrec, Egon Schiele e Gustave Courbet.

Apesar de o trabalho ser feito de forma digital e difundido principalmente no Instagram, ele também foi pensado para ser distribuído nas ruas. Dessa forma, além de imprimir os propriamente como postais, fiz também lambes e adesivos para realizar intervenções urbanas. Durante o ano de 2019 e início de 2020 (antes da pandemia do coronavírus e do isolamento social), realizei a colagem de lambes e de adesivos em algumas cidades pelas quais passei – entre elas Porto Alegre, Florianópolis, Buenos Aires e Nova Iorque. Assinei as imagens com o perfil do Instagram @lesbicafeeminista e tirei fotos de todas as intervenções para que elas voltassem também para as redes sociais, como pode ser visto nas imagens abaixo, e para estimular o compartilhamento e a extensão da rede digital para o espaço da rua, e vice-versa.

As interações e trocas acabaram, de fato, acontecendo. Além de ver que pessoas tiraram fotos das intervenções e postaram nas redes, outras/os artistas de rua também entraram em contato para uma conexão, para o estabelecimento de diálogo e rede. Inclusive, ao encontrarem os adesivos espalhados pela cidade de Nova Iorque, fui convidada para fazer parte do projeto “Art in Ad Places”; e, assim, um postal foi impresso em grande formato e colocado em estruturas que normalmente carregam cartazes de publicidade e propaganda.

Conclusão

Através desse trabalho, busco conexões entre o público e o privado, entre as redes digitais e o espaço urbano, entre a história da arte e a realidade cotidiana, entre o que é contado e o que é obscurecido, entre passado e presente.

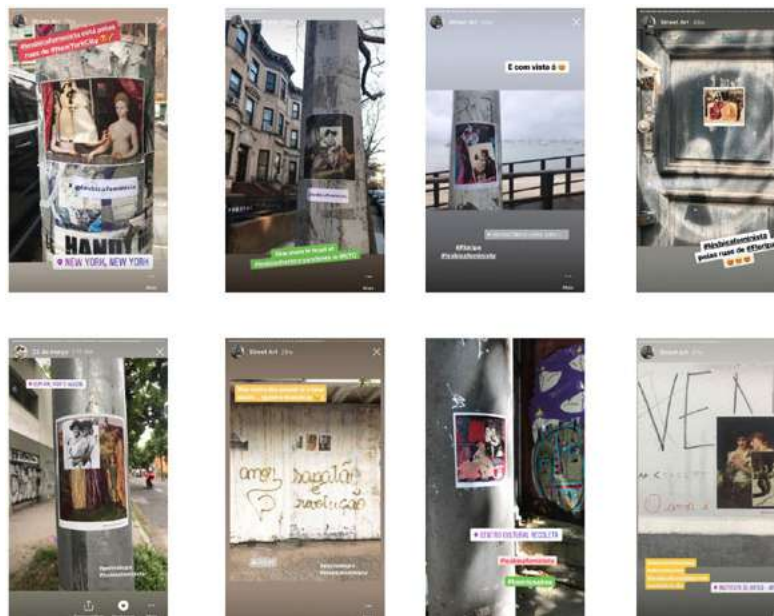


FIGURA 4 “Postais para outra história da arte” em forma de intervenções urbanas. Fotografias de Lívia Auler. Porto Alegre, Brasil. 2020. (Fonte: Acervo da Artista)

Sendo assim, em “Postais para outra história da arte”, procuro criar tensões em relação a uma narrativa que foi construída majoritariamente por visões masculinas e que subjugou as mulheres e suas relações entre si. Ainda, ao apropriar-me especialmente de pinturas da história da arte feitas por homens, realizo um ato insubordinado e simbólico – pois, desta vez, quem apresenta as imagens é uma mulher lésbica e, assim, diversos sentidos são ressignificados.

Referências

CLARKE, Cheryl. Lesbianism: an Act of Resistance. In: MORAGA, Cherrie; ANZALDÚA, Gloria (Orgs.). This Bridge Called My



FIGURA 5 “Postais para outra história da arte” no projeto “Art in Ad Places”. Fotografia de Daniel Albanese. Nova Iorque, EUA. 2019. (Fonte: @dustyrebel / @artinadplaces)

- Back: Writings by Radical Women of Color. Watertown: Persphone Press Inc., 1981. p. 128-137.
- NOCHLIN, Linda. Por que não houve grandes mulheres artistas?. Tradução de Juliana Vacaro. São Paulo: Edições Aurora, 2016.
- PERROT, Michelle. Minha história das mulheres. São Paulo: Editora Contexto, 2017.
- PISANO, Margarita. El Triunfo de La Masculinidad. Fem-e-libros/creatividad feminista, 2004.
- POLLOCK, Griselda; PARKER, Rozsika. Old Mistresses: Women, Art and Ideology. New York: I.B. Tauris, 2013.
- RICH, Adrienne. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. Tradução: Carlos Guilherme do Valle. Revista Bagoas, n. 05, p. 17-44, 2010.
- RICH, Adrienne. O significado do nosso amor pelas mulheres é o que devemos expandir constantemente. In: _____. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica & Outros Ensaios. Rio de Janeiro: A Bolha Editora, 2019. p. 109-124.
- VICINUS, Martha. Lesbian Subjects: A Feminist Studies Reader. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1996.
- WITTIG, Monique. One is Not Born a Woman. In: _____. The Straight Mind and other Essays. Boston: Beacon press, 1992. p. 9-20.

O corpo como partilha de si nas poéticas autobiográficas contemporâneas

The body as self-sharing in contemporary autobiographical poetics

LUCAS ALBERTO MIRANDA DE SOUZA

Mestando do PPGCA- UFF

Capes

O trabalho pretende apresentar uma reflexão sobre o corpo apresentado em algumas poéticas autobiográficas contemporâneas. Para tal objetivo, explora a série “Objetos Aprisionados”, da artista Nazareth Pacheco, e a obra “Como não posso me entregar por completo, entrego me em partes”, do artista Lucas Alberto, em via de mostrar formas de presença do corpo por elas manejadas que situam um âmbito crítico de partilha do corpo e compartilhamento de presenças entre artista e espectadores. Conclui-se buscando evidenciar uma possível dinâmica de relação de troca subjetiva entre artista e espectador colocada em cena pela fragmentação do corpo e sua disseminação em algumas poéticas contemporâneas.

Palavras-chave: corpo; autobiografia; arte contemporânea.

The work intends to present a reflection on the body presented in some contemporary autobiographical poetics. To this end, he explores the series “Trapped Objects”, by the artist Nazareth Pacheco, and the work “As I cannot surrender completely, I surrender in parts”, by the artist Lucas Alberto, in the process of showing forms of presence of the body by they are managed that place a critical scope of sharing the body and sharing of presences between artist and spectators. It concludes by seeking to highlight a possible dynamic of the relationship of subjective exchange between artist and spectator, brought about by the fragmentation of the body and its dissemination in some contemporary poetics.

Keywords: body; autobiography; contemporary art.

Introdução

É notória na produção artística contemporânea a utilização de materiais dos mais diversos em via de agenciar conceitos e discursos sobre determinados temas. Já em 1958, o artista e pesquisador americano Allan Kaprow escrevia sobre uma transformação do campo artístico a partir de outros materiais que serviriam a uma nova arte: “Objetos de todos os tipos são materiais para a nova arte: tinta, cadeiras, comida[...]” (KAPROW, 2006, p.44). Nesse caminho, sabemos também que o fortalecimento da crítica à representação se fortaleceu no campo artístico junto às práticas intermidiáticas, sendo a segunda metade do século XX marcada por um reinvestimento e atualização de estratégias poéticas já encenadas no início do século a partir de movimentos como o Dadaísmo e o Construtivismo Russo, e reforço de um discurso ético frente a inserção e recepção das obras no campo social.

Destacamos aqui que também o corpo se situou nesse momento enquanto campo privilegiado de operação poética, seja ele o do próprio artista ou do espectador, obras da chamada Body Art e o advento das performances e videoartes trouxeram no campo artístico uma forma diferenciada de apresentação e partilha do corpo entre distintos sujeitos. Essa dinâmica de relação entre arte e corpo na segunda metade do século XX marcava a conquista de um outro espaço de pensamento e presença do corpo na arte, e estava alinhada também a uma tomada política. Essa dinâmica assumia em via crítica à representação e a metaforização do corporal, a tentativa de prensentificar o corpo em sua presença ativista e contestatória, como afirma a professora e curadora Viviane Matesco: “Nos anos 60, sob a influência das teorias de Althusser e Marcuse, a utopia, visando liberar o indivíduo de sua alienação na sociedade de massas

capitalista, estava diretamente ligada a uma reconquista do próprio corpo” (MATESCO, 2016, p. 24).

Sabemos que as dinâmicas experimentadas entre corpo e arte na contemporaneidade são outras, abrangendo transformações nas formas de relação que a sociedade ocidental experimentou desde então nas relações com o corpo, enfocadas hoje fortemente a partir também das questões de gênero e raça. Todavia, não se trata de pensar que o corpo se reforçou puramente enquanto significante político no contexto artístico contemporâneo, endossando sua presença ativista da década de 60. Apesar do corpo se situar enquanto lugar de revivescência de importantes discursos políticos, sua presença íntima, singular e molecular também vem sendo explorada na arte, de modo a colocar em questão a própria consistência do corpo enquanto receptáculo de nossas vivências, explorando-o enquanto experiência fragmentária, partilhada, e por isso também passível de ser explorada enquanto campo de compartilhamento de si. Assim, muitas poéticas colocam em crise a ideia do corpo como refúgio da subjetividade e de uma intimidade inconfessável, para explorar presenças corporais que possam mostra-lo fragmentado e partilhado com os espectadores, desterritorializando a história e a subjetividade do artista e reterritorializando-as, a partir desses fragmentos compartilhados, nas vivências e olhares dos espectadores.

Em minha produção artística interessa a possível desterritorialização da intimidade promovida a partir de poéticas que trabalham com a disseminação de registros, partes e documentos relativos ao corpo do próprio artista. Algumas de minhas obras e de outros artistas buscam tornar público e relacional aquilo que se arquiva no domínio do íntimo, e apostam nessa operação como experiência ética de troca e cumplicidade entre eu e outro, artista e público. Para

esse escrito, em via de estudar de forma crítica as dinâmicas relacionais promovidas entre artista e espectador a partir do trabalho poético desdobrado com materiais e elementos da “intimidade” e “vida privada”, mobilizaremos uma série da artista paulista Nazareth Pacheco, “Objetos Aprisionados” (1992-1993) em diálogo com uma obra que desenvolvo desde 2018, “Como não posso me entregar por completo, entrego-me em partes”. Ambas produções possibilitam diálogos sobre a conduta do artista frente a seu próprio corpo e um regime crítico da intimidade, e sobre as trocas possíveis entre artista e espectador, eu e outro, encenadas pela poética operada em trabalhos que deslocam a intimidade e a vida do artista para um espaço público de atrito, apropriação e investimento.

Assim, também buscamos sublinhar o caráter de outridade que se mostra em práticas contemporâneas que lidam diretamente com elementos particulares da vida dos artistas, conhecidas muitas vezes como “autobiográficas”. Percebe-se logo que a questão das dinâmicas da pessoalidade e corporeidade não é mobilizada em tom autocentrado e ensimesmado na arte contemporânea, podendo se desenvolver em níveis sociológicos, ou seja, trata-se de um campo fino e crítico que se estabelece entre intimidade e política, que não toma nem um caráter panfletário e nem uma escolha ensimesmada enquanto ponto privilegiado, mas antes opera entre o si mesmo e o outro, buscando com a corporeidade posta em cena nas obras, encontrar presenças atravessadas entre nós. Sobre esse entre caminho, a crítica e curadora Lisete Lagnado já alertava sobre a produção de Nazareth Pacheco: “a partir dessa reflexão autobiográfica, o questionamento se estende a uma dimensão sociológica” (LAGNADO, 1996, s/p.).

Objetivando colocar em cena as reflexões acima destacadas, a investigação trabalhará com uma revisão crítica sobre a série de

Nazaré Pacheco e minha obra, tratando com elas dar lugar a discursos críticos sobre o corpo colocado em questão na arte contemporânea. Paralelamente, mobilizaremos reflexões de autores como Merleau-Ponty e Rosalind Krauss, em via de agenciar pensamentos sobre o corpo e sua relação singular com o mundo e com o outro explorado na arte.

O corpo como presença (com)partilhada

Estar presente, parece, imprescindivelmente, presumir um corpo (na pluralidade do significado dessa palavra). Toda presença é presença de algo, e sua possibilidade requer um mínimo indício de corporeidade. Mas ao mesmo tempo, toda presença só ganha seu estatuto enquanto presença para um outro, sendo assim, sempre compartilhada. A presença do artista no trabalho pode elucidar diversas questões, principalmente quando o corpo envolvido é o do próprio autor, muitas obras experimentam-na e não se afirmam autobiográficas, enquanto outras afirmam-se sem mesmo fazer menção ou trazer efetivamente uma parte do corpo do artista como elemento constituinte. Ou seja, a presença corporal do artista na obra não parece implicar num envolvimento discursivo da autobiografia daquele corpo como elemento do trabalho, de um papel subjetivo associado a ele. Muitas vezes o corpo do artista vem a-sujeitado nas obras, funcionando como figura externa desassociada a um *eu* específico correspondente, funcionando como instrumento elementar. Pensar a presença do artista, que, na obra autobiográfica, é autor mas também discurso do próprio trabalho, leva a um questionamento sobre o corpo e a autobiografia. Que corpo é esse que se apresenta nos trabalhos de autobiografia, denunciando a presença biográfica do artista? Como se apresenta a noção de corporeidade do artista na obra autobiográfica?

Rosalind Krauss em “Vídeo: A Estética do Narcisismo” estuda as relações implicadas na presença do corpo do artista na videoarte e videoperformance. A crítica americana constrói parte de sua argumentação a partir de Bruce Nauman, Peter Campus e Vito Acconci, artistas que frequentemente apresentaram seus próprios corpos nos vídeos, sem demarcar uma questão autobiográfica reconhecida em suas produções. Krauss afirma sobre eles algo que vislumbra um caminho para se desenvolver a investigação sobre o corpo no trabalho autobiográfico. A crítica entende que, a apresentação de uma imagem do corpo nesses trabalhos, “é um deslocamento do self que tem o efeito de transformar a subjetividade do performer em outro, espelho, objeto” (KRAUSS, 2008, p. 149).

Implica-se assim uma instrumentalização do corpo e da subjetividade do artista em imagem, operada nessa transformação do subjetivo em objeto. Não se trata necessariamente de pensar uma transformação em algo de objetivo, mas sim na possibilidade da subjetividade se colocar em um objeto, imagem ou gesto que compunham uma obra para através dele se fragmentar, partilhar e transmitir aos outros. A imagem do corpo de Vito Acconci, por exemplo, surge em seus vídeos sem necessariamente desejar inserir um contexto biográfico do artista no trabalho. Pode-se reconhecer o artista no vídeo pois sua identidade está presente através da imagem, mas sua biografia é deslocada da identidade, e não se insere no discurso do trabalho. Já na arte autobiográfica, mesmo quando apresenta uma imagem do artista, a corporeidade presente não parece surgir como uma transformação da subjetividade em objeto, uma instrumentalização da subjetividade, mas uma transmissão do biográfico através de um recorte do sujeito apresentado em objeto.

Ao lado dessa afirmação de Krauss, se estudamos as videoartes de Ana Mendieta (1948-1985) em que seu corpo se faz presente nos vídeos, como em *Blood Sign* (1974) nos deparamos com um trabalho reconhecido como autobiográfico. O corpo em suas videoarte é imprescindivelmente o de Ana Mendieta, não pretendendo ser entendido como um corpo generalizado, uma ideia ou metáfora de corpo. A imagem corporal não diz respeito a um corpo geral, remete justamente à identidade e biografia da artista. Todavia, mesmo na especificidade do corpo atrelado na obra autobiográfica de Ana Mendieta, o espectador pode, ao entrar em contato com seu trabalho, ver-se naquela história, cumpliciar sua vivência, (com) partilhar o corpo. O corpo do espectador é território de afetos que se partilham a partir do corpo do artista, criando entre eles ecos de presença compartilhada.

O corpo na série *Objetos Aprisionados*

A partir de deias desenvolvidas por Viviane Matesco na escrita de “Em torno do Corpo”, apostamos que o trabalho autobiográfico carrega consigo uma corporeidade do artista, convocando seu corpo. Ela é encarnada na obra, mesmo se o corpo biológico não estiver visível como componente. Nazareth Pacheco em sua poética insere no circuito da arte moldes dos seus seios, instrumentos cirúrgicos utilizados no próprio corpo, radiografias, moldes dentários e pedaços de cabelo, a artista parece a partir da série *Objetos Aprisionados*, apresentar o corpo em fragmento trazendo para cada parte uma potência narrativa, que remonta a sua história pessoal, mas não deixa de fazer eco nas experiências do espectador.”*Objetos Aprisionados*”, de Nazareth Pacheco, consiste em uma série na qual a artista compartilha com o público caixas contendo documentos, registros,

objetos, fotografias e radiografias de caráter autobiográfico relativos privilegiadamente às intervenções cirúrgicas e estéticas que esteve submetida desde a infância devido a uma doença congênita. O corpo e seu estatuto de normalidade e deformação são questionados pela artista não só em sua obra, mas na conduta frente aos materiais que escolhe e sua forma de manuseá-los, privilegiando um processo manufatural que coloca em diálogo seu corpo com os materiais que utiliza.

Apesar de nunca poder saber o que é habitar integralmente a presença de Nazareth e sua vivência enquanto mulher nascida com uma doença congênita que afetou a formação de alguns membros, a artista parece incitar certa partilha de sua história quando traz aquilo que permanecia na esfera documental de registro particular para o campo público e aberto de uma exposição. O próprio título indica um aprisionamento prévio ao qual esses objetos estavam submetidos, podendo a partir de sua exposição, ganhar outro estatuto de presença, lançando na esfera do público aquilo que confinava-se nos espectro privado.

A corporeidade no trabalho de Nazareth parece vir de encontro com a exposição da noção de corpo entendida na filosofia de Maurice Merleau-Ponty: “O corpo não é considerado um objeto isolado, pois está entrelaçado ao mundo em uma situação. Ser corpo é estar atado a um certo mundo” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 205). Opera na sua obra a dimensão do “certo corpo” e do “certo mundo”, que demanda uma escala de relação singular entre o corpo do artista e o mundo do artista. Ao desdobrar tentativas de enunciação dessa relação no campo da arte, o artista conforma corporeidades; formas pelas quais o corpo se relaciona com o mundo são transmitidas em obra.

O corpo vive do lado de fora do organismo, apresentando-se como parte do mundo, lugar a ser visitado e compartilhado com o outro.



FIGURA 1 Sem-título, Série Objetos Aprisionados, Cabelo, cílio, pele, unhas e envelope (Fonte: MUVI – Museu Virtual de Artes Plásticas, Curitiba, PR). Cabelo, elástico e chumbo, 26 x 36 cm/ dente e molde de gesso sobre chumbo, 28,5 x 23,5 cm/ foto de radiografia e relatório sobre chumbo, 44 x 56 cm/ foto de radiografia e relatório sobre chumbo, 44 x 56 cm, 1992-93.

Por mais que seu trabalho opere numa dimensão particular da percepção do artista no mundo, se constitua de uma vivência de “certo corpo” em “certo mundo”, ele consegue se associar a mundos alheios. O pedaço ou vestígio de corpo de Nazareth, o fragmento de sua presença, quando encontro seu trabalho, ecoa em pedaços do meu corpo, costura mesmo que virtualmente, uma presença

O corpo na obra Como não posso me entregar por completo, entrego-me em partes

O trabalho começou ao observar após o banho alguns restos de cabelo que caíam. Nesse caminho, me endaguei sobre esses restos de corpo como também restos de presença que iam se espalhando pelo mundo, partes de mim que desciam pelos encanamentos e iam parar nas redes de esgoto e muito provavelmente em rios ou mares. Para além do cabelo, estamos cotidianamente perdendo outras partes do corpo, partes mínimas, mas que podem servir para atestar a



presença de um corpo em certo espaço, cílios, unhas. Além deles, também nossa pele está sempre a se renovar, sendo por parte perdida, partilhada como fragmento fora do corpo, micro-vestígio de si.

Ao tentar compartilhar com os outros esses pedaços juntos da frase “Como não posso me entregar por completo, entrego-me em partes” busquei criar uma margem crítica a ideia de uma possível



FIGURA 3 “Como não posso me entregar por completo, entrego-me em partes” – Lucas Alberto, (10 x 15 cm) Cabelo, cílio, pele, unhas, envelopes e fragmentos de diversos objetos cotidianos. Fotografia do artista, 2018.

completude do si mesmo ou do corpo atestando que talvez as presenças que tecemos sejam sempre fragmentadas e residuais e, por isso mesmo, podem ser como nesse trabalho e no de Nazareth, partilhadas, apropriadas, transmitidas em um campo de troca com os espectadores. Em minha obra, se tratava principalmente de incitar uma resposta por parte deles, que veio sob a forma de um retorno do envelope contendo objetos dos mais diversos, partes de coisas e de relatos que pareciam notificar-me que o corpo se fazia também ali, em partes do mundo.

Pedaços de cobertores, marcas de sangue, frases, um aplicador de insulina, entre outros itens foram entregues para mim como em uma troca, já que eu oferecia partes do meu corpo, eles compartilhavam comigo partes do corpo deles. A partir desse atravessamento crítico provocado pela obra pôde-se pensar o corpo para além do organismo como forma de presença que se dá entre as coisas mais diversas do mundo e que atestam uma vivificação de si entre elas.

Considerações finais

O corpo agenciado pelas duas poéticas reflete como os dois artistas pensam um manejo relacional da subjetividade em jogo no compartilhamento de suas histórias e corporeidades com os outros. No mesmo caminho, a noção de corpo implicada nessas poéticas traz uma possível dinâmica de relação de troca subjetiva entre artista e espectador colocada em cena pela fragmentação do corpo e sua disseminação nas obras. Sendo assim, o conceito clássico de corpo é revirado e submete-se a uma individualidade e intimidade partilháveis e publicizáveis. A partir dos processos e trabalhos de Nazareth Pacheco e Lucas Alberto o corpo e sua vivência se colocam como campo de troca, relação, partilha e cumplicidade de experiências da

vida do artista e da vida daqueles que experienciam sua obra, dando voz ao que afirma a pesquisadora Viviane Matesco: “A ênfase na vivência corporal sublinha um experimentalismo que praticamente identifica arte e vida” (MATESCO, 2016, p. 27).

Referências

- KRAUSS, Rosalind. Vídeo, a estética do narcisismo. Arte e Ensaio: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA – UFRJ, Rio de Janeiro, n. 16, jul. 2008.
- LAGNADO, Lisette. Em busca da identidade da Geração 90, in ARCO'97, boletim informativo da Feira Internacional de Arte Contemporânea, Madrid, dezembro de 1996.
- MATESCO, Viviane. Em torno do corpo. Niterói: PPGCA-UFF, 196p Coleção Mosaico: Estudos Contemporâneos das Artes.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. Fenomenologia da percepção. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

Marcus Galan e novo elemento em sua poética

Marcus Galan and a new element in his poetic

LUIS F. S. SANDES¹

FAU-USP

O artista contemporâneo brasileiro Marcus Galan está ativo desde os anos 1990. Sua obra parte de elementos cotidianos e geométricos para então subvertê-los. O objetivo foi discutir mudanças na poética de Galan notadas na exposição “Fervor”, ocorrida na Galeria Luisa Strina em 2020. A abordagem se deu mediante estudo das principais obras dessa exposição relacionadas à mudança notada. A mudança tem a ver com a inserção da propriedade atrito na poética do artista. Foram analisadas diversas obras da exposição, buscando-se articulações com peças anteriores do artista. Concluiu-se que o artista se vale do atrito como tópico a ser tratado artisticamente.

Palavras-chave: arte contemporânea; arte brasileira; abstração geométrica; Marcus Galan.

Brazilian contemporary artist Marcus Galan is active since the 1980s. Its oeuvre departs from everyday or geometric elements to then subvert them. The goal was to discuss changes in Galan’s poetic that have been noticed in the exhibit “Fervor”, that took place at Galeria Luisa Strina in 2020. The approach happened by the study of the main works present in that exhibit related to the noticed change. The change has to do with the insertion of the attrition in the artist’s poetic. Various works from that exhibit have been analysed in a quest for relations to previous works of the artist. Conclusion is that the artist takes attrition as a topic to be dealt with in an artistic manner.

Keywords: contemporary art; Brazilian art; geometric abstraction; Marcus Galan.

.....
¹ Doutorando na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo sob a orientação de Agnaldo Farias. Pesquisa a obra de Marcus Galan ao lado de outros três artistas em pesquisa intitulada “A abstração geométrica em quatro artistas contemporâneos brasileiros: Carlos Fajardo, Artur Lescher, Marcus Galan e Roberto Wagner”. Sua produção acadêmica pode ser encontrada em: <https://usp-br.academia.edu/LuisFSSandes>

Introdução

Marcus Galan, artista contemporâneo brasileiro, está ativo desde os anos 1990. Sua poética se vale de peças cotidianas e elementos geométricos. Subvertendo tais elementos, o artista suscita nos expectadores quebra de expectativas, criação de ilusões e indagações sobre o que é visto. Sua produção ainda é pouco estudada pela academia. O objetivo deste artigo é discutir mudanças na poética de Galan notadas na exposição “Fervor” (Galeria Luisa Strina, 2020).

Nascido nos Estados Unidos em 1972, Marcus Galan tem exposto sua obra individual ou coletivamente, no Brasil ou no exterior, da década de 1990 em diante. Formou-se em Educação Artística pela Faap em 1997.

A subversão dos elementos compositivos das obras pode ser notada na série *Isolante* (2006-2009) e na obra *Monte-ilha* (2008). Em *Isolante*, objetos como cadeiras, tijolos ou engradados são cercados por uma fita amarela que remete a fitas de sinalização, mas que é feita de ferro, criando cenas inusitadas com os objetos. Em *Monte-ilha*, montada pela primeira vez na Galeria Luisa Strina, objetos cotidianos como, por exemplo, tapetes, porta e prateleiras são empilhados sobre uma mesa de ponta cabeça, formando uma maquete topográfica que dá novos sentido e função aos objetos.

A cartografia, a economia e a geometria são algumas áreas de interesse frequentes no trabalho de Marcus Galan, sendo que o artista explora a funcionalidade desses sistemas de representação imateriais (MAZZUCHELLI, 2015, p. 24). Galan discute em várias de suas obras a precisão, que é noção central nas disciplinas citadas. Nas palavras do artista, “a noção de precisão parte do princípio de que a matemática deve ser precisa, mas essa noção é muito abstrata e teórica e acaba ficando muito longe da realidade” (*loc. cit.*, p. 36).

Outro aspecto que também aparece sob discussão é a funcionalidade de objetos, comentada em, por exemplo, *Sino* (1998), que é objeto composto de campana de vidro e badalo de aço (*loc. cit.*, p. 21), em composição indagativa da fragilidade e da função da campainha.

Em diversos momentos, a produção do artista levanta relações da obra com o espaço. Por exemplo, em *Seção (prisma fumê)* (2010) ou em *Uma coisa depois da outra* (2000), discute-se o espaço no qual a obra está instalada. A primeira obra cria um novo espaço sem contar com todos os elementos esperados. Lançando mão de pintar e passar cera no chão e nas paredes, o artista constrói no público a percepção de existência de um vidro improvável, considerando tamanho, posição e formato que ele deveria ter. A última obra parte de uma referência ao minimalista Donald Judd. Ela se apresenta como se uma obra do americano houvesse sido retirada da parede, deixando vestígios. Na sua realização, Galan descobriu restos de um trabalho de Antonio Dias na parede da galeria, o que proveu novos sentidos à instalação (MAZZUCHELLI, 2015, p. 52).

Para Lucas Tolotti (2019, p. 301-2), a obra de Galan “[...] nos acomete com suas questões de maneira mais indireta, provocando reticências dubiosas, impelindo-nos a experimentar suas arestas, seus poros, suas cores” e o artista inquire “[...] as potências do espaço, seus (des)equilíbrios, fronteiras, alusões e ilusões” (TOLOTTI, *op. cit.*, p. 304). Marcus Galan opera em espaços entre, em interstícios, abordando temas importantes mais colateralmente ou indiretamente do que outros artistas. Sua poética não é abertamente declaratória.

De acordo com Rodrigo Moura (2015, p. 6), as obras de Marcus Galan “[...] interrompem e interpelam momentaneamente nossas certezas”. Isso é realizado com propostas inusitadas, inesperadas, inverosímeis (ou quase). “As obras de Galan nos fazem crer para

depois descrever — para depois crer de novo — na veracidade desses objetos, primeiro como coisas, depois como obras de arte” (MOURA, 2015, p. 13). O estranhamento que elas nos causam não apenas nos fazem nos indagar sobre o objeto em si, mas também sobre a poética do artista e sobre a arte de modo geral.

Exposição “Fervor”: surgimento de novo elemento

A individual de Marcius Galan intitulada “Fervor”, curada por Tiago de Abreu Pinto, ocorreu na galeria paulistana Luisa Strina entre agosto e setembro de 2020 e tomou o nome de série homônima. Dois trabalhos dessa série foram apresentados na entrada da sala expositiva. Tratava-se de duas colunas de madeira de menos de um metro de altura que haviam recebido, em sulcos nelas cavados, bronze fundido. O metal realizou percursos peculiares em cada tronco, ora queimando-o, ora acumulando-se. A série *Fervor* (2020) (Figura 1) abria aquele conjunto em exibição apresentando atrito entre os dois materiais bastante diversos. Argumenta-se, neste momento do artigo, que o atrito pôde ser notado em diversas outras obras expostas naquela ocasião e que, além disso, ele se apresentou de modo inédito na poética de Galan.

Olhando-se retrospectivamente a produção de Marcius Galan, é possível encontrar, em uma obra de início de carreira como *Sino* (1998) (Figura 2), “[...] uma matriz de pensamento para a obra posterior do artista” (MOURA, 2015, p. 9). Nessa obra, está em pauta o fracasso da funcionalidade, “[...] expresso pelo potencial choque radical entre dois materiais que, caso se encontrassem cumprindo a função designada pelo objeto, o destruiria” (*loc. cit.*). Em “Fervor”, o artista adicionou uma camada de sentidos à sua poética. Se antes



FIGURA 1 *Fervor I* (2020). Madeira, bronze. 73 x 30 x 30cm. Obra de Marcius Galan. Foto de Edouard Fraipont. Fonte: Galeria Luisa Strina.



FIGURA 2 *Sino* (1998). Aço e vidro. 32 x 28cm. Obra de Marcius Galan. Fonte: Comodato Eduardo Brandão e Jan Fjeld ao Museu de Arte Moderna de São Paulo.

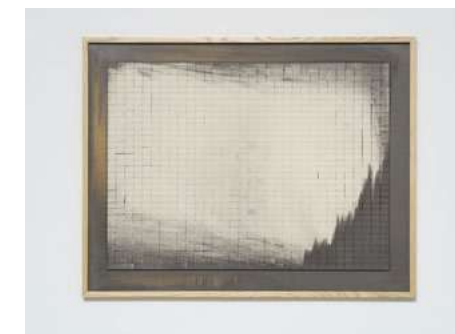


FIGURA 3 *Desenho sujo* (2020). Borracha sobre MDF e grafite. 124 x 158,5 x 5cm. Obra de Marcius Galan. Foto de Edouard Fraipont. Fonte: Galeria Luisa Strina.

havia “o estampido surdo [do] golpe de sino” (*loc. cit.*), a partir dessa mostra passou-se a produzir um ruído audível ou imaginável, resultado de diferentes atritos propostos nas múltiplas obras.

Cabe aqui frisar as diferenças entre as duas obras de mesmo título, *Desenho sujo*, exibidas nessa mostra, com obras da série *Desenhos* (anos 2010), que eram compostas de resíduos de borracha gerados ao apagar desenhos realizados pelo artista e impregnados de grafite. *Desenho sujo* (22 x 30 x 4cm) é um conjunto de borrachas alinhadas que se tornaram suporte para o pó de grafite, que foi inserido depois de fechada a moldura. O desenho formado pelo grafite foi composto após movimentação da peça. *Desenho sujo* (124 x 158,5 x 5cm) (Figura 3) também é produzido mediante o mesmo método. Ambas peças trabalham a aderência da coloração ao plástico, o que só ocorre devido ao atrito entre os materiais diferentes.

Nas palavras de Marcius Galan, o trabalho *Desenhos* levantava questões “[...] sobre o que é descartável durante a etapa projetiva e na ação repetitiva de produzir” (MAZZUCHELLI, 2015, p. 46). Nesta série, materiais como borracha, papel e grafite são trabalhados de diferentes formas entre si e também em relação às obras *Desenho sujo*.

Enquanto *Drawing a circle* (2011) se vale de resíduos de borracha e de um tênue desenho em papel, *Abstração instável* (2012) se vale de pilhas de borrachas inteiras à frente de papel pintado de grafite. Já *Composição apagada* (2014) articula borrachas recortadas formando uma composição abstrata (que remete visualmente ao concretismo paulista) com acúmulo de resíduos de borracha na parte inferior da obra. *Desenho sujo*, por sua vez, se utiliza de borrachas inteiras apenas, um suporte e grafite. O movimento da peça emoldurada é quem determina a fixação da cor preta nas borrachas.

A série *Contato* (2020) foi apresentada com três obras. Todas têm grandes dimensões, estão afixadas à parede e são compostas de, no mínimo, lixa e pintura automotiva — método caro aos concretistas paulistas — sobre superfície (vidro ou madeira). Nas três, há variações da composição de lixa e superfície pintada, que sempre tem nítidos riscos derivados do atrito com a lixa ali exposta. Pode-se notar, inclusive, vestígios da tinta na lixa e caídos no chão. Na produção de Marcius Galan, podem ser encontrados diversas obras recostadas à parede, como, por exemplo, *Translúcido* (2015) e *Intersecção (duas bandeiras e uma haste)* (2015). Todavia, em nenhuma dessas duas e de outras se está problematizando o atrito ou, muito menos, apresentando os diversos momentos da presença do atrito na obra (talvez, aqui possa ser feita exceção a *Intersecção (duas bandeiras e uma haste)* [2015], que apresenta, num outro sentido, rastro de atrito entre metal e a superfície).



FIGURAS 4-5 À esquerda, *Coluna (straight)*. Concreto e madeira. 101 x 30 x 22cm. À direita, *Coluna (straight)*. Concreto e madeira. 89 x 78 x 30cm. Obras de Marcius Galan. Fotos de Edouard Fraipont. Fonte: Galeria Luisa Strina.



FIGURA 6 *Movimento II*. Tapeçaria, madeira e carrapicho. 90 x 120 x 2cm. Obra de Marcius Galan. Foto de Edouard Fraipont. Fonte: Galeria Luisa Strina.

Houve também duas obras intituladas *Coluna (straight)* (2020) (Figuras 4 e 5), ambas compostas de concreto e cunhas de madeira. As cunhas se interpõem a blocos de variados tamanhos de concreto em composições insólitas, devido aos graus de inclinação existentes. Na verdade, aqueles ângulos são fisicamente impossíveis de serem mantidos — eles existem ali, pois há travas internas, já que o atrito por si só não seria suficiente para manter o conjunto estável. Segundo Tiago de Abreu Pinto (2020), “a cunha parece sublinhar as intenções, os equilíbrios; da intrusão, mas pertinente intervenção. Não bastasse isso, nesse corpo estranho encontramos a força da obviação dessa matéria. [...] A cunha cavou seu espaço: resistiu”.

Por fim, as duas últimas obras aqui tratadas são *Movimento I* e *Movimento II* (ambas, 2020) (Figura 6). Trata-se de bandeiras, precisamente na acepção política, isto é, as representações nelas existentes remetem a movimentos políticos. Ou seja, levantam bandeira em prol de movimentos sócio-políticos de resistência. Em flâmulas

vermelhas bordadas por artesão tradicional, foram dispostos carapichos em diferentes formações. Esses frutos de plantas rasteiras são conhecidos por se fixarem firmemente nas roupas dos que se aventuram em matas, sendo isso alguma variação do atrito entre superfícies diversas.

Conclusão

Apesar da relação da obra de Marcius Galan com a abstração geométrica ou com disciplinas como economia, matemática e geometria, o posicionamento do artista é sempre em chave crítica. Galan se vale dessas linguagens não artísticas para delas extrair conceitos, noções, ideias para serem trabalhados dentro de sua poética. Assim como outras noções básicas de outros campos foram trabalhadas artisticamente em momentos anteriores por Galan, tais como precisão e funcionalidade, em “Fervor” ele começou a trabalhar artisticamente a propriedade atrito. Isto é, não se fiou a conceitos físicos, mas sim realizou diversas proposições artísticas a partir de diferentes situações nas quais ele vislumbrou a existência da força de atrito.

Referências

- MAZZUCHELLI, Kiki. *Seção: Marcius Galan*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- MOURA, Rodrigo. *Seção: Marcius Galan*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- PINTO, Tiago de Abreu. Fervor. Disponível em: < <https://www.galerialuisastrina.com.br/exposicoes/marcus-galan-fervor/> >. Acesso em: 15 out. 2020.
- TOLOTTI, Lucas. Acordando dentro de uma pergunta: imensidão entre fronteiras e (não) ilusão na obra de Marcius Galan. *Revista ARA*, São Paulo, n. 7, primavera-verão 2019, p. 299-314.

Desvendando o processo de criação do autorretrato mais emblemático de Geraldo de Barros

Unveiling Geraldo de Barros's most notorious self-portrait

MAÍRA VIEIRA DE PAULA¹

Universidade de São Paulo

Capes

Este artigo guiou-se pela metodologia da crítica de processos de criação – desenvolvida pela estudiosa Cecília Almeida Salles – para compreender o autorretrato mais emblemático de Geraldo de Barros. Tal estudo partiu da análise dos documentos de processo que restaram de sua criação e de outro autorretrato produzido na mesma época. Como resultado, concluiu-se que no seu autorretrato mais famoso, o artista dialogou com referências visuais presentes em filmes noir.

Palavras-chave: Geraldo de Barros; Autorretrato; Filmes noir; Processo de criação; Crítica de processos de criação.

This paper aims at understanding Geraldo de Barros' most notorious self-portrait by analyzing it in relation to the creative process' materials – an approach guided by Cecilia Almeida Salles' criticism of the creative process' methodology –, as well to another self-portrait produced by him around that same time. This paper concludes that, in this self-portrait, Geraldo Barros established a dialogue with some visual references present in the films known as noir movies.

Keywords: Geraldo de Barros; Self-Portrait; Noir movies; Creative Process; Criticism of creative process.

¹ Doutoranda em Artes Visuais pela Universidade de São Paulo. Contato: oemail-damaira@gmail.com.

Introdução

O artigo busca compreender os princípios poéticos que nortearam Geraldo de Barros durante a criação de seu autorretrato mais emblemático. Este objetivo foi realizado por meio do exame pontual e do estabelecimento de relações entre a versão aprovada pelo artista, os dois testes que restaram do processo e outro autorretrato produzido na mesma ocasião. A análise guiou-se pela crítica de processos de criação, formulada pela estudiosa Cecília Almeida Salles (2013). Considera-se que a observação desses materiais forneça maior entendimento sobre o referido processo criativo. Dessa maneira, como resultado do estudo, julga-se que, além das interpretações de cunho metafórico elaboradas pela estudiosa Heloisa Espada (2006 e 2014), constata-se que Barros dialogou com referências visuais difundidas pelos filmes *noir* do período, como o efeito de projeção de luz através de uma persiana.

Os autorretratos de Geraldo de Barros e sua ambígua relação com os membros do Foto Cine Clube Bandeirante.

A maioria dos autorretratos de Geraldo de Barros foi criada em torno de 1949, quando ele atuava em diferentes núcleos culturais de São Paulo, como o ateliê do Grupo XV, o setor de artes da Biblioteca Municipal e os recém-criados MASP e MAM-SP. O Foto Cine Clube Bandeirante (FCCB) também exerceu papel central na sua formação artística, a despeito da relação ambígua existente entre Barros e certos membros do FCCB (ESPADA, 2006 e 2014).

O período em que Barros integrou o FCCB pode ser dividido em dois períodos: entre 1949 e 1950, nomeado “tempo de conflito”,

quando a percepção híbrida que Barros tinha da fotografia como um processo em que poderia mesclar técnicas de desenho e gravura entrava em embate com o culto à especificidade da linguagem fotográfica e a ênfase no rigor técnico que, na época, eram valores em voga no FCCB; e o “tempo de conciliação”, a partir de 1952, quando o *Boletim Foto Cine* finalmente passou a publicar as fotografias mais experimentais que o artista produzira nos anos anteriores, após a corrente majoritária do FCCB começar a dialogar com os princípios formais da arte abstrata (ESPADA, 2014).

O autorretrato mais emblemático de Geraldo de Barros (Figura 1) e *Marginal, Marginal...* (Figura 2), que também recebeu destaque em análises críticas, foram criados em 1949, exatamente no tempo de conflito entre Barros e os colegas do FCCB.

Até o momento, esses autorretratos foram interpretados de duas maneiras principais: 1ª, a partir de sua ligação com as fotografias da série “Fotoformas” de caráter geométrico (ESPADA, 2006 e 2014) ou com a dimensão experimental dos procedimentos explorados durante a criação da série (FERNANDES JÚNIOR, 2006); 2ª, foram lidos como alusões à relação de conflito que Barros estabeleceu com a maioria dos membros do FCCB e à concepção que fazia de si mesmo como um artista moderno (ESPADA, 2006 e 2014). Interpretação alternativa foi apresentada pelo estudioso Tadeu Chiarelli que depreendeu em *Marginal, Marginal...*, e em outros autorretratos do artista, uma vontade de conhecer dimensões mais profundas de si mesmo. Chiarelli também notou o diálogo que Barros estabeleceu

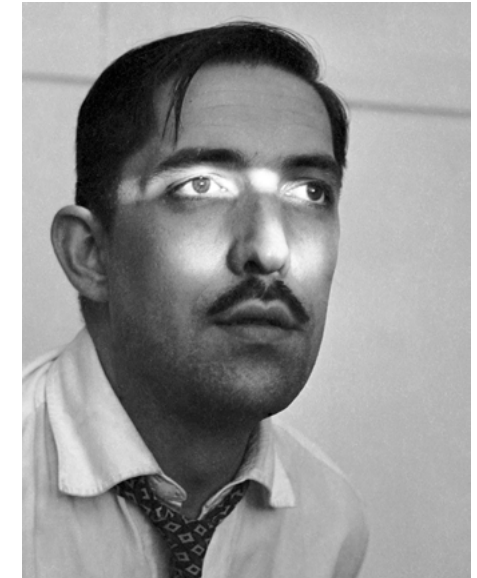


FIGURA 1 *Autorretrato*. Geraldo de Barros, 1949c. Acervo Instituto Moreira Salles.

com as formas de visualidade das produções cinematográficas da época (CHIARELLI, 1994).²

A complexidade do processo de criação.

Não obstante, até então, nenhum estudo analisou profundamente com quais referências cinematográficas Barros dialogou em seus autorretratos. Tampouco buscou-se entender como esses diálogos tornam ainda mais complexa qualquer tentativa de compreensão dos processos criativos desenvolvidos pelo artista (PAULA, 2018).

A constatação de tais diálogos foi possível por meio de estudo, norteado pelos princípios da crítica de processos de criação (SALLES, 2013), que buscou compreender o autorretrato mais famoso de Geraldo de Barros a partir de seu processo de criação.

Esta perspectiva metodológica analisa o processo criativo por meio do exame pontual e relacional dos vestígios físicos – nomeados documentos de processo – deixados pelo artista durante a criação da obra. Em termos gerais, esses materiais exercem dois papéis: funcionam como registros nos quais o artista guarda dados que possam auxiliá-lo, e representam experimentações através das quais testa possíveis encaminhamentos que dará à obra. Por desempenharem tais funções, constituem retratos temporais do processo criativo, ou seja, registram as transformações às quais a obra foi submetida antes de ser considerada pronta. Dessa forma, mediante uma análise que coloque em relação tais materiais, é possível compreender mais profundamente os princípios poéticos que guiaram determinado artista durante o desenvolvimento da obra.

² Esse segundo aspecto também foi brevemente sinalizado por Heloisa Espada (ESPADA, 2014, p.44).

Não se pode precisar o começo e o fim do percurso criativo, apenas dá para identificar os nós e picos da rede complexa e em permanente construção constituída pelas ações do artista e pelas trocas que realiza com seu meio. O processo criativo, portanto, deve ser abordado em uma perspectiva temporal, calcada em noções como trajeto com tendências, pensamento em rede, transitoriedade e dinamicidade. Ou seja, a mera observação da obra não permite apreender a complexidade dos fatores envolvidos em sua feitura. Para isso, é necessário observar como os vestígios que restaram do processo se relacionam com a obra, e como ela, por sua vez, dialoga com outras criações do próprio artista ou de seus pares do presente e do passado. Somente assim compreende-se as tendências que guiaram o processo criativo (SALLES, 2013).

A idealização e a marginalidade do artista moderno.

Para Heloisa Espada, *Autorretrato*, de cerca de 1949 (Figura 1), é uma das obras mais emblemáticas de Geraldo de Barros. Nesta imagem, ela depreende uma alusão à ênfase geométrica de certas fotografias da série “Fotoformas” (que ele estava criando naquele momento) e à concepção do artista a respeito da fotografia e à percepção de si mesmo como artista moderno. Segundo Espada, portanto, nos autorretratos, Barros se localizava em relação ao seu meio social e também se posicionava diante da fotografia. Neste sentido, a concepção que ele tinha a respeito do dever do artista moderno de se colocar em permanente embate com a tradição na busca pelo novo era um fator que o impulsionava a continuamente se posicionar perante seus pares em prol de sua liberdade de criação (ESPADA, 2014).

Para o estudioso Rubens Fernandes Júnior, essa vontade de explorar livremente a técnica fotográfica está presente no autorretrato

Marginal, Marginal... (Figura 2). Primeiro, por meio do uso do cartão perfurado no lugar do obturador, o que resultou na aparência desfocada da imagem. Segundo, por meio do longo tempo de exposição, cerca de cinco minutos, o que permitiu a captação do movimento borrado das mãos do artista. Esse uso de cunho mais conceitual da fotografia representou o novo direcionamento que Barros dava à sua pesquisa poética, a partir de um olhar “avesso aos automatismos da câmera” e à “previsibilidade nos resultados” (FERNANDES JUNIOR, 2006, p.17-18).

Heloisa Espada, por sua vez, enfatizou a transparência do vidro, a silhueta construída pela contraluz, e a estrutura formada pela esquadria da janela como alusões às imagens da série “Fotoformas” de ênfase geométrica. A autora também pontuou que Barros novamente usou um autorretrato para se posicionar diante de seus pares, e destacou ainda que essa obra foi a última que ele submeteu aos seminários do FCCB, em janeiro de 1950 (ESPADA, 2014).

Durante o referido o seminário, tal autorretrato recebeu críticas e elogios dos jurados. De início, pontuaram que o título não se adequava ao resultado obtido, pedindo explicações a Barros, que afirmou ter visado transmitir a ideia de “marginal”, que concebia como “uma pessoa que se encontra mais ou menos à margem da vida, indecisa mesmo sobre a atitude a tomar”. Os jurados continuaram não compreendendo o título, pois, como sinalizado por Eduardo Salvatore, o sujeito representado parecia querer entrar no ambiente do qual fora privado, o que anularia sua condição marginal. Porém, para Salvatore, o uso do cartão perfurado no lugar da lente, o recurso da contraluz e a tonalidade mais escura dada à cena, foram decisões técnicas que enfatizaram o clima de mistério que o tema pedia, o que levou os jurados a concordarem que Barros tivera êxito na obra (BOLETIM FOTO CINE n. 45, jan. 1950, p. 16-17).

Dessa forma, ao encerrar suas participações nos seminários do FCCB com um autorretrato no qual enfatizou sua posição marginalizada dentro da instituição, Barros parece ter pretendido mostrar que além de criar suas fotografias como lhe convinha, fazia questão de explorar caminhos ainda não trilhados por seus pares.³ Já em seu autorretrato mais emblemático, parece ter buscado demonstrar o outro viés positivo de sua condição marginal. Nesta obra, que nunca submeteu à avaliação de seus colegas de FCCB, ele se representou em uma postura serena, não dirigindo mais seu olhar ao espectador, mas para um ponto fora do alcance deste último. Apesar de ainda se encontrar sozinho e imerso na escuridão, Barros vislumbrava algo em direção ao qual se dirigiria a seguir. Sendo assim, os dois autorretratos compartilharam a ênfase que Barros pretendeu dar a si mesmo como uma figura individual e solitária, e certa alusão ao caráter geométrico da série “Fotoformas” (ESPADA, 2006 e 2014).

Como terceiro ponto em comum, no próximo item, pretende-se mostrar como Barros se inspirou na visualidade dos filmes *noir* para criar esses dois autorretratos.

Geraldo de Barros e os filmes *noir*.

Não há consenso entre a crítica se os filmes *noir* formam um gênero cinematográfico próprio, há apenas a constatação de conjunto de soluções comuns empregadas por tais produções, como: 1ª, o

³ Tal perspectiva mascara a complexidade de seu relacionamento com o FCCB, e a importância da instituição na sua formação artística e cultural (ESPADA, 2014).



FIGURA 2 *Marginal, Marginal...* Geraldo de Barros, 1949. Acervo Instituto Moreira Salles.

protagonista, em geral, é representado pela figura de um detetive moralmente ambíguo, individualista, isolado e, em muitos casos, violento; 2ª, o enredo se passa em um ambiente urbano; 3ª, a iluminação das cenas é altamente contrastada, baseada no claro e escuro; 4ª, explora-se criativamente certos elementos visuais como silhuetas acentuadas, a interação da contraluz com efeitos de fumaça, e a presença de padrões luminosos criados por persianas de janelas, para conferir ainda mais interesse à história (COPJEC, 1993).

A partir de tais considerações, propõe-se analisar a Figura 1 e a Figura 2 a partir da observação de como os procedimentos criativos acionados durante a produção dessas obras remetem aos recursos visuais explorados pelos filmes *noir*, em especial à exploração do contraluz e ao efeito causado pela projeção de luz através de persianas.

A elaboração de *Marginal, Marginal...*

Em *Marginal, Marginal...*, em primeiro lugar, destacam-se duas características comuns aos filmes *noir*: o desenvolvimento da ação em um ambiente noturno e urbano, e o vestuário utilizado pelo artista, composto por sobretudo e chapéu.⁴

Em segundo lugar, Barros explorou um dos temas mais recorrentes nos filmes *noir*, como ocorreu em *Jogando a vida* (Figura 3), de 1931: o motivo da invasão sorrateira de um domicílio no meio da noite (VERNET, 1993). Note, inclusive, as semelhanças entre cenas do filme e a ambientação de *Marginal, Marginal...*

Em geral, esse tipo de cena era iluminado por fontes pontuais que criavam cenários marcados por luzes e sombras – a contraluz era uma opção recorrente, por destacar a silhueta do corpo do



FIGURA 3 Cenas do filme *Jogando a vida*. Direção: Fred Niblo. Estados Unidos, 1931.

personagem contra o fundo mais claro. Esses jogos de luz eram mostrados como naturais aos locais em que a história ocorria, impressão proporcionada pelo desenvolvimento noturno do enredo e pelo uso de elementos de cenário, como postes de luz (VERNET, 1993).

Geraldo de Barros deliberadamente explorou tais recursos para criar uma ambientação soturna em *Marginal, Marginal...*, como constata-se a partir da análise atenta do contato fotográfico do negativo que deu origem a esse autorretrato (Figura 4). Note que apesar do registro original ter sido realizado durante o dia, ao eliminar a porção de céu iluminada no canto direito, o artista isolou o canto esquerdo do quadro que estava imerso na sombra. Tal decisão possibilitou que os raios de sol que incidiam verticalmente sobre a cena parecessem a iluminação artificial de um poste, dando a sensação de que a ação teria transcorrido à noite.



FIGURA 4 Contato *vintage* do negativo utilizado para criar *Marginal, Marginal...* Geraldo de Barros, 1949. Acervo Instituto Moreira Salles.

⁴ Cf. *Beco sem saída*, de 1937, e *Relíquia Macabra*, de 1941.

A criação do autorretrato mais emblemático de Geraldo de Barros.

Foram localizadas duas outras versões de autorretratos (Figura 5) produzidas por Geraldo de Barros na mesma ocasião da opção representada pela Figura 1, que, contudo, não foram levadas a diante na época. Comparando-se as três versões, percebe-se como os direcionamentos explorados por Barros conferiu sentidos distintos a cada registro. Mais uma vez, considera-se que a observação das diferenças entre a fotografia escolhida e as que foram deixadas de lado permita demonstrar os diálogos que o artista estabeleceu com certos filmes *noir*, o que fornece uma compreensão mais profunda acerca de tal processo criativo.

Inicialmente, na segunda versão (referente ao negativo localizado à esquerda na Figura 5), Barros postou-se francamente virado para a câmera em uma atitude desarmada, como se começasse a testar o efeito da luz direcionada sobre sua face. Diferente da Figura 1, nesta imagem, a ação pontual da luz não criou nenhum traçado geométrico, o que talvez corrobore a hipótese de Heloisa Espada sobre a intenção do artista de explorar o feixe luminoso como alusão à geometria da série “Fotoformas” e à concepção que tinha do papel do artista moderno.

Por sua vez, a terceira versão (equivalente ao contato localizado à direita na Figura 5) aproximou-se mais da opção escolhida, em função da postura lateral do tronco do artista em relação à câmera e do desenho luminoso de linhas sobre o corpo e rosto do artista, possivelmente criado pela persiana de uma janela. Nesta opção, diferente da Figura 1, contudo, Barros encarou diretamente a câmera e recolheu-se mais às sombras, velando parcialmente a região dos olhos.



FIGURA 5 Versões testadas durante a criação da Figura 1. À esquerda: negativo registrado em 1949. À direita: contato fotográfico produzido em 1977 de negativo registrado em 1949. Acervo Instituto Moreira Salles.⁵

Tal decisão conferiu certo ar de confronto à postura de Barros e uma atmosfera mais enigmática e misteriosa à cena. Considera-se que essas características a aproximam do autorretrato *Marginal*, *Marginal...*, no qual o artista se representou como sujeito à margem do meio social em que vivia. Talvez por tal motivo, esse contato tampouco tenha sido ampliado por Barros na ocasião em que foi produzido.

Porém, antes de decidir-se por qual versão apresentaria ao público, Barros experimentou essa possibilidade na qual fica mais perceptível certo diálogo com *Marginal*, *Marginal* e com filmes *noir* do período como, por exemplo, *Pacto de Sangue*, lançado em 1944. Veja imagens da cena em que Water Neff, interpretado por Fred MacMurray, visita a casa da personagem encarnada pela atriz Barbara Stanwyck. Nesta sequência, o ator aparece imerso no padrão alternado de luz e sombra produzido pelas persianas, tal esquema

⁵ Para facilitar a visualização, inverteu-se a curva de tons do negativo por meio do software *Adobe Lightroom*.

também é observado em outros momentos do filme, como na cena em que Neff conversa com seu chefe Barton Keyes, representado por Edward G. Robinson.⁶



FIGURA 6 Cenas do filme *Pacto de Sangue*. Direção: Billy Wilder. Estados Unidos, 1944.

Conclusão

Para concluir, em primeiro lugar, espera-se ter demonstrado que Barros empreendeu um forte diálogo com os filmes *noir* em seus autorretratos – antes mesmo de optar por encaminhamentos que conferiram significados distintos à Figura 1 e à Figura 2. Tais referências talvez não sejam facilmente perceptíveis a partir da observação individual de cada autorretrato. Contudo, esses diálogos se tornam claros ao se estabelecer relações entre seu autorretrato mais emblemático, os referidos documentos de processo e *Marginal, Marginal...* Em segundo lugar, em função dos dados aqui apresentados, almeja-se ter demonstrado a complexidade dos fatores envolvidos na criação desses autorretratos, sinalizando-se assim a necessidade de se realizar mais estudos acerca da produção fotográfica de Geraldo de Barros.

⁶ Em *Relíquia Macabra*, já mencionado, também se observa semelhante desenho de luz e sombra.

Referências

- BOLETIM FOTO CINE. São Paulo, n. 45, jan. 1950. Disponível em: http://fotoclub.art.br/wp-content/uploads/2019/12/045_boletim_janeiro_1950_vol_04.pdf. Acesso em: 05 ago. 2020.
- CHIARELLI, Tadeu. *A Fotografia Contaminada*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1994. Catálogo de exposição.
- COPJEC, Joan. Introduction. In: COPJEC, Joan (ed.). *Shades of noir*. London; New York: Verso, 1993. p. VII-XII.
- ESPADA, Heloisa. *Fotoformas: a máquina lúdica de Geraldo de Barros*. 2006. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. doi:10.11606/D.27.2006.tde-13082009-154838. Acesso em: 2015-04-16.
- ESPADA, Heloisa. Geraldo de Barros no Foto Cine Clube Bandeirante. In: ESPADA, Heloisa (org.). *Geraldo de Barros e a fotografia*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2014. p.36-51.
- FERNANDES JUNIOR, Rubens. (As) simetrias. In: FERNANDES JUNIOR, Rubens (org.). *Sobras: Geraldo de Barros*. São Paulo: Cosac Naify, 2006a, p.14-27.
- PAULA, Máira Vieira de. *O noir, o Rex e o reflexo: os autorretratos de Geraldo de Barros*. 2018. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. doi:10.11606/D.27.2019.tde-07032019-115212. Acesso em: 2019-08-01.
- SALLES, Cecília Almeida. *Gesto Inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Intermeios, 2013.
- VERNET, M. Film noir on the edge of Doom. In: COPJEC, Joan (ed.). *Shades of noir*. London; New York: Verso, 1993. p.1-31.

Caixa de solidão

Loneliness box

MARCOS MARTINS

Universidade federal do Espírito Santo-UFES

FAP-UFES

Este artigo compreende a reflexão sobre um conjunto de obras que se enquadram na ideia da casa como “Caixa de solidão” a partir das questões recentes nas formas de interação com o mundo em decorrência da pandemia de COVID-19. O objetivo é inferir a respeito das relações do corpo do artista e suas poéticas fomentadas pela crítica social e política. Como método criou-se novas espacialidades – espaços performados ou praticados na casa, que incitaram a transposição das barreiras que gestam contra a manutenção da esperança em meio aos sonhos intranquilos, emulados pela ideia de Caixa de solidão como território poroso nos interstícios, interseções e extensões com a arquitetura e o corpo.

Palavras-chave: Arte contemporânea, envoltórios, performance, corpo-político, solidão

This article comprises a reflection on a set of works that fit the idea of the house as a “Loneliness box” based on recent issues in the ways of interacting with the world as a result of the COVID-19 pandemic. The objective is to infer about the relations of the artist’s body and its poetics fostered by social and political criticism. As a method, new spatialities were created – spaces performed or practiced in the house, which encouraged the overcoming of the barriers they generate against the maintenance of hope in the midst of uneasy dreams, emulated by the idea of a box of solitude as a porous territory in the interstices, intersections and extensions with architecture and the body.

Keywords: Contemporary art, wraps, performance, political-body, Loneliness

Introdução

Um apartamento alugado, terceiro andar por escadas, 74m², sala, corredor, 2 quartos, 1 banheiro, cozinha e área de serviço que também é atelier. Um Corpo recluso nessa habitação, preso nos mares dos pensamentos, emparedado pela arquitetura que o cerca. Habitar de solidão, companheira fiel que esvazia e cala as paredes da alma, apunhalando-a no fim do mundo – meu mundo.

Angústias do sonhar de olhos abertos ou fechados, já que toda forma de interação física transformou-se em risco provocando as dispersões, como medida para se continuar existindo nesse mundo – nosso mundo.

Um corpoilhado, preso aos pensamentos, enjaulado em tijolos, reboco e tinta que emudecem o silêncio em meio a tempos desafiantes, onde a poesia e a arte, amalgamadas num mesmo corpo, parecem se apresentar ainda mais, como essenciais e necessárias para se atravessar os mares de dúvidas e o deserto de incertezas. Reforçando que a arte tem seu lugar, ao tentar fraturar e frustrar a realidade e a dor, ao andarilhar de mãos dadas com a esperança abrindo novas janelas e portas, que se não curam, ao menos sabem como acalentar e reconduzir o corpo ao estado da consciência crítica e reflexiva.

A poética nos trabalhos aqui apresentados como “Caixa de solidão” é em si uma dessas tentativas de reconduzir os pensamentos a uma experiência de sobrevivência ao fazer a travessia dos dias difíceis, viajando em sonhos como escapismos ou tentativas de manter-se no corpo para enxergar o que não se vê de olhos abertos, ou ainda, em derivas noturnamente cotidianas por entre mundos de pesadelos e sonhos intranquilos.

Acordado ou dormindo, o peso das imagens se transformam no peso do próprio corpo, agora suado, fadigado e ofegante entre sussurros e gritos umbralinos. Amanheceu, e ainda estou aqui tentando descrever esses momentos em meio a turbulência dos meus pensamentos, que se fazem como armadilhas nas muitas tentativas de recordar, lembrar e visitar as memórias das andanças oníricas por lugares longínquos. Em derivas inebriantes de incertezas de quem se deleita com as fronteiras do mundo exterior e interior, do corpo e do espírito, do social e do íntimo, porão da alma, habitáculo dos trapos humanos que se emaranham e se perdem desnudando e permitindo a franqueza do não dito, do não pronunciado, do não sentido, vivendo no interstício do luto de quem desce à terra junto ao morto, em passos lentos, até a casa da alma, o coração humano.

Tentativas por vezes frustradas com a visita da alvorada de luz sorrateira que beija as vidraças e cortinas, afugentando as memórias dormientes de uma noite inteira, como se diluísse nos incansáveis intentos humanos de territorializar o intangível. Pois, ao abrir os olhos, tudo se desfaz e se dilui em luz e ar. Como um *flanêur* às avessas, donde a casa se torna rua a partir das janelas e varandas do apartamento “de onde após o trabalho observa-se¹ o ambiente.” (BENJAMIN, 1989)

Os dias seguem emoldurados de uma rotina quase religiosa de despertar e permanecer no leito de olhos cerrados e mente aberta, colhendo das derivas psíquicas os cacos de lembranças do que se viveu. Para em seguida, transpor essas experiências para o caderno de artista através de relatos, desenhos, esboços e croquis. Informações pertinentes para o exercício de materialidades dessas imagens

.....
¹ Grifos meu

e suas tentativas de transposições para a escala real por meio de performances, vídeos e instalações.

Em um desses sonhos intraquilos, as paredes de uma casa ruíam se esfarelando em escombros e pó sobre uma cama antiga de madeira, ao redor, o que restou intacto fora apenas as vigas, pilares e a coberta de telha de barro. A imagem da cama, soterrada e das paredes ao chão, expunha o interior da intimidade da casa para o espaço público, como se a casa fosse desnuda, desvestida e fragilizada, colocando em risco os que dentro dela se abrigavam.

As experiências que se seguem compõem uma parte desses sonhos que se tentou transpô-los da escala onírica para a escala real, materializadas por meio de projetos de performances e instalações. Esses trabalhos fazem parte de uma produção inquieta à realidade de um mundo pós-pandêmico, donde os limites do corpo e da arquitetura parecem ter se ressignificado e ainda estarem se ressignificando. Contrariando o pensamento da arquitetura modernista que via a casa como “máquina de morar” como afirmou Le corbusier (ARANTES, 2001, p. 540).

Em meu íntimo, a casa já é corpo, e não máquina. Olhar o mundo pelas lentes da arte, com a sensibilidade e a postura crítica, inconscientemente (ou não) foi devolvendo a minha própria história, como uma metáfora da condição do artista, fazendo-me inclinar para a riqueza

que habita os entremeios da arte e da arquitetura, compreendendo que “O artista contemporâneo habita todas as formas de arte. O problema não é produzir novas formas, mas inventar dispositivos de habitar. Habitar formas de arte já historiadas, reativando-as, mas também

habitar outros campos culturais.” (BOURRIAUD, 2003, p.77).

A arquitetura, a casa, o quarto são postos aqui como invólucros do corpo, evidenciada para além da sua função primeira, que seria a de proteger esse corpo de forma individual e/ou coletiva, nesse sentido, a arquitetura equipara-se a uma vestimenta ao trazer consigo aspectos e características semelhantes as da produção do vestuário, no que tange as funções, status e representações sociais que tanto a moda quanto a arquitetura contêm. Nas palavras de Gaston Bachelardn (2008) a casa “mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida.” Logo, a arquitetura é para o corpo um invólucro protetor, dando-lhe um espaço íntimo e individualizado e os lugares do descanso, pois “sempre, em nossos devaneios, a casa é um grande berço.” (BACHELARD, 2008, p.18)

Produção em tempos de Pandemia

É nesse viés entre a casa e o corpo que repousa os objetivos desse artigo, que se ampara na ideia da casa como uma “Caixa de solidão”. Os trabalhos aqui apresentados compõem um grupo de performances e instalações presentes em minhas práticas com a arte contemporânea.

Nelas, busco escarear as paredes que estruturam as relações com o mundo que me cerca, ao tomar o espaço da casa, seus preenchimentos e vazios, como uma experiência consciente que desabrocha ao se infiltrar no cotidiano da vida. Buscando nas relações singulares entre corpo e arquitetura a reflexão de um conjunto de obras produzidas durante o isolamento social em função da Covid-19.

Paralelo ao desenvolvimento da pesquisa prática, vincula-se a reflexão teórica. Por se tratar de uma pesquisa-ação onde realizo experimentos performáticos e instalativos servindo a compreensão conceitual da poética abordada e colocando no mesmo patamar

produção e pensamento, enfatizando a importância da atuação do artista como um ser que também constrói reflexão sobre sua produção e consequentemente com o mundo.

Os trabalhos que ora se apresenta, buscam gestar certa permeabilidade com o público através das participações em produções virtuais como exposições, falas, mostras e festivais. Possibilitando um “espaço de performance”, que coloca o público na condição de *performer* do trabalho dado. Ou seja, o espaço entendido e estendido como “aquele que insere o espectador na obra-proposição, possibilitando a criação de uma estrutura relacional ou comunicacional.” (MELIM, 2008, p. 06) e que aponta para um conhecimento alargado ao tomar a performance e a instalação, em suas espacializações, como uma ideia que pode contemplar uma diversidade de trabalhos e procedimentos como a vídeo-performance, a fotoperformance, os documentos, textos, intervenções e objetos de performance, cuja ideia de participação se integra com a ideia de “performance” nos espaços das artes.

(Dividirei esses trabalhos em dois blocos, a saber: 1.1) Objetos e Instalação, 1.2) Performances

Objetos e Instalações

Travessias que assumem o lugar fronteiro entre o espiritual e o humano, resguardando a sina da sentinela, que vigia o silêncio onde se encontra a casa das palavras. De lá, se adentra e desnuda essa morada d’alma do artista, que preexiste entre a escuridão e a mudez nas experiências com o corpo.

A produção contemporânea, surgida a partir dos anos de 1960, expandiu-se para além do campo especializado construído pelo modernismo e passou a buscar uma interação com outras áreas do

saber. Onde arte e vida transformou a poética artística em algo contaminado pelas mais diferentes subjetividades, cujo intuito fora a de transgredir significados correntes no uso da cultura e propor um constante processo de experimentação acerca daquilo que se vê e se percebe da realidade circundante.

Na esteira desse pensamento, a Arte Contemporânea tem utilizado não apenas tinta, metal e pedra, mas também ar, luz, som, palavras, pessoas, comida e muitas outras coisas.

Hoje existem poucas técnicas e métodos de trabalho, se é que existem que podem garantir ao objeto acabado a sua aceitação como arte. Inversamente, parece, com frequência, que pouco se pode fazer para impedir que mesmo o resultado das atividades mais mundanas seja erroneamente compreendido como arte (ARCHER, 2001, p.01).

Considerando o fato de que a arte abrange as mais diferentes e complexas dimensões da vida humana, o ato de ficar isolado em casa é significativo para a composição de algumas poéticas artísticas. Ou seja, voltarmos ao sedentarismo imposto pela COVID-19 passa a intaurar novas demandas quanto a percepção da paisagem através de uma história praticada. Na contemporaneidade, tal prática não foi esquecida, por subsidiar modos de experimentar artisticamente as cidades, as mídias sociais e a própria casa, engajando corporeidade e ganhando outras maneiras e formas de atuação por parte



FIGURA 1 “PESA-DEUS. DA SÉRIE IRREALIDADES” – Marcos Martins. (33,5x21x24 cm) Objeto.Instalação. Base metálica, madeira, frascos de vidro, balança digital, dinheiro picado e cédula de 10 reais. Fotografia Camila Huhn, Brasil. 2020. (Fonte: Acervo do artista)

dos artistas. Ressaltando que “A casa é nosso canto do mundo” (BACHELARD, 2008).

A instalação composta por cédulas de dez reais trituradas é posta em dois vidros incolores, um menor de 3cm e outro maior de 25cm. Ambos encontram-se cheios e lacrados deixando visível o material contido. O maior, apoiado sobre uma balança digital de precisão, refaz o valor monetário a partir do peso do conteúdo que marca 407,90 gramas, sob o display de madeira de de carvalho tensionado, a placa metálica organiza toda a complexidade do sistema. Onde em uma das pontas, aérea, uma cédula de 10 reais encontra-se parafusada e pendente, análoga a uma bandeira, como se assumisse o peso do mundo.

Um pão caseiro, receita frustrada. Duro. Uma pedra sabão de forma levemente orgânica como o pão. Dura. Entre os dois elementos uma corda tensionada parece estabelecer um jogo social, a pedra, epitáfio dos que partem, e o pão vida que emula o sagrado na eucaristia. Trigo e pedra, mistérios do corpo e alma, ritualizam o sublime ao evocar da natureza sua dádiva, donde da terra brotará, e da rocha se erguerá as casas, ambos modelam o mundo e o corpo. E se o pão é alimento, a pedra trás em si a gênese, o pó da terra e sua casa. Elementos presentes na díade da morte e da vida brincam de gangorra.

Dois mundos e duas medidas, dois lados, e duas faces. No plano superior direito, cinco invólucros de jequitibá rosa equilibram-se sobre o vazio. Seus úteros estão ocos, vazios... Do lado inferior à esquerda, cinco vasos pequenos, de 5cm cada, apoiam-se sobre a linha longitudinal. Seus volumes secretos, íntimos, se fecham aos olhos do mundo. Um deles quebrou-se e seus cacos se penduram na iminência de cair, tombar.



FIGURA 2 “PÊSA-ME” – Marcos Martins . (90x31x5 cm) Objeto.Instalação. Pão, Pedra Sabão, Roldanas, corda e display madeira. Fotografia Camila Huhn, Brasil. 2020. (Fonte: Acervo do artista)



FIGURA 3 “ENTREMUNDOS” – Marcos Martins. (50x50x15 cm) Objeto.Instalação. Cerâmicas, Invólucros de Jequitibá Rosa, display madeira Fotografia Camila Huhn, Brasil. 2020. (Fonte: Acervo do artista)

Performações

Os trabalhos que se seguem partem dos processos que se debruçam sobre as questões do corpo, da casa e da cidade em meio aos desgovernos diante da pandemia, donde tomo as práticas ritualísticas que constituem meu cotidiano e, conseqüentemente endossam minha experiência como artista.

Em Performance e Antropologia, Richard Schechner (2012), explica que não podemos passar um dia sequer sem executar dezenas de rituais. São rituais religiosos, rituais da vida diária, rituais de papéis sociais, rituais profissionais, rituais políticos, de negócios e do sistema judicial. Quanto ao significado aplicado as performances, pondero que o sentido empregado em meu trabalho, se distancia das ideias ligadas à religião ou as formas de expressão religiosa. Os rituais são memórias em ação. Esse tipo de ritualização existe para nos fazer lembrar, exatamente, dessas ações. É como uma espécie de aprendizado para a nossa própria sobrevivência e relação com o outro.



FIGURA 4 “SUS-PIRO” – Marcos Martins. (90x70 cm)
Fotoperformance em papel matte FineArt. Fotografia Camila Huhn, Brasil. 2020. (Fonte: Acervo do artista)



FIGURA 5 “SE A CARAPUÇA LHE SERVIR” – Marcos Martins.
(90x70 cm) Fotoperformance em papel matte FineArt. Fotografia Camila Huhn, Brasil. 2020. (Fonte: Acervo do artista)



FIGURA 6 “Grilhões” – Marcos Martins. (90x70 cm)
Fotoperformance em papel matte FineArt. Fotografia Camila Huhn, Brasil. 2020. (Fonte: Acervo do artista)

Logo, o termo aqui empregado parte da concomitância de sujeitos, tempo e espaço, ou seja, a relação com os ritos se dão pelos processos cotidianos de pensar, projetar, experimentar, instalar, produzir e performar, como um diário de bordo da nau da casa, onde uma vez que “A alma mora no ponto onde o eu se decide.” (SERRES, 2001). Já que esses tipos de rituais cotidianos têm servido a alguns artistas na construção de seus projetos poéticos.

Sus-Pira, pira, enlouquece, adoece, adormece, amanhece, respira, pira...desmonta, desconstrói, refaz, se apropria de um filtro, filtro de carro, uno 96, poluição, fruição, máscara, filtro de ar, filtro de água, filtro de carro velho na sua cara de fusca. Ofusca de dor, passa álcool nas mãos, bebe álcool, tem medo, pavor de hospital, ambulância, morte no SUS. Milhares de mortes...milhares de vidas ofegaram. Tá escapando...

Um saco de frutas trançado em malhas pequenas. O performer veste-se dessa carapuça verde e enlaça seu pescoço, como se

procurasse formas de se encaixar, se envelopar. Uma fina corda avermelhada fecha uma das bocas do saco, ao mesmo tempo em que envolve e cala também sua boca. Não se vê nada além dos gestos de ensacamento. A linha vermelha parece emular sobre a vida, o desejo de existir e de ser.

Quatro metros de correntes, um cadeado e um par de chaves, paulatinamente o performer envolve seu rosto para construir com os grilhões de aço um elmo, um capacete ou uma máscara. Blindar seu corpo aos moldes dos cavaleiros medievais. Ao cobrir seu rosto com movimentos leves e alongados, os gestos das mãos aos poucos paralisam enquanto veste o rosto com a máscara incômoda e pesada, proteção que aprisiona e emula o silêncio de sua voz, paralisando seu corpo nas muitas tentativas de imobilizar e apagar sua presença nesse mundo, pelo cerceamento e encadeamento da fala, da boca, dos movimentos e dos desejos.

Conclusões

A partir da experiência de reflexão e prática experimental sobre as obras que se apresentaram através das instalações e performances, vê-se que as obras geram entre si uma concordância de motivações e inquietações, que se espelham na condição do artista e seu lugar no mundo, inquietações essas que se enquadram na ideia da casa como “Caixa de solidão”, onde o processo é amplificado ao tornar a casa em atelier, tomando como método processual o livro de artista, os sonhos e os ritos cotidianos, que são pontecializados a partir das questões de interação com o mundo, a trazer à tona o olhar ilhado de quem ver o mundo pelas janelas da casa, da TV e do celular, em decorrência da pandemia de COVID-19. O que em si propõe uma produção engajada e comprometida que tenta inferir a respeito das relações do corpo e suas fricções com o mundo pós-pandemia, fomentadas pela crítica social e política. Buscou-se a construção de novas espacialidades por meio do corpo e da arquitetura da casa, de forma a incitar o público da obra a formar um processo crítico e reflexivo como um campo poroso de coagulações entre o artista e o seu público.

Os trabalhos parecem formar a essência da poética artística em um mundo doente e amendrodado, afirmando-se na gênese do ser/estar no mundo do artista, cuja porosidade com outros corpos e com a natureza conectam o perceptível e sensório entre o mundo material e espiritual.

Referências

- ARANTES, Otilia B.Fiori. Urbanismo em fim de linha São Paulo Edusp, 2001.
- ARCHER, Michael. Arte contemporânea: uma história concisa. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2001.
- BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. 2. Ed. São Paulo. Martins Fontes, 2008.
- BENJAMIN, Walter. Rua de Mão única: Obras Escolhidas II. São Paulo: Brasiliense, 2009
- BERMAN, Marshall. Tudo o que é sólido se desmancha no ar. São Paulo Companhia das Letras, 2007.
- BOURRIAUD, Nicolas. Revista Arte & Ensaio, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/Escola de Belas Artes, UFRJ, Rio de Janeiro, n.10, 2003. ISSN 1516-1692.
- MELIM, R. Performances nas artes visuais. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- SCHECHNER, Richard. Performance e Antropologia. São Paulo. 2012
- SERRES, Michel. Os cinco sentidos. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

A transitoriedade e resistência no graffiti: Como romper barreiras em tempo de pandemia?

*The transience and resistance in graffiti:
How to break barriers in pandemic times?*

PENHA DE FÁTIMA DA CRUZ DE SOUZA

Programa de Pós-Graduação em Artes da UFES
Bolsista FAPES

CLÁUDIA MARIA FRANÇA DA SILVA

Programa de Pós-Graduação em Artes da UFES

Consideramos como o percurso da atual pesquisa de mestrado – cujo tema é o graffiti como manifestação cultural urbana e sinalizador de modos simbólicos e sociais de viver a cidade – foi afetado pela pandemia da covid19. Como prevenção, vivemos o necessário isolamento social, o que demandou alterações metodológicas na pesquisa de campo. Diante disso, o levantamento de imagens foi substituído pela recolha de imagens via rede colaborativa. Isto acabou por proporcionar outro tipo de sociabilidade.

Palavras-chave: graffiti; pandemia; redes colaborativas.

We consider how the course of the current master's research – whose theme is graffiti as an urban cultural manifestation and a sign of symbolic and social ways of living the city – was affected by the covid19 pandemic. As a prevention, we live the necessary social isolation, which required methodological changes in the field research. Therefore, the survey of images was replaced by the collection of images via the collaborative network. This ended up providing another type of sociability.

Keywords: graffiti; pandemic disease; collaborative networks.

Introdução

Desenvolvemos esta pesquisa de mestrado, cujo tema é o *graffiti* em Vitória (ES)¹. Buscamos entender como se dá sua inserção e relações no espaço urbano, percebendo que as marcas realizadas pelos grafiteiros possuem grande potência simbólica, que pode dizer muito de sua realidade social.

Aqui, vale considerar que o *graffiti* apresenta seu percurso, como manifestação artística urbana, bem distinto de outras manifestações no espaço público e também dos tradicionais monumentos, os quais promovem um entendimento aparentemente homogêneo da cidade, admitindo a força do centro como eixo de reconhecimento, localização e de percurso. Françoise Choay (2014) e Marc Augé (1994) colocam-nos sobre a convergência das noções de monumento, identidade e lugar como marcadores efetivos de poderio administrativo, religioso, jurídico, econômico, entre outros, promovendo um modo de estar, transitar, conhecer, comportar e compreender as relações sociais, a partir do centro de uma cidade e da manutenção das conhecidas relações para com a autoridade instituída. Para Choay o monumento, ao garantir de modo seletivo as origens de uma comunidade, “assegura, sossega, tranquiliza” e “acalma a inquietude que gera a incerteza dos princípios” (2014, p.18); já para Marc Augé, o centro, como ponto fixo, prefigura a imagem da perenidade; nos monumentos encontra-se a chance de “pensar a continuidade das gerações”. Sem a “ilusão monumental, aos olhos dos vivos, a história não passaria de uma abstração” (1994, p.58). Estudar o *graffiti* é nos permitir ter e ler a cidade de outro modo:

.....
¹ Pesquisa financiada pela FAPES – Fundação de Amparo à Pesquisa no Estado do Espírito Santo, dentro do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo.

convivendo com o fragmentário, efêmero, com o feito às ocultas, o marginal e nômade – vivemos experiências de descentralização e recolocação da história no seu tempo presente.

Portanto, perceber e estudar o *graffiti* como fenômeno implica realizar o trânsito contínuo pela cidade, “praticar o espaço”, como coloca Michel de Certeau (1996). No espaço percorrido, podemos nos deparar com inscrições livres e assinaturas criptográficas, em que os

traços e técnicas variam entre o uso da lata de tinta em aerossol (spray), o pincel, o serigrafite e o lambe-lambe, entre a ênfase na mancha ou na linha, entre o destaque policromático e as soluções de cor única ou matizes da mesma cor, entre a figuração e a abstração, entre a solução logotípica (tag) e as composições figurativas. (KNAUSS, 2014, p.17)

Interessa-nos, nesta pesquisa, aprofundar o debate sobre modos de o território influenciar e atuar nas realizações em *graffiti*. Buscamos compreender como tais realizações se assemelham ou se diferenciam, conforme as características sócio-espaciais de cada bairro ou comunidade, especialmente considerando situações de segregação urbana. Para tal, adotamos um recorte específico – a trajetória desde um bairro periférico de Vitória até a Universidade Federal do Espírito Santo – Campus Goiabeiras, por meio do qual operamos a percepção desses fenômenos no espaço e no deslocamento.

Isso nos permite, por um lado, fazer uma “colagem mental” de manifestações visuais e sinestésicas efêmeras e inquietantes e, por outro, realizar um levantamento desses exemplares de experiências artísticas no espaço público. O *graffiti* se apropria de espaços e suportes físicos como muros, empenas cegas de edifícios, postes e outros equipamentos urbanos, os quais passam a dar visibilidade à

diversidade de sujeitos sociais e seus laços. Para esta pesquisa, privilegiamos os muros como suportes físicos e simbólicos de inscrição, em função mesmo de seu caráter segregador de realidades, por sua escala e outras características que inferimos ser critérios de escolha de uso dos grafiteiros.

Considerando a importância da pesquisa de campo para a realização da percepção das manifestações e a realização do levantamento imagético dessas realizações, nos deparamos com uma barreira inesperada: a pandemia da virose do coronavírus. A declaração oficial da OMS, em março de 2020, acerca do estado de emergência mundial em função do grau de letalidade da doença, foi confirmada pelo Brasil, via Ministério da Saúde. O protocolo epidemiológico impôs uma série de medidas sanitárias, a necessidade de isolamento social e o fechamento de fronteiras internacionais, como ações preventivas para evitar a contaminação massiva. Tais medidas repercutiram na aquisição de novos hábitos domésticos, pessoais e sociais.

Assim como os muros são objeto de interesse nesta pesquisa, o isolamento social e a restrição necessária ao uso de espaços públicos tornaram-se um *muro* metafórico que impede a livre circulação pela cidade e, conseqüentemente, a realização da pesquisa de campo. Como dar continuidade à investigação? Foi necessário repensar alternativas para a realização do levantamento de imagens: consideramos a adoção das redes colaborativas como modo de suprir, em algum nível, a necessidade de entender as espacialidades.

É importante frisar que o estabelecimento da rede de colaborações é um processo recente. Nos primeiros 3 meses da pandemia, havia uma expectativa de que haveria um retorno à “nova normalidade” a partir de agosto de 2020. No entanto, a expectativa não se confirmou e, embora já tenhamos contatado colaboradores, ainda

não recebemos material suficiente para gerar novas inferências. Desse modo, o presente relato é uma apresentação do estado da questão relacionada ao levantamento de imagens de *graffiti* que estão no percurso de meu bairro até a UFES campus Goiabeiras. Compartilhamos algumas estratégias, reviravoltas e interações que a necessidade de reorganização fez serem necessárias, além de alguns dos resultados e ganhos obtidos a partir da construção da rede de colaboração.

Dos muros às redes

Desde o período de crescimento e fortalecimento industrial, a consequente aglomeração urbana aprofundou problemas sociais. Uma das diversas consequências desse processo foi a acumulação de capital, tornando as desigualdades sociais visíveis inclusive no próprio modo de formação do espaço urbano (MARICATO, 2015). Nesse contexto, os muros passaram a ser a estrutura urbana pela qual as segregações entre as diferentes classes sociais se materializavam. Alia-se a isso, como efeito da globalização e do liberalismo, o fortalecimento da financeirização do solo urbano, que acaba por ser um dos principais promotores das segregações urbanas e habitações irregulares (ROLNIK, 1988).

Nessa conjuntura de segregação urbana e de exclusão social, percebemos no *graffiti* uma manifestação de subjetividades que representam tanto suas próprias situações quanto a de muitos outros sujeitos: identidades, pensamentos, denúncias e desejos tornam visível o que é constantemente invisibilizado na cidade. E o principal alvo de realização dessas inscrições é o muro, estrutura que delimita espaços e territórios; o *graffiti*, em sua ação estética e política, se realiza mais fortemente justamente sobre esse suporte que se

expressa como barreira. Podemos considerar as ações nos muros como uma entropia de discursos, onde inscrições sobrepõem-se e justapõem-se a outras, se apagam e se confirmam, tornando os muros palimpsestos de ações transitórias, mas contínuas. Neles, subjetividades se interagem, como se tais suportes fossem grandes páginas abertas, um texto plural a ler.

Um *graffiti* está sempre sujeito ao apagamento ou a um “silenciamento”. Em contexto “normal”, um muro grafitado pode, até mesmo no dia seguinte, receber demãos de tinta até que a inscrição se torne imperceptível ao olhar. O isolamento social provocou uma nova dinâmica: o retardamento ou talvez a paralisação de ações reiterativas comumente feitas pelos grafiteiros ou outros agentes. Apesar do isolamento social, esperamos a confirmação de duas características do *graffiti*: sua transitoriedade e sua resistência. No entanto, as intervenções podem revelar sua potência como imagem, ao se transformarem em lembrança dos que a vivenciaram, mesmo que seja apagada eventualmente pelo tempo, pelo clima, pelos poderes públicos ou pelo isolamento social.

A pesquisa de campo permitiria o estabelecimento de uma relação pessoal com espaços até então desconhecidos, registrando impressões e buscando estabelecer diálogo com os atores locais, para coleta de dados. No entanto, antes de tudo, a pesquisa de campo implica a caminhada por um trecho da cidade, em que nos abrimos ao encontro de superfícies sensíveis, para além dos outdoors. Caminhando pela cidade, experimentamos a sensação de “viver junto”: o contato rápido com outros pedestres desconhecidos, como eu sou para eles, usufruindo indistintamente da (falta de) gentileza dos equipamentos urbanos da periferia. A vida comum, “em minha banalidade pedestre”(KEHL,2008), me faz pensar naqueles que vão e

vêm em minha direção. Como será a cidade, para eles? O que retém o seu olhar? O que captura seus olhares? O *graffiti* faz isso?

A pandemia e o isolamento social revelaram a falta de segurança no transporte público (sempre cheios), no deslocamento e a ausência de contato físico com as pessoas. Esse impedimento na efetivação da pesquisa de campo nos fez adotar as redes colaborativas de fornecimento de dados como modo alternativo de levantamento imagético. Essa rede compõe-se de pessoas dispostas a realizar fotos de *graffiti* nas proximidades de suas moradias e em seus percursos diários. Gentilmente, elas consentiram no uso dessas imagens, que por vezes são acompanhadas de relatos e impressões pessoais. A adoção de uma rede colaborativa indica que

estamos pensando o ambiente das interações, dos laços, da interconectividade, dos nexos e das relações que se opõem claramente àquele apoiado em segmentações e disjunções. Estamos assim em plena tentativa de lidar com a complexidade e as consequências de enfrentar esse desafio. (SALLES, 2018, p. 18)

A política das trocas, implícita na rede como conceito operativo, “enfoca a ideia de transferência e intercâmbio, como parte do que poderia ser considerado um novo ‘paradigma relacional’ (MARTINEZ, 2008, p.279) e, por outro, implica a gentileza como substrato que nutre novas relações: não é por extrema educação ou por subordinação a um modelo educacional que os colaboradores me fornecem seus olhares para um *graffiti*. A gentileza age como copresente à generosidade (NETO, 2008). O pensamento/operação de rede é utilizado para compreender os procedimentos de interação necessários à execução desse processo cuja abordagem engloba diversas

variáveis. Uma delas é o olhar do outro, pois cada pessoa comum “possui secretamente, na imensidão esmagadora da cidade, os nichos que acolhem suas lembranças: memórias do vivido, fragmentos da precária identidade que o homem urbano consegue constituir” (KEHL, 2008, p.293).

Inferimos que o trabalho por meio de redes colaborativas seria a melhor estratégia para chegar aos lugares que pretendíamos chegar; fazer de modo as mesmas redes que produziram um primeiro movimento de isolamento social voluntário na contemporaneidade, para possibilitar nossa aproximação dos espaços a serem estudados nesse momento em que o isolamento social se tornou uma norma preventiva da doença. Foi através das redes de internet que a GRAFITEIRA 01 foi contatada e com a qual, em conversa, pudemos perceber como o isolamento social afetou sua produção e sociabilidade.²

Frequentemente as redes de comunicação são acusadas de nos afastar do contato social, mas diante desse cenário de necessidade de isolamento social, são essas mesmas redes que tornam possível as interações, mesmo aos que tiveram a possibilidade de voluntariamente realizar a quarentena. O uso dessas mesmas redes me permitiu conhecer integrantes de *crews* e pessoas que se interessam ou apoiam os grupos de *graffiti*. A proposta é integrar em uma mesma

² Passamos a considerar também as dificuldades enfrentadas pelos próprios grafiteiros na realização de suas intervenções. Seria interessante buscar compreender com eles o impacto da pandemia e do isolamento social em seus processos de organização coletiva – as *crews* (grupos de grafiteiros e pichadores), e de exposição, durante a intervenção. Conversando com GRAFITEIRA 01, ela nos revelou o quanto foi afetada pela pandemia. “Porque a gente fazia muitos eventos como mutirões, encontros, onde há aglomerações. Tudo parou. Alguns eventos estão começando a voltar por agora, mas eu por exemplo não pinto na rua desde Março. Pra mim tanto os trabalhos comerciais cancelaram com a pandemia, quanto a pintura por lazer com amigos na rua. Registro de conversa por e-mail realizado em 08/10/2020.

cartografia tanto as imagens cedidas por grafiteiros quanto as imagens de *graffiti* realizadas por outros moradores locais – imagens de *graffiti* que fazem parte de seus percursos diários.

As localidades (em destaque na figura 01) serão associadas às imagens cedidas por seus próprios interlocutores, formando uma cartografia mutável, pois os *graffiti* registrados continuarão sujeitos aos efeitos da temporalidade. Será um mapa que dirá muito mais respeito a memória do que a um dado inflexível; permitirá que se compreenda o lugar em uma dimensão sensível e ao mesmo tempo física. Nossa demanda aqui é de ordem metodológica na realização de um conjunto de imagens que revele uma sensibilidade de outros sujeitos, não necessariamente criadores, mas pessoas comuns, que ao responderem à solicitação, consultam suas memórias para lembrar de um *graffiti* que poderá não mais existir.

Há uma estética nesse colaboracionismo, entendida como um certo modo de ser e de fazer, uma nova experiência, conforme a concepção de Jacques Rancière: uma tal articulação de modos de fazer que revelem em suas formas, esses modos de fazer e também a efetividade do pensamentos nessas relações (RANCIÈRE, 2009, p. 13). E nesse movimento da estética, sua conotação política, considerando-se que “a política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer

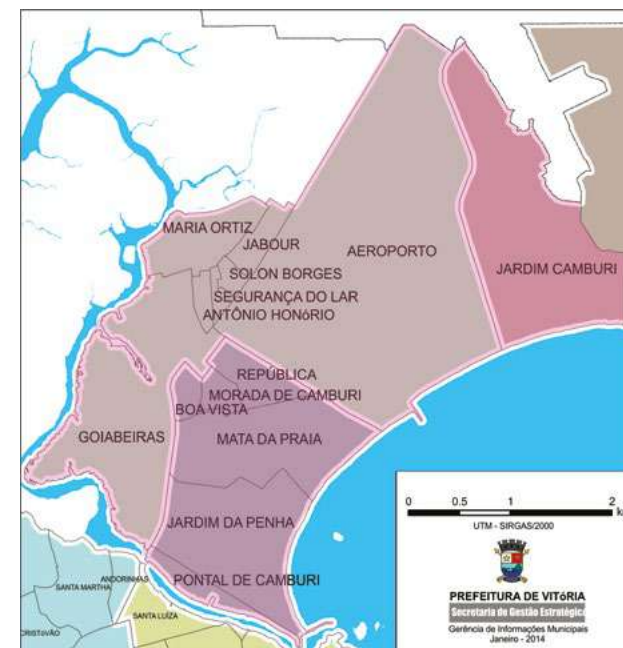


FIGURA 1 Mapa de bairros que fazem parte do roteiro Jardim Camburi – UFES. Imagem adaptada pela autora. (Fonte: Vitória em Dados. Disponível em <http://legado.vitoria.es.gov.br/regionais/bairros/Mapa_bairros/LIMITE_BAIRROS.pdf> Acesso em: 08/10/2020)

sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo” (*Ibid*, p.17).

Para as pessoas da rede colaborativa, convoca-se um conjunto de ações éticas: o exercício do compromisso – pois terão de dar alguma resposta à pesquisadora; o exercício da memória – pois terão de consultar seu imaginário para encontrar o correspondente mental do muro a ser fotografado; o exercício da decisão – se farão o registro imagético por deambulação na vizinhança; o exercício da subjetividade – pois a escolha revela o seu gosto. Haveria uma tomada de consciência, no âmbito de cada um(a) de seu papel ativo na formação do levantamento imagético. “A partilha do sensível faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce. Assim, ter esta ou aquela “ocupação” define competências ou incompetências para o comum” (RANCIÈRE, 2009, p.16).

Por meio do “meunosso” olhar, uma nova subjetividade se forma, acessando os lugares e entendimentos do espaço e do tempo. Tomamos conhecimento de outro local, de outra realidade, uma alteridade por meio de imagem fornecida pelo outro. Isso converte-se em uma nova experiência, pois, pelos olhares que vivenciam aquela realidade diariamente – o *graffiti* é ressignificado para o olhar “estrangeiro”. Isso nos integra a essa rede, permitindo o conhecimento desses lugares por meio de uma sensibilidade outra. É por intermédio dessa nova sensibilidade que construímos nossa percepção de um espaço que, diante da situação atual, revela-se possível de visitar, explorar e interagir com temporalidades e espacialidades outras, em um experimento que é ao mesmo tempo simbólico e concreto.

Conclusão

A realização de pesquisas, especialmente quando envolvem aspectos sócio-espaciais e que acabam por demandar visitas a campo nesse momento de pandemia e necessidade de isolamento social se apresentam, ao menos a princípio, como desafiadoras. Foi necessário repensar as metodologias e adequar as possibilidades e limitações que se impuseram, elaborando uma nova estratégia de alcançar os objetivos propostos. Isso acabou nos levando a uma direção que permite abarcar visões e impressões impensadas antes. Ao optarmos pelo uso das redes para a captação de imagens, ampliou-se o alcance, as possibilidades de diálogo e as perspectivas para olhar e compreender a relação dos *graffiti* com o espaço, com os próprios grafiteiros e seus interlocutores.

As soluções encontradas colocaram em xeque uma noção de unidade. O isolamento acabou por proporcionar uma experiência de alteridade no interior do próprio olhar. Nesse paradigma de rede, a subjetividade de meu olhar se encontraria após a recolha das imagens dos outros. Trata-se aqui de olhares que olham por mim – uma pulverização da intenção de realização do levantamento imagético em direção a cada pessoa colaboradora. A rede colaborativa descentralizou o olhar, descentralizou a partida da imagem, descentralizou o estético nos registros vários, descentralizou a técnica. Os vários convergirão a mim, que agora passarei a ser o canal editor dessa pluralidade, na tentativa de produzir um conjunto, feito de negociações, vazios, debates, diferenças – uma “prática estética” que revele um novo sensível a partir dos muros da cidade.

Ao reunir os resultados coletados pela rede, comporemos uma cartografia sensível do *graffiti*, na qual esperamos contribuir com

reflexões sobre modos de compreensão dos espaços urbanos e as intervenções nele realizadas, a partir de uma perspectiva que leva em consideração a percepção de seus agentes. Um mapa mutável que reunirá, além das informações cartográficas de um determinado espaço, as relações existentes entre o lugar, seus sujeitos sociais e o *graffiti*.

Referências

- AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papirus, 1994.
- CERTEAU, Michel de (org). *A invenção do cotidiano: as artes do fazer*. V.1. Petrópolis: Vozes, 1996.
- CHOAY, Françoise. “Monumento e monumento histórico”. In:_____. *Alegoria do patrimônio*. Lisboa: Edições 70, 2014. (Arte e Comunicação: 71)
- KEHL, Maria Rita “Olhar no olho do outro”. In: 27º *BIENAL de São Paulo*: seminários. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008. P. 292-298.
- KNAUSS, Paulo. “Arte pública: a cidade como experiência”. In: *TRANSBORDAMENTOS: arte, espaço e urbanidade*. São Paulo: Poiesis, 2014. P.15-19.
- MARICATO, Ermínia. *Para entender a crise urbana*. São Paulo: Expressão Popular, 2015.
- MARTINEZ, Rosa. “Trocas: introdução.” In: 27º *BIENAL de São Paulo*: seminários. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008. P. 279-283.
- NETO, Ernesto. “Ser gentil”. In: 27º *BIENAL de São Paulo*: seminários. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008. P. 299-304.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Ed. 34, 2009.
- ROLNIK, Raquel. *O que é cidade*. São Paulo: Editôra Brasiliense, 1988.
- SALLES, Cecília Almeida. *Redes da Criação*. Construção da obra de arte. São Paulo: Horizonte, 2008.

O Retorno de Araribóia: a figura do herói entre deslocamentos, espaços, paisagens e memórias

The Return of Araribóia: the figure of the hero between displacements, spaces, landscapes and memories

JOSÉ CIRILLO

PGGA UFES

FAPES/CNPQ

DOUGLAS GOMES SILVA

PGGA UFES

FAPES

Discute-se a partir do projeto poético da obra “O Retorno de Araribóia” (2008) do Coletivo Maruípe, tanto o papel do herói nos monumentos urbanos, quanto a intencionalidade por trás da reprodução do “Monumento ao índio Araribóia” (1950) de Carlos Crepaz; investiga-se como a réplica móvel, mimese da existente, re(cria) uma territorialização do espaço urbano, na qual a obra aparece e desaparece na malha urbana, provocando uma revisão do papel do herói, da reconfiguração dos espaços, das paisagens e das memórias coletivas, ressignificando sua imagem para as novas gerações.

Palavras-chave: arte pública; processo de criação; espaço; cidade; Bienal do Mar.

It is discussed through the work “O Retorno de Araribóia” (2008) by Coletivo Maruípe, both the role of the hero in urban monuments, and the intention behind the reproduction of the “Monument to the Araribóia Indian” (1950) by Carlos Crepaz; investigates itself as a mobile replica, mimicking the existing one, re (creates) a territorialization of urban space, in which the work appears and disappears in the urban fabric, provoking a review of the hero’s role, the reconfiguration of spaces, landscapes and collective memories, giving new meaning to the new generations

Keywords: public art; creation process; space; city; Biennial of the Sea.

Héroi: sobre-humanos transformados em monumentos?

Valente Araribóia,

Da campá surge, o heroe!

(Hino da cidade de Niterói, RJ)¹

O mito e culto ao herói são práticas culturais recorrentes em todas as sociedades e estão diretamente ligados à ideia de memória, de celebração, de demarcação de alguém que, pertencente ao passado, deve orientar a atual ideia de pertencimento a um determinado território simbólico. Na origem do termo, verifica-se o conceito do que guarda, conserva, defende, vela, enfim, o herói parece ser o “guardião, o defensor, o que nasceu para servir” (BRANDÃO, 1997, p. 15). A jornada do herói é traçada sempre de modo semelhante, seja ele humano ou mítico – embora interesse-nos, neste texto, os humanos. Vivente no mundo comum, ele é chamado para a “aventura”, convocado por uma coletividade à qual pertence; segue seu percurso, ainda que temente de seus medos e monstros internos que o tentam; mas, o contato com o chamado coletivo o lembra de sua potencialidade que revela que o corajoso teme o desconhecido, mas que o enfrenta, e isto já faz dele herói. De posse dessa autoconfiança, faz a travessia da trincheira do medo; põe-se ao campo de batalha; confronta os inimigos com suas forças e armas; com seu brado,

¹ Araribóia é o nome aportuguesado de um indígena considerado herói brasileiro (Século XVI). Era chefe dos índios Temiminós existentes no Espírito Santo. Por vitórias contra os franceses que invadiam a capitania do Rio de Janeiro, o “Cobra Feroz”, era amigo dos colonizadores portugueses, com quem comandou a reconquista do território, sendo agraciado com título de Capitão-mor, pelo Rei de Portugal. Assim, Araribóia é tido como um herói no ES e no RJ.

troveja pela nação; com viril atrevimento se coloca aos aliados e aos oponentes; vence os testes que a si são destinados. Enfrenta a provação suprema, mesmo que isto possa lhe causar a morte. Isto lhe garante a recompensa e o caminho de volta, mesmo que não de seu corpo físico. É sua ressurreição como memória nacional no fim de sua jornada, o elixir da bravura que inspira e relembra seu retorno ao mundo dos comuns, não mais como homem, mas como mito que une outros que, mesmo sendo poucos, não temerão os muitos, parafraseando Camões que, em *Lusíadas* (1572) mil vezes evidenciou a força de seu herói mítico. Sem corpo, possuidor de uma imaterial força que tece berços de glória.

Esse novo homem, agora imaterial, um sobre-humano transformado em monumento, uma memória que atravessa os séculos, relembra às gerações futuras as suas bravuras em nome da nação, garantindo que o futuro tenha futuro. Para tal, parece que a construção da identidade social/nacional parte de um projeto poético coletivo que encontra na cultura, em seus traços e padrões materiais e imateriais, os elementos fomentadores do seu processo de constituição e de reconhecimento. Um retrato da cultura.

Assim, pode-se pensar que, como retrato da cultura, também a cidade é uma obra composta por fragmentos de combates sintonizados e em constante movimento; um mosaico de peças flutuantes interligadas pela malha da identidade social, da acomodação do conflito. Mosaico no qual a obra pública (entre elas, os monumentos aos heróis) se configurará como tessela, garantindo o hibridismo e a pluralidade estética e temporal das cidades. Os heróis, e seus lugares na cidade, parecem capazes de descortinar o manto obscuro do esquecimento, transmutando o vivido para além do tempo, funcionando como um aglutinador social. Unindo peças, histórias; mitos; cidades; heróis.

Nos deteremos, para este texto, especificamente na figura genérica de um herói de guerra, do combatente colonial colonizado que, em nome de um ideal de coletividade invasora, de uma nação em expansão – decorrente dos descobrimentos colonialistas portugueses –, se entregou de braços abertos para a morte; enfrentando franceses e holandeses; garantindo a identidade e hegemonia de uma colônia que aspirava ser nação. Fixamos nossa análise no recorte desse herói-nativo-brasileiro-aportuguesado, eternizado como memória coletiva em monumentos urbanos em Vitória (ES) e em terras fluminenses, em Campos e Niterói. Nos interessa, neste momento, como um nativo colonizado galga o patamar de herói perpetuando-se na memória e como monumento.

A especificidade do monumento deve-se precisamente ao seu modo de atuação sobre a memória. Não apenas ele a trabalha e a mobiliza pela mediação da afetividade, de forma que lembre o passado fazendo-o vibrar como se fosse presente. Mas esse passado invocado, convocado, de certa forma encantado, não é um passado qualquer: ele é localizado e selecionado para fins vitais, na medida em que pode, de forma direta, contribuir para manter e preservar a identidade de uma comunidade étnica ou religiosa, nacional, tribal ou familiar (CHOAY, 2001, p. 18).

A proposta neste texto busca percorrer alguns aspectos da apropriação que o coletivo Maruípe faz da figura heroica de Araribóia, materializado no Monumento ao Índio (1951/1956)², de Carlo Crepaz,

² Carlo Crepaz é um artista italiano que chega a Vitória em 1951, dando continuidade a sua carreira como artista. Inicia seus trabalhos em terras capixabas junto à ordem Pavoniana, no Santuário de Santo Antônio e, em 1961 inicia sua ação como professor de escultura na antiga Escola de Belas Artes do ES. A obra em questão

buscando traçar uma reflexão sobre aspectos da identidade coletiva a partir de uma espécie de trajeto vivencial proposto ao visitante desse monumento por parte do grupo de artista, em sua proposição para o Salão Bienal do Mar (2008). Recortamos o tema a partir de um estudo anterior sobre obras relacionadas com aqueles que, com sua vida, buscaram preservar a liberdade e identidade de sua comunidade local/nacional. Mitos da pátria. São memória. São monumentos que acionam a ideia de nação como fruto de uma entrega ao coletivo, em detrimento de uma recompensa individual.

Observamos que, embora Vitória seja uma cidade antiga para os termos temporais brasileiros (fundada em 1551, uma das primeiras do Brasil), pouco se tem de produção escultórica, seja ela nos espaços públicos ou não, excetuando-se alguns monumentos arquitetônicos religiosos que datam dos primeiros anos da colonização, algumas hoje existindo apenas em ruínas e, conseqüentemente, alguns objetos de cunho religioso dessas igrejas coloniais. A história da estatutária pública capixaba somente vai se estabelecer no início do século XX³, com o processo de desenvolvimento econômico e cultural do Espírito Santo. Vale destacar que, a produção da estatutária religiosa é basicamente importada de Portugal pelas ordens religiosas ou por ricos proprietários rurais, estando todas elas nas dependências

.....
está listada entre aquelas realizadas durante o Governo de Jones dos Santos Neves (1951-1955). Não há, entretanto, uma informação pontual sobre a sua inauguração, por isto estamos atribuindo este período a sua execução.

³ Há registros de apenas um busto anterior, de Henrique Moscoso, feito no Governo de Jerônimo Monteiro, datado dos anos de 1891. Nenhum outro registro de obras de períodos anteriores. Deste modo, por ser um exemplar único, podemos afirmar que falar em esculturas memoriais em espaço público no solo capixaba só é possível a partir dos primeiros anos do século XX. Fonte: GOVERNO DO ESTADO DO ESPÍRITO SANTO. Referências Culturais do Esp. Santo: estrutura e mobiliário arquitetônico e urbano. Vol. 3. Vitória: IJSN, 1988, pp 765-787.

desses espaços religiosos e sem conexão com o mobiliário urbano. Não sendo registrados escultores no Espírito Santo antes do séc. XX.

Nessa ótica, para nos aproximar do tema (heróis de guerra), o objeto mais antigo tem datação dos anos de 1917. Assim, para estas considerações iniciais, podemos citar quatro obras que se relacionam à temática do herói de batalhas: *Monumento a Domingos Martins* (1917); *Monumento ao Expedicionário* (1951); *Monumento ao índio Araribóia* (1960); e *Pessoas Imprescindíveis* (2012). Todas estas obras estão localizadas no centro antigo da cidade, num roteiro que adentra a entrada da Baía de Vitória, onde se localiza o *Araribóia*. A partir desse monumento, traça-se um percurso na paisagem urbana: segue-se da esplanada do aterro onde reina o herói colonial, sobe-se a colina onde se localiza o Palácio do Governo (antiga sede da residência e do colégio jesuíta da colonização), e, finalmente, desce-se para a Praça Costa Pereira, novamente na baixa da cidade, próximo ao mar. Historicamente, a ordem desses monumentos, nesse trajeto idealizado aqui, não espelha sua atuação histórica, nem mesmo a sua construção, mas estão todos relacionados à ideia de conquista e libertação do território e às jornadas de heróis, desenham uma jornada de desbravamento da paisagem urbana do casco histórico da ilha.

O monumento tema deste artigo, *Araribóia* (1951/1955), rememora a figura de um índio nascido Tupi no início do Séc. XVI e batizado português, que ajudou na ocupação segura da costa brasileira, tendo um papel fundamental na pacificação do Rio de Janeiro e Espírito Santo e na expulsão dos franceses da costa sul brasileira, sendo, portanto, um herói da colonização validado pelo português colonizador.

Do monumento a intervenção: movimentos da cidade e da obra

No início da década de 1950, esse monumento foi idealizado em Vitória/ES pelo escultor Carlo Crepaz, sob encomenda do então governador Jones dos Santos Neves, como uma das obras de seu plano de governo (1951/1955)⁴, sendo uma escultura de vulto pleno, em bronze, em tamanho natural, assentada de tanga sobre pedestal de granito cinza na entrada da Baía de Vitória, apontando seu arco e flecha para o mar, com o objetivo de representar de forma geral o povo originário brasileiro, o índio (Figura 1).

Vale destacar que em sua versão inicial, o pedestal era uma pedra que emergia na praia, tendo sido deslocado em função das várias intervenções paisagísticas por meio de aterros. Assim, nasceu o Monumento ao Índio. Porém, algum tempo depois de sua inauguração, esse Monumento ao Índio foi resignificado pela população capixaba, que a nomeou como *Monumento ao*



FIGURA 1 Monumento ao Índio (Carlos Crepaz, 1951/56), visto do Morro do Forte. Observa-se que a esplanada já sofreu um primeiro aterro e o monumento já não se encontra mais na água como inicialmente pensado. (Fonte: Arquivo Instituto Jones dos Santos Neves).

.....
⁴ Em 1958, o Governo do Estado do Espírito Santo lançou um impresso, denominado álbum pelos editores, o qual funcionou como um relatório de prestação de contas do governo de Jones dos Santos Neves. Nesse documento pode-se acompanhar um número considerável de ações (180) em todo o estado, incluindo edificações, estradas, barragens, dentre outras obras, entre elas o monumento em homenagem ao índio. (GOVERNO DO ESTADO DO ESPRITIO SANTO. Espírito Santo Trabalha e Confia 1951 – 1955: o Estado do Espírito Santo no governo Jones dos Santos Neves. 4 tomos. Vitória: Imprensa Oficial, 1958, 170 p.

índio Araribóia, o lendário índio guerreiro de terras capixabas e norte-fluminense.

Importante perceber que essa área geográfica da cidade foi uma das que mais sofreu processos de intervenções urbanísticas do tipo aterros, redesenhando os contornos originais da ilha. Este fato alterou o local onde o monumento em questão estava instalado, gerando uma série de reposicionamentos em função das alterações da orla. Essas movimentações irão implicar em alterações no projeto poético da obra, alterando significativamente seus efeitos de sentido. Inicialmente sobre uma rocha na orla, seu deslocamento na esplanada vai provocar o abandono do elemento natural e a instalação de um verdadeiro pedestal na obra (Figura 2), o que altera o elemento natural (rocha) por um elemento cultural (bloco lapidado de pedra).

Essas mudanças provocaram alterações no monumento, em especial em sua base, originalmente uma pedra na orla, e, posteriormente, simulacros para sua elevação. Essas mudanças se tor-

naram constantes, movidas pelo movimento da paisagem urbana redesenhada pelos aterros. Após a construção da Avenida Beira-Mar, no governo de Carlos Lindenberg, ocorre a sua primeira movimentação, na qual a estátua foi retirada e guardada no depósito da Prefeitura Municipal de Vitória



FIGURA 2 Monumento ao Índio Araribóia. Esplanada Capixaba, em frente ao Penedo, 1970. Antes de ser deslocado para o aterro da Condusa. (Fonte: Arquivo Instituto Jones dos Santos Neves).

(PMV), ficando a espera de definição de para onde seria levada. São cinco deslocamentos de endereço oficialmente comprovados, porém acompanhados de alguns outros comentados pela população. Com esse ir e vir ao ritmo das remodelações da cidade, o monumento ficou conhecido pelas suas mudanças de localização geográfica ao longo dos anos, desde sua inauguração. A população capixaba já havia se apropriado da obra, logo que foi movida do local original, começaram a surgir apelos de recolocação do monumento, tornando-se esse pedido marcha carnavalesca intitulada como “Bota o índio no lugar” (1963), de autoria de Júlio Alvarenga, a letra cantada à exaustão pelos foliões nas ruas e nos clubes da capital, descontentes com a saída da estátua do índio da Beira-Mar dizia:

Bota o índio no lugar,
Ele quer tomar banho de mar,
Bota o índio no lugar,
Ele é da avenida Beira-Mar.
Era Araribóia,
Ele quer voltar pra lá.
Doutor, por favor
Bota o índio no lugar.

O Monumento acabou sendo recolocado ao seu local original em 1963, após esse apelo popular, através do processo Nº 904/63. Porém, acabou saindo outras vezes. No final da década de 1970, foi retirado deste local durante a administração do Prefeito Chrisógono Teixeira da Cruz, e foi colocado no aterro da Condusa, localizado na Enseada do Suá, na Praia do Canto, mais especificamente no final da Av. Nossa Senhora dos Navegantes, na Praça da Finlândia, mas depois

de novas pressões de populares e intelectuais voltou para a Avenida Beira-Mar, ao lado do Forte São João, porém, não exatamente ao seu local de origem, de onde saíra, somando-se consideráveis variações dentro do próprio endereço. Em 2014, o monumento é retirado em função de um restauro e retorna, porém, agora no pátio interno do clube do Forte São João, o Saldanha da Gama, sob o pretexto de sua preservação, encontrando nesse local até os dias atuais.

Toda essa tendência de ressignificação e relocação do Monumento ao índio Araribóia, quase sempre de iniciativa do poder público, fez com que o Coletivo Maruípe realizasse a intervenção urbana *O retorno do Araribóia* (2008), premiada para o 8º Salão Bienal do Mar, que ocorreu no Centro de Vitória/ES. O grupo apropriou-se da forma, do conteúdo e da dimensão popular da obra.

O Retorno de Araribóia: apropriação como estratégia poética do Coletivo Maruípe

O Coletivo Maruípe era um grupo de jovens artistas formados na Universidade Federal do Espírito Santo⁵ e reunidos em torno da produção e da reflexão em artes, numa articulação entre conceito e prática artística. Dentre suas inúmeras ações de mapeamento urbano e das proposições em arte conceitual em Vitória, viram na proposta curatorial do 8º Salão Bienal do Mar (2008) uma oportunidade de

⁵ Coletivo Maruípe foi formado em 2004 por alunos dos cursos de Artes (Plásticas/Visuais) e Arquitetura da UFES. O Coletivo Maruípe, com prática multimídia, tinha como proposta o mapeamento e ocupação de espaços expositivos não convencionais, a partir de produção artística e reflexões teóricas sobre temas da filosofia da arte, da estética e outros assuntos importantes para a arte contemporânea, em especial as ligadas aos processos interventivos na cidade. Era composto por Elaine Pinheiro, Meng Guimarães, Rafael Correa; Silfarlem Junior e Vinicius Gonzales. Foi desativado no final dos anos 2000, deixando marcas significativas no campo das artes capixabas.

ampliar suas ações, focadas em espaços interiores, para o grande campo aberto do embate coletivo com a cidade e suas paisagens. Os curadores do evento conduziram uma provocação estética que visava a reflexão sobre os espaços urbanos do centro da capital e seus vazios, por meio de uma reflexão em seu subtítulo “Ondas, pontes e intervenções navegáveis”, compreendendo que cada obra deveria ser capaz de se configurar como um elo com potência para ativar as memórias da cidade, camadas de pertencimento escondidas na malha da metrópole, como documentos de processos de pertencimento urbano (RUFINONE; MARGOTTO, 2009).

Propunha-se que cada um dos signos deixados pela bienal na malha urbana pudessem ser compreendidos como uma extensão da própria memória e corpo da cidade, além de estabelecer uma relação com um público bem mais amplo: a população em geral, pouco habituada aos conceitos que norteiam a produção artística contemporânea. Por meio de uma proposição em que a arte se lançava oficialmente pelas ruas da cidade, buscando desenhar um caráter interventivo, no qual paisagens afetivas, muitas vezes invisíveis devido ao ritmo frenético com que se desenrolam os fluxos do cotidiano, seriam acionadas pelas obras. Assim, os 13 projetos selecionados buscaram a direta intenção de se relacionar com a cidade e suas múltiplas possibilidades a partir do olhar criativo de cada artista, uma interpretação subjetiva dessa realidade urbana. Pelo exposto, o Coletivo Maruípe foi provocado a pensar esse cotidiano da cidade e de seus transeuntes numa perspectiva plural. Tendo o grupo escolhido o monumento ao índio como a imagem geradora de sua obra.

Para Peixoto (2012, p. 14), “Toda intervenção na cidade é necessariamente plural. É urbanística, arquitetônica, política, cultural e

artística”. Seguindo a linha de raciocínio de que nenhuma obra existe fora de sua história, e que “as relações com o lugar se tornam um componente indissociável da obra de arte” (PEIXOTO, 2012, p. 20), temos a intervenção urbana *O retorno de Araribóia* (Figura 3), do Coletivo Maruípe, com a intenção de evidenciar, por trás da reprodução e circulação da réplica, uma história que na contemporaneidade poucos conheciam. Essa obra, claramente uma apropriação citacionista do monumento de Crepaz, incorpora como forma o monumento existente e, como discurso, a apropriação e o simbolismo popular que tal monumento adquiriu com os anos: sua movimentação pela cidade. Assim, forma material e conteúdo simbólico são a matéria edificante de um projeto poético rico e questionador que parece ter tido como intencionalidade refletir sobre o papel dos órgãos públicos na ressignificação da cidade, em especial de seu casco histórico.

Assim, com uma proposta de forte caráter político (decolonial, ou ao menos revisionista da história brasileira desde o período colonial), a obra do Coletivo Maruípe vai ser construída. A proposta consistiu, então, na apropriação de um dos monumentos históricos locais, a figura de um herói do processo de consolidação da ocupação portuguesa na região, e que foi “aportuguesado” pelo Rei de Portugal, como uma espécie de recompensa por auxiliar na expulsão dos chamados piratas (franceses) que queria o domínio desse território. Já aqui, percebemos o forte caráter político da obra proposta. Assim, dentro das reflexões teórico-estético-políticas do grupo, apropriar-se desse monumento seria significativo para rever criticamente a própria constituição do solo capixaba. Araribóia é tido como um dos três vultos notáveis da história colonial do Brasil com relação à Capitania do Espírito Santo.

[...] Recapitulemos os assumptos dos temas, No primeiro plano discutiu-se a figura do nosso bravo cacique Ararigboia, chefe dos temiminós, que com seus companheiros de tribo, fôra induzido do pelo governador Belchior de Azevedo, da nossa ex-Capitania do Espirito-Santo, a prestar a Mem de Sá e ao seu sobrinho Estácio de Sá em 1565, o seu valioso auxilio para expulsar os francezes e seus aliados — os tamoyos — da ilha de Villegaignon, na bahia do Rio de Janeiro, que foi o theatro da cruenta luta e onde o nosso indo, mito índio se portou com tanta bravura, que foi agraciado com o habito de Christo, uma tença e outras distincções d’aquella epoca, e finalmente baptisado christãmente com o nome de Martim Affonso. (ATHAIDE, 1935, p. 14).

O fato de Araribóia ter se associado aos portugueses é visto pelos historiadores contemporâneos como uma traição ao seu povo, pois ele combateu não apenas os franceses, mas também nativos que não se rendiam facilmente ao domínio português no século XVI. Assim, o coletivo se vale dessa nova presunção sobre o bravo herói que defendia o governo colonial (poder instaurado) e vai redirecioná-lo para ver nos órgãos do governo o inimigo a ser atacado. O que revê o papel histórico desse herói, e tenta poeticamente alertar-lhe sobre o real inimigo.

Para tal finalidade, o projeto apresentado e desenvolvido consistiu na construção de uma réplica em tamanho natural do monumento de Crepaz, feita em resina e fibra de vidro, patinada de modo a funcionar como um fac-símile do bronze original. Trabalhando o conceito de mimese, uma imitação da realidade captada pelos sentidos. A imagem (réplica) toma o lugar do objeto na percepção sensível dos transeuntes da



FIGURA 3 O retorno do Araribóia – Coletivo Maruípe. Intervenção Urbana. Centro de Vitória/ES, Brasil. 2008. (Fonte: Acervo Casa Porto das Artes Plásticas, Espírito Santo).

cidade que veem nela o próprio herói imortalizado, uma imitação do verdadeiro monumento. Podemos considerar que

tendo em vista a metafísica platônica, todas as coisas que pertencem ao âmbito sensível são imagens, um reflexo do paradigma eterno do eidos, ou seja, das “Ideias”, das formas eternas e imutáveis que pertencem ao âmbito do inteligível. Logo, tudo que os sentidos captam não são as essências das coisas, o ser “verdadeiro”, mas apenas “imitação” deste ser verdadeiro. (VOIGT; ROLLA; SOERENSEN, 2015, p. 227).

No projeto poético da obra, para que tal proposta se instaurasse era necessária a cópia do monumento original. Essa réplica do monumento feita pelo Coletivo Maruípe foi realizada à partir de moldes, retirados diretamente da obra original em seu local de instalação (Figuras 4 e 5). Para tal, foi necessária a autorização da Secretaria Municipal de Cultura de Vitória (SEMC/PMV) para que um artista, fundidor e restaurador de obras de Carlo Crepaz, Jânio Leonardelli, realiza-se a modelagem, o que asseguraria a maior qualidade da cópia – fundamental para que o projeto se operasse mais efetivamente com o público. A escolha do material era fundamental para que a réplica pudesse ser móvel.

A intenção é produzir uma escultura “móvel”, que “caminha” pela cidade e muda de localização de tempo em tempo, dentro da demarcação territorial da Bienal do Mar. Cria-se assim uma reterritorialização do espaço urbano por meio do “retorno de Araribóia”, que aparece e desaparece, provocando uma visão temporária e deslocada tanto da escultura como dos pontos onde se instalará sua réplica. (COLETIVO MARUÍPE, 2009, p. 25).



FIGURAS 4-5 À esquerda: Processo de moldagem do índio Araribóia, 2008. À direita: Moldes do índio Araribóia no ateliê de Jânio Leonardelli, 2008. (Fonte: Acervo Casa Porto das Artes Plásticas).

Essa réplica buscava um efeito de sentido de verossimilhança que reativaria a memória da própria obra em seu mito de “andarilho”, sendo capaz de acionar outros modos de percepção da obra e de seus significados para o público atual – distante dos feitos heroicos de Araribóia, ou mesmo de sua existência esquecida ao pé do Morro do Forte, abandonado em um canto da paisagem urbana da capital capixaba. Essa cópia do real (obra do Coletivo Maruípe), entretanto não se rende ao poder instaurado pelo colonizador, que toma do nativo Araribóia sua identidade nativa, imprimindo-lhe uma outra natureza, a portuguesa. Na obra proposta pelo Coletivo, Martin Affonso volta a ser o cacique Araribóia, e como tal, não defende o colonizador. Poeticamente, o herói, de modo assíncrono, parece despertar de séculos de ilusão lusitana. O herói do Coletivo Maruípe retorna questionando os próprios lugares de poder do governo instaurado, o poder que ameaça o seu povo. Sua viagem no tempo,

uma outra mimese da realidade, o conduz para a atualidade revisitada dos valores políticos que o moldaram herói colonial. A ameaça que paira sobre o bravo cacique temiminó, no projeto poético do coletivo Maruípe, é o próprio poder instituído do estado, a própria imobilidade da paisagem urbana.

[...] Existe um quadro montado na paisagem. O índio Araribóia é o guerreiro que aponta sua flecha para o Penedo e está aí para proteger a ilha dos invasores. Precisamos desconstruir esse quadro do monumento fixo e imutável, daí a mobilidade da escultura. Também é muito comum dentro da lógica do monumento uma escultura ser colocada como ornamento e proteção de um edifício ou uma entrada. Colocamos a escultura apontando para a arquitetura procurando criar uma linha de diálogo ou desacordo, dependendo das variantes que existem entre o signo que aponta e o objeto apontado (arquitetura e entorno). Nesse sentido, o olhar não é de contemplação do mito heróico, mas do índio em ação de reconquista (COLETIVO MARUIPE, 2008, p. 27).

Assim, o coletivo de artistas re(cria) uma reterritorialização do espaço urbano ao realizar a réplica, apropriando-se da forma e conceito do monumento, migrando sua obra pela cidade durante dois meses consecutivos, que aparece e desaparece na malha urbana da cidade, como se caminhasse pela espaço público urbano, provocando uma visão temporária e deslocada da escultura. A população dormia com ele em um lugar e acordava com ele em outro.

O novo monumento retornado passeava pela urbe, passando pela Avenida Beira-Mar (onde apontava o Porto de Vitória quase como moinhos quixotescos); ocupando a Rua Sete (onde apontava para os próprios transeuntes como ameaça); ocupou a praça em frente do Palácio Anchieta (Figuras 6 e 7), sede do governo do Espírito Santo



FIGURAS 6-7 O Retorno de Araribóia (2008/2009), Coletivo Maruípe. Posicionamento em frente ao Palácio Anchieta, Vitória, 2008. (Fonte: Acervo Casa Porto das Artes Plásticas, Espírito Santo).

(apontando sua flecha para o prédio, a grande ameaça do governo ao seu povo nativo). De acordo com Refinoni e Margotto (2009, p. 24), parafraseando o memorial descritivo do Coletivo Maruípe, “o índio retorna para “revisitar a cidade”, com suas flechadas sem flecha, pois a escultura já não possui arco ou flecha, só a postura em ação”. Colocado no chão, e não em um pedestal, o cacique era do tamanho das pessoas que o olhavam diretamente no olho. Frente a frente com seu olhar atento, focado no inimigo (Figura 8). Sua arma idealizada e imaginária se completava com o olhar do público/transeunte que tentava entender porque aquele monumento circulava para a cidade e o olhava os lugares e as pessoas com tanta dureza. Memórias de um passado presente. Coletivamente compartilhada.



FIGURA 8 Detalhe do rosto do Monumento ao índio Araribóia. Centro de Vitória/ES, 2008. (Fonte: CEDOC – Acervo LEENA/UFES).

Considerações Finais

A obra fala em memória coletiva, mesmo que essa memória venha se solidificar por meios de dinâmicas não tradicionais que se movem paralelas a sua contemporaneidade como, a livre interatividade, a agregação de novos significados junto ao original, as releituras e interferências visuais. Corroborando com esse pensamento Halbwachs (2013) descreve que a mesma é um processo de reconstrução do passado vivido e experimentado por um determinado grupo social, já para Le Goff (1990) o aspecto simbólico da memória está atrelado a sua seletiva função de salvar o passado, para servir o presente e o futuro.

Podemos dizer que a obra em questão é concebida “[...] como um ‘agente de co-produção’ do sentido do lugar e não exclusivamente como uma manifestação ‘artística’ localizada no espaço público [...]” (REMESAR, 2000, p. 67), na qual para a população não ciente de tratar-se de uma réplica, tratavam o monumento como se fosse o original, percebendo-se assim que a obra do coletivo aparentemente resignificou a imagem do índio para as novas gerações.

Constata-se que a intervenção urbana “O retorno do Araribóia” circulou e questionou vários pontos de poder político da capital capixaba, apropriando-se dos espaços, reconfigurando paisagens, histórias e memórias a seu respeito. Sendo uma obra de forte conotação político-institucional dentro da mostra, redimensionando a cidade, seus equipamentos e mobiliários urbanos como um outro circuito de arte instaurado naquele momento no cenário do estado.

Referências

- ATHAYDE, Antonio. Os três vultos notáveis da História Colonial do Brasil, com relação à Capitania do Espírito Santo. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Espírito Santo*, no.8, abril de 1935, p. 14-32.
- BRANDÃO, Junito. *Dicionário Mítico-Etimológico*. Petrópolis: Vozes, 1997.
- CHOAY, Françoise. *Alegoria do Monumento*. Trad. Luciano V. Machado. 3a. Ed. São Paulo:UNESP, 2001.
- COLETIVO MARUIPE. *O Retorno de Araribóia*. (Memorial descritivo). Projeto apresentado para atender o Edital de Seleção da 8a. Bienal do Mar. Vitória, ES, 2008
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Beatriz Sidou. 2ª ed. São Paulo: Centauro, 2013.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Trad. Bernardo Leitão ... [et al.]. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. *Arte/Cidade*. São Paulo: Senac São Paulo, 2012.
- REMESAR, Antoni; BRANDÃO, Pedro. *O espaço público e a interdisciplinaridade*. Lisboa: Centro Português de Design, 2000.
- RUFINONI, Priscila; MARGOTTO, Samira. *8º Salão Bienal do Mar: ondas, pontes e intervenções navegáveis*. Vitória: Secretaria Municipal de Cultura, Casa Porto das Artes Plásticas, 2009.
- VOIGT, A. C.; ROLLA, C.E.O.; SORENSSEN, C. O conceito de Mínesis segundo Platão e Aristóteles: breves considerações. *Revista Travessias*, n.2, v.9, 2015, p. 232-235.

INSERÇÕES NA IMAGEM-CIDADE: uma análise do curta-metragem “Nunca é noite no mapa” (2016) à luz do caminhar como prática estética

*Insertions dans l'image-cité: un essai sur le court-métrage “Nunca é noite no mapa” (2016)
à l'égard de la marche comme pratique esthétique*

GIULIANA MAGALHÃES ZAMPROGNO

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

O presente artigo parte do caminhar como prática estética, explorando as possibilidades de deriva frente à produção e uso cotidiano das imagens virtuais, especialmente no que diz respeito a certa passividade estabelecida na plataforma do Google Street View. Assim, propõe-se uma análise do curta-metragem “Nunca é noite no mapa” (2016), de Ernesto de Carvalho, tendo em vista a utilização das caminhadas e cartografias no fazer artístico, sem deixar de traçar algumas reflexões sobre lugar, subjetividade e memória nessa experiência. Nesse sentido, também contribuo com perambulações virtuais pela cidade de Vitória/ES.

Palavras-chave: caminhar; cidade; imagem virtual; cartografia; lugar.

Cet article part de l'étude de la marche comme pratique esthétique, en explorant les possibilités de dérive face à la production et l'usage quotidien des images virtuelles, notamment en ce qui concerne à une certaine passivité établie dans le Google Street View. On propose une analyse du court-métrage “Nunca é noite no mapa”(2016) [Il ne fait jamais nuit sur la carte] vis-à-vis à l'emploi de la marche et des cartographies dans la production artistique. Quelques réflexions sur le lieu, la subjectivité et la mémoire dans l'expérience médiatisée sont aussi tracés, sujet auquel je contribue avec mes propres errances virtuelles dans la ville de Vitória/ES.

Mots-clés: marche; ville; image virtuelle; cartographie; lieu.

Introdução

Se perder nas ruas da cidade. São elas que nos fornecem acesso às imagens, material dos nossos sonhos e lembranças. O presente trabalho propõe uma análise do curta-metragem “Nunca é noite no mapa” (2016), de Ernesto de Carvalho, à luz das reflexões entorno do caminhar como prática estética. Partimos aqui de uma noção de cidade como território simbolicamente denso, acumulador de tempos e sentidos; e também como produto de uma construção social e individual, isto é, um ambiente em que modificações estruturais e históricas se misturam aos usos e narrativas dos habitantes.

Pretende-se explorar uma dimensão mais poética do que propriamente política (e militante) do filme, apesar de serem indicados possíveis desdobramentos nesse sentido. Além de um breve histórico da utilização de referências cartográficas e das caminhadas na produção artística, traçamos algumas reflexões sobre deslocamento, subjetividade e memória na experiência mediada pelo Google Street View. Além disso, entende-se o movimento corporal de Ernesto de Carvalho como uma inserção na imagem, em analogia ao *détournement* defendido pelos integrantes da Internacional Situacionista. Os registros fotográficos relativos à minha experiência no mapa virtual estão distribuídos ao fim do texto.

“Eu estou dentro do mapa”

A utilização de mapas como fonte ou base de criação artística tornou-se uma prática recorrente na poética de diversos artistas a partir dos anos 1960. Apesar de remontar ao século XIX, com a *Carte de Tendre* de Madeleine de Scudéry, foi com as “visitas” dada aos lugares banais da cidade que a caminhada se tornou uma proposta de arte (ou anti-arte). Os surrealistas chegaram a pensar no inconsciente

por detrás do território, mas a força do *acaso* em suas “deambulações” os levaram a locais fora das limitações da cidade, ao campo. Ainda assim, talvez tenha sido a “psicogeografia” dos situacionistas a principal alavanca estética da noção de que a cidade não se define somente por seu espaço físico, mas sobretudo pela maneira com que esse território e suas construções se reapresentam no imaginário dos habitantes.

E, de fato, foi com a Internacional Situacionista, grupo encabeçado por Guy Debord, que as referências cartográficas se consolidaram no discurso artístico. A psicogeografia assinala que mesmo uma superfície vetorizada e mensurável como a de um mapa também pode ser palco de histórias e fantasias, assim como a cidade real. Através da “deriva” – o andar sem rumo que, a partir do *jogo*, visava a construção de novos comportamentos estéticos e revolucionários que pudessem transformar o cotidiano – buscava-se reconhecer as diferentes cargas afetivas que distinguem diversos pontos da cidade. Nesse sentido, nas cartografias poéticas, o espaço euclidiano racional e estático se abre para a narração, para o itinerário da odisseia (CALVINO *apud* CARERI, 2013). Os mapas passam a funcionar como alegorias do *lugar*, quer dizer, tornam-se demarcadores de extraterritórios, de natureza simbólica (FREIRE, 1997).

Em um terreno urbano tornado abstrato e indiferenciável, o lugar é a fresta por onde penetra a subjetividade. É no lugar que as camadas de sentidos se acumulam com o passar dos anos, coadunando diferentes tempos no mesmo espaço. Dessa maneira, a partir das memórias, afetos, rituais e fantasias dos indivíduos, estabelecem-se os vínculos de identificação necessários para a sensação de pertencimento dentro da massa urbana caótica. Há uma lentidão essencial no lugar para que o sentido das coisas, assim assentado,

possibilite um reconhecimento mais profundo em oposição ao ritmo frenético das alterações na cidade. Dessa forma, as imagens apreendidas nas ruas se mesclam ao imaginário dos habitantes em seus momentos de sonho e vigília. A história da cidade se mistura às histórias individuais.

Dentro do debate sobre monumentos, Michel de Certeau refere-se à memória como o “antimuseu” capaz de lembrar e marcar a *ausência* (em oposição à presença valorizada no museu), de praças, pontes, outras construções ou pequenos detalhes. A lembrança pode ser despertada a qualquer momento durante a caminhada na cidade, e isso só é possível porque “os lugares vividos são como presenças-ausentes (...) remetem às identidades invisíveis dentro do visível” (DE CERTEAU *apud* FREIRE, 1997). Assim, se a cidade é o lugar da ausência, da transitoriedade, a espessura simbólica do lugar vivido funciona como revolta ao achatamento promovido pela tendência homogeneizadora própria do capitalismo contemporâneo. A dita cidade global, tecnologicamente avançada, “ignora marcos referenciais, esquece sua história, impossibilita qualquer relação ritual, expressão de uma ação coletiva que transcende o imediato” (FREIRE, 1997).

A caminhada aparece aí por ser a forma ancestral e arquetípica de reconhecimento do território. É através da experiência afetiva e sensível do caminhar na cidade que o espaço pode ser compreendido e preenchido de significados, antes que planejado e preenchido de coisas (CARERI, 2013). Dessa forma, ainda que não transforme fisicamente o espaço, o caminhar

implica uma transformação do lugar e dos seus significados. A presença física do homem num espaço não mapeado – e o variar das percepções que daí ele recebe ao atravessá-lo – é uma forma de transformação da paisagem que,

embora não deixe sinais tangíveis, modifica culturalmente o significado do espaço e, conseqüentemente, o espaço em si, transformando-o em lugar. O *caminhar produz lugares* (CARERI, 2013, p. 51, grifo nosso).

Tornado artístico pelos dadaístas, andar ou errar é um instrumento de resgate da subjetividade diluída, em que se pode superar o estado paradoxal de desterritorialização¹. No limite, é o que o antropólogo e cineasta Ernesto de Carvalho constrói em seu curta-metragem, ao inserir-se no plano geométrico, virtual e panorâmico do Google Street View.

Inserções

O movimento do corpo no espaço articula tempos e ressuscita lembranças, atualizando o imaginário. Ao comentar seu processo de filmagem², de Carvalho expressa que não havia o intuito de realizar uma certa “flanêrie virtual”. O cineasta comenta que muitas das “cenas” de abordagem policial foram localizadas no Google Street View principalmente por indicações de amigos, além de certa procura/caminhada solitária pelo mapa. A própria figura oitocentista do *flanêur* (retomada por Walter Benjamin com base nos escritos

.....
¹ Em “Restauração da cidade subjetiva”, Félix Guattari utiliza esse termo para esboçar o prognóstico da humanidade no século XXI, em que a dicotomia entre cidades tecnológicas e informaticamente avançadas (“campos fortificados das formações dominantes de poder”) e regiões pobres e de habitat subdesenvolvido, se estenderia em todo o mundo tal qual um “rizoma multipolar urbano”. A *desterritorialização* é paradoxal porque enquanto mercadorias e pessoas circulam pelo mundo, num falso nomadismo generalizado, vazio e até obscuro, a subjetividade social e individual encontram-se estanques, paráliticas, descoladas de uma relação maior com o cosmos e com a vida.

² Em um bate-papo transmitido online em maio de 2020, no formato *live*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=SWzgypTslKo>>. Acesso em: 29 jul. 2020.

de Baudelaire) supõe um olhar entediado e entregue ao fluxo da cidade: um vagabundear que se diz rebelde para com a modernidade burguesa, de deleite com o insólito e com o absurdo, mas que não condiz com o processo interessado de gravação/montagem do filme.

O documentário “Nunca é noite no mapa” procura pensar nossa relação com as imagens virtuais, sua produção e seu uso no cotidiano, ao mesmo tempo que propõe a inversão do sinal do uso e do usuário. Nas palavras do realizador, nós produzimos os espaços que as imagens virtuais retratam porque “nós fornecemos a matéria-prima para o Google, nós somos a massa de modelar que é usada”. Dentro dessa posição de muita passividade, o curta-metragem coloca uma pergunta: que agência nós (enquanto humanidade, enquanto esses usuários) temos diante dessas imagens, desse mapa, das “viaturas” do “olho sem corpo”? E que táticas podemos utilizar para subvertê-la?

A subversão ocorre pelo movimento da *inserção*. No mapa, Ernesto de Carvalho incorpora não o *flanêur*, mas o clandestino, “isto é, o passageiro incógnito e quase invisível que, feito um parasita, aproveita-se de uma estrutura ou infraestrutura pré-existente, apesar de não seguir suas regras, ou até de opor-se frontalmente a elas” (VISCONTI, 2012). Analogamente à comparação que Visconti tece com a série de obras *Inserções em circuitos ideológicos* (Cildo Meireles, 1970) e com os anúncios poéticos e lúdicos de Paulo Bruscky em jornais, a inserção no Google Street View é também *détournement* ou desvio. O desvio é a prática situacionista por excelência, sempre enfatizada por Debord, “de apropriação e transformação de títulos, frases, trechos de filmes e qualquer outro produto, cultural ou não, visando à subversão de seus significados originários em prol da propaganda revolucionária.” (VISCONTI, 2012).

Certamente, o gesto de Ernesto de Carvalho é político. Talvez Visconti utilize o termo *desvio* como guarda-chuva conceitual para dizer que, na verdade, as três obras possuem, à sua maneira, grande potência desestabilizadora: penetram sub-repticiamente a matriz de poder e controle, desviando o uso convencional do dinheiro, do jornal impresso e do Google Street View, que passam a ser veículos de mensagens críticas. Enquanto Meireles e Bruscky penetram nos meios de circulação com objetos, ou melhor, a partir de intervenções na matéria, Ernesto de Carvalho insere seu próprio corpo na *imagem*, como um clandestino que caminha, registra, e ataca frontalmente. Sendo assim, o filme “Nunca é noite no mapa” abre espaço para novas experimentações estéticas dentro da cartografia virtual, propriamente imaterial.



FIGURA 1 Registros da inserção de Ernesto de Carvalho no mapa (Fonte: Google Street View)

Registros da imagem-cidade

O mapa fabrica seu próprio enquadramento: estamos diante de cenas congeladas, instantes perdidos no tempo que pretendem se passar por “realidade”. No Google Street View, é possível olhar o que as pessoas estão fazendo, seu cotidiano. É possível olhar o chão deformado pela matriz produtora de imagens, que tenta esconder a presença do

corpo mecânico do olho. É até possível olhar para o céu. É possível ver quem olha para o olho, seus corpos sem identificação, bonecos sem rosto, com a frente embaçada pela máquina. O indivíduo não é mais a medida, as escalas se tornaram outras, grandezas que a experiência humana já não pode mais dar conta. Nessa situação, oposta ao ambiente controlado dos museus,

a arte é colocada em estado de precariedade e risco. A cena dá lugar ao obscuro. Não se coloca mais a questão do olhar: ocorre uma dissolução da cidade como palco do espetáculo, impossibilitando percorrer os espaços e articulá-los pela visão. Não há um escalonamento desses lugares pela posição do observador. O retrato deles é atemporal, desligado da experiência, feito maquinalmente por aparelhos automáticos. Não por acaso esses dispositivos óticos assemelham-se mais a câmeras de segurança, fotos de satélites, objetivas computadorizadas e de controle remoto. Todo mapeamento é uma foto aerofotogramétrica ou espacial (PEIXOTO, 1994).

“Caminhei” por Vitória (ES), minha cidade natal. No mapa, pude revistar lugares já conhecidos, plenos de lembranças. Perambulei também por locais banais, tal como propunha a “visita” dos dadaístas. Além disso, reconheci intervenções artísticas na cidade, como pichações e lambe-lambes. Essas categorias (lugar, local banal, intervenção) são difíceis de demarcar pois, mais do que limítrofes, confundem-se no emaranhado de símbolos da cidade. Durante essa experiência, a situação que mais conseguiu entrelaçar esses sentidos foi o rastreamento do lambe-lambe e da pessoa que ele representa, como ilustra a figura 5. O relato anônimo do autor da intervenção elucida bem o processo de criação e ação artística, dando conta de todo um imaginário em volta dessa personalidade do centro de Vitória:



FIGURA 2 Registro do céu do centro da cidade de Vitória/ES. (Fonte: Google Street View)



FIGURA 3 Registro da Galeria Homero Massena, no centro de Vitória/ES. (Fonte: Google Street View)

A minha história com essa figura do centro é que eu sempre o vi desde criança. Eu trabalhava na Casa Porto, há muitos anos atrás, e pegava ônibus de frente para ele. Até que durante um tempo, cerca de um mês, ele não aparecia mais naquele local. E o cenário se tornou completamente diferente. E inúmeras perguntas surgiram. Para onde ele teria ido? Será que aconteceu alguma coisa? E ficou a marca das costas dele na parede. Daí tive essa ideia de colocar um lambe ali. Marcando o lugar dele. Dando visibilidade a ele que as vezes passa despercebido. Depois eu coleí ele em várias partes da cidade. Eu não o conheço, assim de conversar. Mas perguntei o que ele achou. Ele foi simples em suas palavras e falou apenas ‘gostei’. Na época mandaram um print da sobrinha dele falando que ele não era mendigo. Só gostava de estar na rua.

O que é de fato instigante no Google Street View é essa possibilidade de acessar o histórico de imagens capturadas, datadas por ano e de frequência variável. Esse mecanismo permite o reconhecimento de coisas sutis que o olhar, por vezes tão imerso no presente, não conseguiu captar. Sobretudo é possível acompanhar a entropia urbana: o que já foi destruído, aquilo que está se tornando, e aquilo que já se consolidou. Nesse caso, é possível acompanhar a relação da pessoa e seu lambe-lambe: estão sempre lado a lado, mas quando ele se abriga

do sol, a intervenção ainda está lá para marcar sua presença. Além disso, um ciclo parece se completar: os anos sem o lambe, mas com pixos e alguns anúncios; em 2017, o lambe aparece, com o tempo outras intervenções o acompanham, e permanece até 2020, quando por fim a parede é pintada, dando abertura para novas ações.

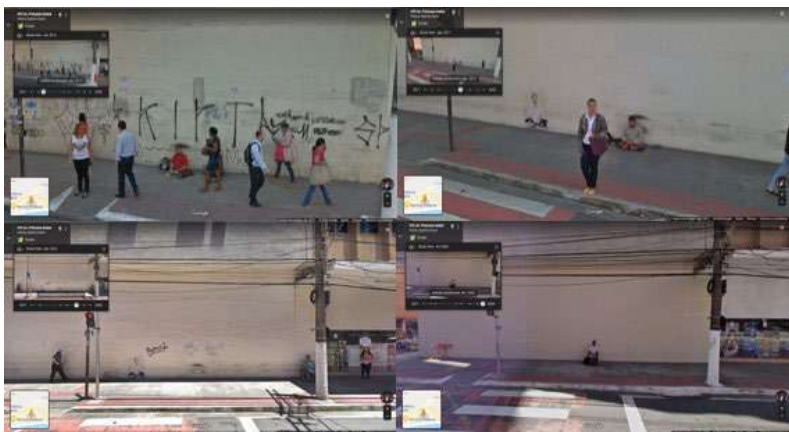


FIGURA 4 Em sequência, registros nos anos 2012, 2017, 2018 e 2020. (Fonte: Google Street View)

É preciso ter em mente que, ao longo das caminhadas virtuais, procurar algo “novo” no Google Street View pareceu ser um contrassenso: o sentido se faz naquilo conhecido de antemão, uma vez que a experiência mediada por imagens nunca é equivalente à experiência real – enquanto a realidade traz cores, aromas e sensações, o digital não tem peso, não opõe resistência. Em todo caso, existe uma especificidade, ou certo encanto, no ato de revisitar lugares pelo mapa virtual, que se aplica mais à memória, aos tempos que os lugares acumulam.

Nos termos de Freire, a memória seria o antimuseu porque toma o invisível como protagonista da cena. Como se vê no mapa narrativo

de Robert Smithson em *Um passeio pelos monumentos de Passaic*, é a articulação e a transformação de tempos suspensos e espaços desordenados que formam a entropia – aqui no sentido metafórico do princípio termodinâmico postulador da desordem –, e que acabam por materializar as ruínas. Sua operação artística, através do registro fotográfico e da construção textual, transforma resíduos ou vazios do espaço suburbano em “monumentos”. A memória permanece mas é entrópica (TORRES, 2018).



FIGURA 5 Registros em maio e julho de 2017. (Fonte: Google Street View)

O jogo de Smithson com as dimensões do tempo também aparece em sua ideia de “ruínas as avessas” dos subúrbios norte-americanos: espaços e construções produzidos pelo sistema urbano-industrial, reduzidos à sua utilidade, sem imaginação, ao mesmo tempo que desvalorizados pela própria sociedade ou mercado. Numa grande ironia, Smithson define as ruínas da utopia modernista. A força dessa ideia se reverbera no curta-metragem de Ernesto de Carvalho na crítica às reformas urbanas e à especulação imobiliária. O Parque Olímpico do Rio de Janeiro, construído para o megaevento em 2016 e hoje abandonado, e uma série de operações urbanas no Recife que permitiram a penetração da “viatura” do Google Street View, estão

inseridos na lógica do “destruir para construir”: numa articulação entre governos, mercado imobiliário, incorporadoras e construtoras, as “ruínas as avessas” são produzidas por onde o “progresso” passa com seu rolo compressor.

Conclusão

Admitindo o caminhar como instrumento de restauração da cidade subjetiva, esse artigo procurou trazer uma nova abordagem interpretativa ao curta-metragem “Nunca é noite no mapa”, de Ernesto de Carvalho. O realizador se insere no mapa do Google Street View num gesto clandestino, procurando questionar a matriz produtora de imagens e seu histórico de registros. Entendendo essa inserção na cartografia virtual como forma de exploração estética *per se*, procurei entender se ainda haveria alguma possibilidade de se construir uma narrativa também subversiva e sensível dentro do labirinto de imagens.

O Google Street View acompanha a passagem do tempo através de registros das transformações na paisagem, muitas vezes englobando pessoas em seus caminhos ou em seus pontos fixos, como a “figura” do centro de Vitória, que vimos aqui. “É preciso ir aonde os futuros longínquos encontram os passados longínquos”, afirma Smithson (1986 *apud* CARERI, 2013, p. 143). Nesse sentido, as noções de lugar, em que diferentes tempos se acumulam e se solapam num mesmo espaço, e de memória, o “antimuseu” que marca sobretudo a ausência, nortearam a caminhada virtual por entre temporalidades suspensas de espaços conhecidos ou desconhecidos.

Referências

- CARERI, Francesco. *Walkscapes*: o caminhar como prática estética. São Paulo, SP: G. Gilli, 2013.
- FREIRE, Cristina. *Além dos mapas*: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo. São Paulo, SP: Annablume: FAPESP: SESC (São Paulo), 1997.
- GUATTARI, Félix. *Caosmose*: um novo paradigma estético. Rio de Janeiro, RJ: Editora 34, 1992.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. *A cidade e seus fluxos*: intervenções de 21 artistas e arquitetos em três edifícios na região central de São Paulo e no Vale do Anhangabaú. *Arte/Cidade*. Disponível em: <<https://www.pucsp.br/artecidade/novo/ac2/30.htm#portugues>>. Acesso em: 29 jul. 2020.
- SMITHSON, Robert. Um passeio pelos monumentos de Passaic, Nova Jersey. In: *Revista Arte & Ensaios*: Programa de PPGAV-EBA-UFRJ, Rio de Janeiro, n. 19, p. 162-167. 2009.
- TORRES, André Vechi. Um passeio pelos escritos de Robert Smithson, 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. 3603-3614.
- VISCONTI, Jacopo Crivelli. *Novas Derivas*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.

Necrópole em tempos de pandemia: a morte dos rituais no universo funerário do cemitério de Santo Antônio, ES

Necropolis in pandemic times: the death of rituals in the funeral universe of the cemetery of Santo Antônio, ES

ISIS SANTANA RODRIGUES

Universidade Federal do Espírito Santo

APARECIDO JOSÉ CIRILLO

Universidade Federal do Espírito Santo

FAPES E CNPq

Este trabalho trata da produção escultórica na arte fúnebre, em particular no contexto histórico do cemitério de Santo Antônio. A arte cemiterial está aqui entendida no contexto das intervenções urbanas que compõem a arte pública no Brasil. Destacamos que a história desse cemitério está ligada às pandemias e epidemias no século XVI até o atual momento, nesta causada pelo novo corona vírus. Infelizmente a malária, varíola (1558 e 1559), cólera (1855 e 1856) e o covid-19 (2019 e 2020) foram a causa do óbito de centenas de pessoas no estado do Espírito Santo, período este excepcionalmente grande e que interferiu consideravelmente no processo de morte e luto de diversos entes queridos. Sendo que, em meio a esta situação, o governo ES exigiu diversas mudanças e muitas pessoas se viram obrigadas a consagrar o último adeus à distância e/ou tempo e número reduzido, com caixões lacrados, ou mesmo rituais mórbidos através de chamadas de vídeo e que nos parece estar mudando os modos de presença e memorização da pessoa morta. Nossa hipótese é de que a arte cemiterial parece estar sendo substituída por processo midiáticos/tecnológicos de cultuar a memória do falecido, o que afetará sobremaneira a arte cemiterial. Para tanto, contextualiza-se a perda da memória e dos rituais funerários acerca da morte, frente a pandemia ou epidemias. Muitas pessoas precisam preservar a memória do falecido, sendo por esculturas ou por objetos deixados nos túmulos. Compreende-se que a população precisa sentir o luto na sua ida ao local para se despedir de seus finados, devendo ser repensado para as possíveis pandemias e epidemias futuras.

Palavras-chave: Memória; Rituais; Pandemia; Epidemia.

This work deals with the sculptural production in funeral art, particularly in the historical context of the Santo Antônio cemetery. Cemetery art is understood here in the context of urban interventions that make up public art in Brazil. We emphasize that the history of this cemetery is linked to pandemics and epidemics in the 16th century until the present moment, caused by the new corona virus. Unfortunately, malaria, smallpox (1558 and 1559), cholera (1855 and 1856) and covid-19 (2019 and 2020) were the cause of the death of hundreds of people in the state of Espírito Santo, an exceptionally large period, which interfered considerably in the process of death and grief of several loved ones. Since, in the midst of this situation, the ES government demanded several changes and many people were forced to enshrine the last goodbye to distance and / or time and reduced number, with sealed coffins, or even morbid rituals through video calls. Our hypothesis is that cemetery art seems to be being replaced by media / technological processes of worshipping the deceased's memory, which will greatly affect cemetery art. To do so, the loss of memory and funerary rituals about death is contextualized in the face of a pandemic or epidemics. Many people need to preserve the memory of the deceased, either by sculptures or by objects left in the tombs. It is understood that the population needs to feel the mourning on their way to the place to say goodbye to their dead, and must be rethought for possible pandemics and future epidemics.

Keywords: Memory; Rituals; Pandemic; Epidemic.

Introdução

O presente ensaio deriva de uma pesquisa de mestrado que pretende inventariar e compreender a escultura cemiterial no Espírito Santo, e visa a análise de possíveis impactos nas esculturas e processo de rememoração nesse espaço, a partir de um cenário pandêmico e epidêmico; o qual pode ser observado no estado desde o desembarque dos colonizadores portugueses em 1535 até o ano de 2020.

Contextualiza-se sobre os rituais fúnebres no bairro de Santo Antônio, em Vitória – ES, e as práticas ocasionadas pelo culto a memória dos entes queridos. Por fim, uma breve reflexão da atualidade em meio ao covid-19 e a morte dos rituais fúnebres, que estão sendo impedidos de serem praticados devido o grande número de casos da doença, fazendo com que se torne incerto a data de retorno para a realização das práticas nas idas aos cemitérios. O momento atual é de incerteza quanto a volta das visitas aos túmulos, dos velórios em número maior do que 10 pessoas, do limite de tempo para se despedir com calma. Portanto, deve ser repensado para um futuro próximo novas estratégias e métodos no controle das pandemias e epidemias no estado do Espírito Santo.

Parte-se de um breve histórico dessas enfermidades e emergências sanitárias envolvendo malária, varíola, peste negra, cólera e covid-19. Busca-se refletir sobre as causas, rituais funerários e peculiaridades históricas da população capixaba. Neste contexto, é visto que as práticas habituais da falta de higiene, da carência de vacinas e também pela deficiência de infraestrutura no estado, foram um dos fatores primordiais para o alto número de mortes causados por diversas doenças. A partir do que foi dito, faz-se necessário dizer que era de costume as pessoas serem enterradas no interior das igrejas, porém, com um crescimento exponencial da população, houve a

falta de espaço, mas com essas enfermidades endêmicas, questões de ordem sanitária também afetaram o cenário da morte e dos processo de memoriação, o que vai implicar diretamente na constituição dos cemitérios monumentais, nos quais vamos encontrar esculturas e objetos que integram o que se chama de arte cemiterial. Diante das necessidades do final do século XX e das inúmeras enfermidades que acometeram o Espírito Santo, o poder público decidiu abrir as necrópoles e hospitais, contratar médicos, distribuir vacinas para o controle de óbitos presentes no estado.

Assim, neste artigo buscaremos apresentar alguns aspectos da arte pública capixaba, focada na arte cemiterial, buscando entender como essa manifestação artística foi e vai sendo afetada por esses momentos de isolamento e de reservas sanitárias decorrentes de enfermidades como a COVID-19, mas entendendo que essas questões não são novidade no cenário das artes no estado.

Sepultamentos em tempos de pandemia e epidemias no estado do Espírito Santo

Com a vinda dos primeiros colonizadores portugueses no ano de 1535¹, comandados pelo Donatário Vasco Fernandes Coutinho, houve a necessidade da construção de moradias, um forte e uma igreja de forma a garantir a posse da terra. Depois de um tempo, em 1545²

.....
¹ Celebra-se no dia 23 de maio, o Dia da Colonização do Solo Espírito-Santense. A data tem origem no ano de 1535, quando portugueses, a bordo da caravela Glória, desembarcaram aqui no estado (onde atualmente se localiza a Prainha, em Vila Velha) com a missão de colonizar a então Capitania do Espírito Santo (BRASIL -Tribunal de Justiça do estado do Espírito Santo, acesso em 14 de set. 2020).

² Fundada no século XVI, no ano de 1545 por Vasco Fernandes Coutinho. Esta foi a segunda instituição deste tipo instalada no Brasil com o nome de Irmandade da Misericórdia do Espírito Santo, ficando atrás apenas da Confraria da Misericórdia Bras Cubas, na cidade de Santos, em São Paulo (Santa Casa de Vitória, acesso em

foi fundada a Santa Casa da Misericórdia na Vila do Espírito Santo, com o intuito de cuidar e atender aos colonos nos tratamentos de moléstias, feridas e também como forma de providenciar os sepultamentos dos que ali faleciam.

De acordo com Derenzi (1995), em 1558 e 1559 houve uma série de ameaças na ilha de Santo Antônio como a malária e a varíola, que “matou tanta gente, em Vitória, que o adro da igreja, onde, segundo antigo costume, os jesuítas chegaram a sepultar dez cadáveres por dia, já não comportava mais...” (FREIRE, 1945, pág. 23). Aries³ firma que durante a Idade Média as pessoas eram enterradas no interior das igrejas, posteriormente deslocados para o fundo dessas igrejas, mas por problemas relacionados à higiene, em especial com a Peste Negra, a manutenção e falta de espaço, bem como a salubridade dos espaços, este cenário foi sendo modificado para terrenos maiores e na maioria das vezes isolados de casas e prédios. Uma das várias sugestões sobre a realização de um cemitério fora da igreja veio a partir do decreto do Parlamento de Paris, de 1763, que não chegou a ser aplicado. Nele,

[...] o cemitério era um espaço fechado por muros, bastante grande para que as valas comuns pudessem fazer o rodízio rapidamente, sem esgotar o terreno. Isto porque os parlamentares tinham conservado o princípio secular de amontoamento dos corpos em várias camadas de espessura, apesar das objeções de alguns médicos e de alguns párocos. Procuravam estendê-lo a toda parte da população que a ele escapava. E este é o traço mais curioso de seu projeto: para desencorajar sem as suprimir completamente, submeteram-se as sepulturas,

14 de set. 2020).

³ ARIÉS, Philippe. O homem perante a morte: volume I. Portugal: Publicações Europa – América, LDA. 2ª ed. 2000.

nas igrejas, à taxa exorbitante de 2.000 libras (mais o preço do serviço, do monumento...o que fazia subir as despesas a cerca de 3.000 libras; certas fábricas, no inquérito de 1763, acham que a esse preço teriam um só cliente por ano). Os que não podiam ou não queriam pagar só tinham duas opções; ou iam, como todo mundo, para a vala comum (permitias-lhes apenas evitar a parada no depósito, dobrando o preço do transporte, ou então tinham direito, mediante 300 libras – quantia ainda assim significativa- a ir para uma cova particular, ao longo dos muros, zona reservada a esse tipo de inumação. Mas, em caso algum podiam cobrir o túmulo e ali edificar um monumento. Só tinham direito a colocar um epitáfio no muro do cemitério. O cemitério devia, portanto, ser absolutamente nu, sem monumentos e mesmo sem árvores”. (ARIÉS, apud SANTOS; FREITAS, 2012, p.33- 34.).

Neste trecho, Santos e Freitas vão evidenciar como, historicamente, os cemitérios vão ser formados e como a ideia de rememorar o morto com algum tipo de marco físico vai se estabelecendo como prática, em particular para o economicamente mais abastados da cidade. O que parece não ter mudado ao longo de mais de duzentos anos.

No Espírito Santo, capitania mais limitada em termos financeiros desde o período colonial, veremos que pouco se tem de monumentos tumulares antes do final do século XIX. No livro Biografia de uma Ilha (1995), traz a realidade sobre as fontes e epidemias no Estado do Espírito Santo: “Cidade suja, sem esgotos, as fezes eram guardadas em tonéis de madeira à espera do despejo, à noite. Quintais cobertos de imundícies, moscas, mosquitos, ratos, lixo por todas as ruas, matagal em todos os terrenos baldios” (DERENZI 1995, pag. 147). Os habitantes da ilha não tinham recursos financeiros, medicamentos, noções de higiene o que dificultava o processo de diminuição dos casos das doenças no estado. Havia também poucos médicos no auxílio da população. “A

assistência aos enfermos e os rituais fúnebres foram modificados, em função do medo que os doentes e os mortos por surto epidêmico causavam entre os vivos, que temiam serem contagiados” (FRANCO, 2014, pág. 135-136).

De certa forma, os surtos epidêmicos parecem contribuído para o crescimento da saúde pública, ou seja, o governo do estado precisou tomar várias medidas como forma de contenção dos vários casos registrados de enfêrmos, ampliando a quantidade de médicos, a distribuição de medicamentos ou vacinas.

A pobreza havia crescido assustadoramente. Foi necessário ao governo da província contratar médico para atender a população. Os cemitérios regurgitavam de cadáveres. O presidente Leal pede à assembleia lei para criar cemitério fora do perímetro urbano. A cegueira foi de arrepiar os cabelos. O “cholera-morbus”, de 1854 ao ano seguinte, alastrou-se por toda a província. O presidente Pereira de Barros, em ofício ao ministro Couto Ferraz, enumera 1.541 vítimas, das quais 375 em Vitória (DERENZI 1995, pag. 147).

De acordo com Daemon (2010), em 1855, quando apareceu a epidemia de cólera, havia, na Província do Espírito Santo, dois médicos e dois boticários, para uma população de 49. 092 habitantes⁴. Diante do estado crítico da capital, de acordo com Dr. Manoel José de Menezes Prado, inspetor de saúde pública da capital, as fontes que causavam as epidemias precisaram ser contidas (DERENZI, 1995). O mesmo realizou um relatório em 1876 que organiza medidas protetoras para a diminuição das enfermidades, entre elas “mandar fechar alguns cemitérios do centro da cidade, esses focos permanentes de

.....
⁴ DAEMON, Basílio Carvalho. Província do Espírito Santo: sua descoberta, história cronológica, sinopse e estatística. 2. ed. Vitória: Secretaria de Estado da Cultura, Arquivo Público Estadual do Espírito Santo, vol.12, pág. 1-343, 2010.

exalações mefíticas, verdadeiros insultos à salubridade pública” (DERENZI, 1995). Com isso, enterros foram *proibidos* de serem realizados no interior das igrejas, e, como necessidade da saúde pública, a criação de campos santos em lugares abertos e mais afastados dos centros urbanos. Essas crises de saúde coletiva no final do século XIX foi instrumentalizar o abandono dos enterramentos no interior das igrejas e o início efetivo de cemitério que pudessem acomodar os mortos, mas ao mesmo tempo pudessem permitir algum tipo de edificação que lhe permitisse ser lembrado. Assim, após a superação das situações de pandemias e epidemias dos séculos anteriores, mas mantendo os objetivos higiênicos no século XIX e XX, as necrópoles retomaram suas atividades de rotina e mantiveram as atividades no campo da arquitetura, da arte e da iconografia tumular.

É exatamente com esse movimento de sanitização das condições urbanas que o Cemitério de Santo Antônio vai ser edificado. Segundo a Prefeitura Municipal de Vitória, o Bairro de Santo Antônio já abrigava o cemitério mais antigo da cidade, o Cemitério da Irmandade de São Benedito do Rosário, que data de 1833. “O Cemitério de Santo Antônio foi construído no século XIX com a proibição de enterros em igrejas, mas ganhou mais importância no século XX” (PMV, acesso em 12 setembro 2020), como resultado dessa preocupação com uma política urbana higienista, que considerava o local distante e sem perspectivas de desenvolvimento. Porém, não se esperava que o bairro mais antigo de Vitória pudesse haver perspectiva e crescimento, visto que a área ocupada fazia parte da Fazenda “Santo Antônio”, de propriedade do Estado, que foi loteada e vendida no Governo de Jerônimo Monteiro, em 1910. A criação do bairro ocorre ao mesmo tempo que o desenvolvimento do Estado do Espírito Santo.

Esculturas como memória nos cemitérios monumentais

Os cemitérios monumentais nos mostra uma variedade de formas e representações construídas pelos homens, seja pela reflexão acerca da morte ou pela busca do passado através destas fontes, permitindo acesso a um conjunto polissêmico que reflete materialmente valores identitário da sociedade revelando um acervo imagético e simbólico de grande expressividade e valor memorial.

Segundo Fonseca (2019), em um cemitério secular tradicional podem ser identificados vários tipos diferentes de esculturas, tendo cada uma delas significados variados. Entre signos religiosos e pagãos, encontram-se santos, anjos, imagens sacras, a cruz (um dos principais signos) e uma série de objetos cotidianos que, embora relacionados muitas vezes aos fazeres do morto, estão simbolicamente repletos de significados compartilhados culturalmente.

A individualização de cada túmulo, através da arquitetura, escultura, signos e simbologias, por exemplo, é indicativa do desejo de perpetuação existencial: busca-se expressar as particularidades dos mortos nas lápides, para preservar a memória [...] (CARNEIRO, 2013).

Rituais fúnebres na necrópole de Santo Antônio: dos monumentos a processos de apagamentos

A paisagem urbano do bairro de Santo Antônio vai se totalmente alterada com o advento do cemitério monumental ali instalado em 1912. Com o crescimento populacional do bairro, este se tornou um local que abriga os mortos e os vivos, porém separados com altos muros para assim preservar a memória e a ideia de reclusão, silêncio e respeito dos que ali se foram. Dessa forma, como em várias

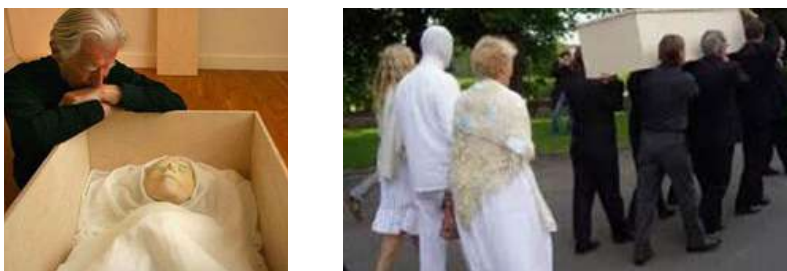
outras culturas, cada uma possui o seu ritual funerário, e no cemitério de Santo Antônio “os enterros aconteciam por meio do uso do bonde, ou seja, de um carro que levava o caixão e as pessoas até o portão do cemitério” (PREFEITURA DE VITÓRIA, acesso em 12 setembro 2020). A partir desse contexto, foi criado o bonde funerário (figura 1), que tinha um carro principal para levar parentes e amigos do falecido, e um reboque, que levava o corpo do morto. “A população denominava essa situação de “enterro de bonde” (PREFEITURA DE VITÓRIA, acesso em 12 setembro 2020).

Sendo este um tipo de ritual festivo e muito comum para os moradores do bairro, pois ali, além de prestarem condolências aos familiares do morto, também era um local para realizar novas amizades e possíveis relacionamentos futuros. “O indivíduo, apesar de sua existência temporária, pode após a morte, ser reverenciado e cultuado na memória ou na recordação de grupos específicos ou da sociedade como um todo”. (NOGUEIRA, 2012, p. 82). Podemos pensar nesses enterramentos com o Bonde Funerário com um espécie de performance, ou como uma prática colaborativa que envolve tanto a perda do ente querido, mas também o início de ritos de memorização. Podemos afirmar que o monumento fúnebre já se iniciava nos cortejos pela cidade. Isto nos remete ao enterro de Patrick Ireland (1972-2008), pseudônimo do crítico e artista irlandês Brian O'Dorethy (1928) por 36 anos. Em 2008, O'Dorethy decide dar fim a seu alter-ego e promove um velório e cortejo fúnebre por Nova Iorque para



FIGURA 1 Bonde dos Mortos ou Bonde Funerário, 1935 Fonte: BONICENHA (2004).

celebrar a vida e homenagear o morto (NY TIMES, 2008). A grande performance se inicia com o convite para que amigos, artistas e outros comparecessem ao velório de Ireland (numa pequena pequena cerimônia para cerca de 30 pessoas); o pretense corpo que foi conduzido e enterrado, para que O'Dorethy pudesse ocupar o seu lugar no plano da vida material. Essa obra de O'Dorethy transpõe para o campo da arte essa prática cultural dos rituais fúnebres, numa metáfora de transmutação do corpo e da memória (Figuras 2 e 4).



FIGURAS 2-3 (À direita) O'Dorethy velando o próprio alter-ego Patrick Ireland. (À esquerda, cortejo fúnebre com O'Dorethy vestido de branco. Fonte: <https://www.nytimes.com/2008/05/22/arts/design/22patr.html> (2008).



FIGURA 4 O'Dorethy sendo libertado de Patrick Ireland em performance do artista (2008). Fonte: <https://www.nytimes.com/2008/05/22/arts/design/22patr.html> (2008).

Essa proposta de O'Dorethy, apesar de ser uma metáfora estética dos enterramentos, se apropria poeticamente dos rituais de passagem, para liberar a si próprio de uma vida passada e permitir ao outro (si-mesmo) uma vida na qual seu avatar existe apenas na celebração de sua memória, mas para isto precisava de um corpo e de um espaço físicos para que fosse lembrado.

Apesar de a memória ser processada internamente, esta necessita de um espaço físico para ser ativada e estimulada, pois a mesma não se projeta no vazio (HALBWACHS, 1990). Assim, os hábitos, práticas e costumes da morte e de suas lembranças vão se estender aos mais variados elementos e costumes sociais, entre eles os anúncios de morte (estetizados por O'Dorethy).

Retomando o caso da morte em solo capixaba, como exemplo de costumes capixabas do anúncio e compartilhamento da morte, como parte dos rituais do morrer, podemos citar o *Jornal Diário da Manhã*, edição 199, p.2 do ano de 1919, onde na coluna **NECROLOGIO** é realizada a descrição minuciosa sobre o funeral de uma jovem (transcrição de texto seguindo fielmente a grafia da época:

Finou-se hontem, nesta capital, a senhorita Rosa Machado Tostes, filha do sr. João Machado Tostes, conhecido marchante, aqui estabelecido.

A inditosa extinta era normalista do Collegio N.S. Auxiliadora -e porque fosse dotada de predicados angelicos de ternura e bondade, a todo momento con-substanciados na correção de seus modos e na aprimorada maneira de tratar, ella se fizera sobreposse querida entre as collegas.

E estas, hontem, lacrimosas e tristes, empunhando cada qual um ramilhete de flores candidas como as suas almas, brancas como a alma daquella que se apartava do seu numero, foram acompanhar o seu enterramento, numa demonstração do pezar que as dominava.

Eternamente muda, silenciosa no caixão mortuario, Rosa deitava-se, pallida e fria, entre as suas irmãs dos jardins – pura entre essas puras maravilhas da natureza.

E pudemos notar que duas velas, acendidas na sua cabeceira, iam chorando no seu pranto mudo um rosario de lagrimas de cera!

Após, o féretro foi levado, com grande acompanhamento para o cemitério de Santo Antonio, vendo-se sobre elle um grande numero de guirlandas, com sentidos diseres (Diario da manha, 1919, pág. 2).

Apesar de ser imprescindível o cuidado, para não tratar os jornais como espelhos e reflexos não problemáticos de uma época, uma vez que a escrita traz as impressões e ideais dos seus autores, pode-se afirmar que tais periódicos, possuem relevantes informações, que permitem conhecer melhor as vivências, as relações sociais e o cotidiano dos capixabas no decorrer do tempo. Em especial desses rituais performativos colaborativos, público e involuntários, que envolvem a morte.

A morte do ritual fúnebre no século XXI em meio ao Covid-19

O cenário do novo Corona Vírus trouxe uma situação em que dezenas de famílias foram obrigadas a passar pelo processo de luto de um ente querido, sem qualquer tipo de ritual oferecido pela religião de costume, ou seja, o governo exigiu uma série de procedimentos para conter a contaminação pelo covid-19, devendo assim, haver um tempo e número reduzido para apenas 10 pessoas, caixões fechados, e caso queira que o restante da família ou amigos compareçam, poderá fazer via chamadas de vídeos. “O que ocorre agora é que estamos, simultaneamente, diante de uma explosão populacional

sem precedentes, associada a uma imediata proibição de circulação, a não ser por extrema necessidade, também nesses espaços” (PUERTO; BAPTISTA, 2020, pág. 8). Assim, para os que perderam um estimado amigo ou familiar, a será extremamente dolorido pois, a lembrança do ente querido ainda está muito presente na memória da pessoa que ainda permanece viva. Portanto, “os rituais diante da morte são muito importantes, porque regularizam as experiências, fornecem um lugar seguro, desde um lugar físico, até um lugar afetivo importante para expressão das emoções, para que as pessoas possam enfrentar este momento juntas” (FRANCO, 2020, pág. 1).

Esta situação onde não há despedidas, impediu os rituais de serem realizados e trouxe como impacto um abalo psicológico na população capixaba, pois muitas pessoas não aceitam o luto de forma rápida e fácil. Trazendo outra problemática, para aqueles que visitam com frequência os túmulos na espera de um conforto, os que praticam com assiduidade a limpeza e a conservação dos túmulos, ou das esculturas como forma de garantir a memória viva dos que ali jazem. Diante disso, há uma ruptura do universo simbólico, em razão da falta de alternativas em novas definições e possibilidades espaciais definidas pelo governo.

De acordo com Puerto e Baptista (2020, pág. 8) “É difícil prever todas as alterações reais de uma pandemia. O que se pode afirmar é que haverá uma alteração comportamental inicial, na interação e, até mesmo, na comunicação sobre o turismo em cemitério, tanto pelas questões higiênicas, quanto em respeito às vítimas [...]”. É pertinente e de fato responsável que as autoridades públicas pensem em estratégias eficazes para as possíveis epidemias e pandemias futuras. Para que assim, a população possa ter o seu ultimo adeus de forma apropriada. Para que as práticas performativas colaborativas

que envolvem o despedir-se do morto possam continuar integrando a paisagem urbana e ampliando essa diemensão pública da arte e dos artefactos da memória.

Conclusão

As enfermidades coletivas sempre determinaram alterações nas práticas culturais e, em especial nas artes e em suas formas de manifestação. O grande número de falecimentos por COVID-19 em todas as classes sociais, alterou não apenas os modos de se relacionar com os produtos culturais ligados especialmente às artes; ele provocou também um afastamento ainda maior do nosso cotidiano e sus modos de lidar com a morte e com as estratégias de rememoração do falecido. O impacto disto nos cemitérios monumentais fica mais evidente. Em particular num momento que estão sendo violentamente substituídos por cemitérios do tipo parque: grande e impessoais, refletindo um contexto social frio e distante que não se importa com a própria memória e história. Os governos agem com o intuito de diminuir e estabelecer medidas de controle para o desaparecimento das enfermidades, mas esquecem que seu grande impacto está no que permanece, ou no que desaparece incapacitado de ser rememorado. Desenha-se aí o fim da arte cemiterial.

Referências

- ARIÈS, Philippe. *O Homem Perante a Morte*. Mem – Martins, Publicações Europa-América, 1977.
- BRASIL. Tribunal de Justiça do estado do Espírito Santo. 23 de maio – Dia da Colonização do Solo Espírito-Santense. Disponível em: <<http://www.tjes.jus.br/23-de-maio-dia-da-colonizacao-do-solo-espírito-santense/>>. Acesso em 14 de set. de 2020.
- BONICENHA, Wallace. *Devoção e Caridade: as irmandades religiosas na cidade de Vitória* – ES. Editora Multiplicidade. Espírito Santo, Vitória, 2004.
- CARNEIRO, M. Construções tumulares e representações de alteridade: materialidade e simbolismo no Cemitério Municipal São José, Ponta Grossa/PR/BR, 1881-2011. *Revista Inter-Legere*, v. 1, n. 12, 17 set. 2013.
- DAEMON, Basílio Carvalho. *Província do Espírito Santo: sua descoberta, história cronológica, sinopse e estatística*. 2. ed. Vitória: Secretaria de Estado da Cultura, Arquivo Público Estadual do Espírito Santo, vol.12, pág. 1-343, 2010.
- DERENZI, Luiz Serafim. *Biografia de uma ilha*. 2. ed. Vitória, ES: PMV, Secretaria Municipal de Cultura e Turismo, 1995.
- DIÁRIO DA MANHÃ. NECROLOGIO. Espírito Santo: Arquivo Público do Estado do Espírito Santo, Necrologia, Edição 00199, pág.2, 16 de abril 1919.
- FONSECA, Juliana Luiz Carioca. O cemitério São Miguel na cidade de Goiás: visualização de uma paisagem esquecida. IX Encontro da Associação Brasileira de Estudos Cemiteriais (ABEC). Porto Alegre/RS, 2019.
- FRANCO, Maria Helena Pereira. Sepultamento em tempos de covid-19 exige mudança de rituais. Disponível em: <<https://agenciabrasil.ebc.com.br/saude/noticia/2020-04/sepultamento-em-tempos-de-covid-19-exige-mudanca-de-rituais>>. Acesso em 14 de set. de 2020.
- FRANCO, Sebastião Pimentel. Pânico e terror: a presença da cólera na Província do Espírito Santo (1855-1856). In: Almanack. Guarulhos-SP, n. 07, p. 117-136, 1º semestre de 2014.
- FREIRE, Mário Aristides. *A capitania do Espírito Santo: crônicas da*

- vida capixaba no tempo dos capitães-mores, 1535-1822. Vitória, Es: Oficina da Vida Capixaba, 1945.
- HALBWACHS, Maurice. *Memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.
- NOGUEIRA, Renata de Souza. Elos da memória: passado e presente, cemitério e sociedade / Links of memory: past and present, cemetery and society. *Vivência: Revista de Antropologia*, Natal, v. 1, n. 39, p. 81-90, 8 maio 2012. E-ISSN: 2238-6009.
- PREFEITURA DE VITÓRIA. Espírito Santo, Vitória. Notícias. Disponível em: <<http://vitoria.es.gov.br/noticias/noticia-11160>>. Acesso em 12 setembro 2020.
- PUERTO, C. B. D.; BAPTISTA, M. L.C. Necrópoles Frente à Pandemia Covid-19: Cenário Turístico. ROSA DOS VENTOS – Turismo e Hospitalidade. (3- Especial COVID-19), 12, pág. 8, 14 de junho 2020.
- Santa Casa de Vitória. A irmandade. História. Disponível em: <<http://www.santacasavitoria.org/minha-historia/>>. Acesso em 14 de set. de 2020.
- SANTOS, Sara J. dos; FREITAS, Artur. A arte cemiterial como fator de distinção e eternização do status social no cemitério São Francisco de Paula. O Mosaico Revista de Pesquisa em Artes, Curitiba, n. 7, p. 31-45, 2012.
- The New York Times. Patrick Ireland, 36, morre; Criado para servir a paz. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2008/05/22/arts/design/22patr.html>>. Acesso em 12 setembro 2020.

MONUMENTO AO ANO INTERNACIONAL DA PAZ: uma obra. Uma paisagem. Uma epidemia

*MONUMENTO AO ANO INTERNACIONAL DA PAZ: a masterpiece.
A landscape. An epidemic problem*

JOSÉ CIRILLO

PPGA/UFES/FAPES-CNPQ

MARCELA BELO

PPGArtes-UFMG/ CAPES/ LEENA

Este estudo debate as relações entre a Arte Pública, a paisagem urbana e a epidemia de dengue no Espírito Santo, sendo realizado a partir de uma análise das alterações sofridas pelo *Monumento ao Ano Internacional da Paz* (1987). Essa obra, semelhante a uma intervenção do tipo site específico, foi idealizada pelo arquiteto Gregório Repsold e construída com ajuda do escultor Ioannis Zavoudakis. O projeto executado vai ser totalmente alterado em função da epidemia de dengue que assolou o Brasil a partir dos anos de 1990, em particular no Espírito Santo. Associado a ações específicas de combate ao mosquito, o projeto sanitário do poder público incluía intervenções em políticas urbanas essenciais que levassem a retirar a sustentabilidade para o estabelecimento, a reprodução e a expansão do vetor, incluindo estratégias e metas nas áreas de saneamento ambiental, educação, informação e ampla mobilização social. Entre estas metas, a desativação das fontes de água em praças públicas como medida de diminuir o ambiente propício para a reprodução do mosquito. Deste modo, essa obra foi totalmente alterada, perdendo sua relação com a paisagem urbana, evidenciando um efeito permanente das medidas sanitárias sobre a obra.

Palavras-chave: Arte pública; Processo de criação; Arte e paisagem; Arte e pandemia; Cidade.

This study aims to debate the relationship between Public Art, the urban landscape and the dengue epidemic in Espírito Santo (Brazil) being carried out from an analysis of the changes suffered by the Monument to the International Year of Peace (1987). This work, similar to a specific site art will be totally changed due to the dengue epidemic that hit Brazil from the 1990s. Associated with specific actions to combat the mosquito, the public health project included some interventions among them to deactivate water in public fountains as a measure of reducing the vector of Dengue transmission. It impacted on this work that was completely changed losing its relationship with the urban landscape.

Keywords: Public Art; Creative Process; Art and Landscape; Art and pandemic problems

De aterros e paisagens transformadas

O Monumento ao Ano Internacional da Paz, foi construído em 1987, como uma das estratégias de urbanização de mais um dos aterros urbanos da ilha de Vitória que buscavam ampliar espaço para o avanço imobiliário no bairro Praia do Canto. A obra é um grande complexo que envolve água, concreto, espaço e mosaico em pastilha de vidro. É uma espécie de instalação em lugar específico (site specific art).

A área da Praia do Canto não detém para si o privilégio de ser o único grande aterro da cidade. A paisagem natural da Ilha de Vitória foi sendo transformada gradativamente desde o período colonial, mas nos anos de 1940 à 1980 eles efetivamente redefiniram contornos, suprimiram ilhas, soterram manguezais, e canais de navegação de navios, viram avenidas que hoje não revelam traços de que o mar tenha chegado até aquele ponto. Muito dos primeiros aterros foram feitos com o objetivo de dar fim a áreas insalubres¹. Apesar de se justificarem como sanitários, o impacto na paisagem foi devastador; dezenas de ilhas e morros pequenos desapareceram, alterando definitivamente o contorno e a ocupação urbana da ilha.

Apesar desse processo se iniciar nos primeiros anos do século XX, nos interessa, particularmente neste artigo, as mudanças na parte nordeste da ilha, o chamado aterro da COMDUSA, que buscava criar novas áreas comerciais e de serviços – sem qualquer relação sanitária desta vez.

O aterro da COMDUSA teve início com a construção de um entroncamento que passava pela Ilha do Papagaio e ia até a Ilha do Sururu, mas esse entroncamento

não era suficiente para reter a água que acabaria passando pelas pedras. Foi feito então outro entroncamento que ia da Ilha do Boi até a pedra da UEFA. Depois disso a área interna aos entroncamentos começou a ser aterrada.

[...]

Os principais objetivos do aterro realizado pela COMDUSA no Suá foram:

- 1- A criação de áreas para ocupação residencial,
 - 2- A urbanização da região do Suá (O autor do projeto urbanístico foi o arquiteto Jolindo Martins Filho),
 - 3- Possibilitar o desenvolvimento de atividades comerciais e de prestação de serviços na região, deslocando-se do confuso e congestionado Centro de Vitória,
 - 4- Evitar que, através do molhe existente paralelo ao acesso ao porto, ocorra, por entre as pedras que o forma, o assoreamento do referido canal,
 - 5- A criação de uma extensa praia e uma avenida para uso da população.
- (AMEIES, 2014)²

Exatamente essa extensa faixa de praia e essa avenida para uso da população é que vão definir o local onde será construída de duas grandes praças (resultantes desses aterros iniciados nos anos de 1970, formando a região onde se encontra a Praça dos Namorados, construída sobre essa faixa de terra resultando desses aterros que redesenharam a ilha (Figura 1). Nesses aterros serão instaladas duas importantes praças do norte da ilha: a Praça dos Desejos e a Praça dos Namorados. A seta vermelha indica a área onde será instaurado o Monumento ao Ano Internacional da Paz (1987), umas das obras

¹ Vale destacar aqui que, muitos desses espaços considerados insalubres pelo poder público decorriam da própria ação de prefeitos e governadores que executavam aterros menores que impediam a circulação da água dos manguezais, as quais com o tempo ficavam putrificadas e insalubres.

² A AMEI-ES (Associação de Moradores, Empresários e Investidores da Enseada do Suá) mantém um blog com um pouco da história da comunidade. Pode-se acompanhar todo o processo de criação do bairro. Disponível em <http://ameies.blogspot.com> (acesso em 11 de outubro de 2020).

de urbanização desse espaço tomado do mar em nome do desenvolvimento urbano da cidade.

É importante essa construção do território urbano, pois estamos a falar de impactos de intervenções que afetam a paisagem da cidade. Fato que vai ser relevante quando tanto o projeto da praça quando da obra em estudo vão ser uma tentativa de humanizar um espaço árido resultante de um processo invasivo de aterro.

O projeto urbanístico dessa área segue uma tradição que se inicia no Brasil com o Aterro do Flamengo, no Rio de Janeiro, cujo projeto do paisagista e arquiteto Burle Marx se torna uma referência mundial. Gregório Repsold segue nessa esteira de criar uma faixa verde, humanizada, destinada a formar um cinturão entre o mar e a grande avenida que cruzava em direção à área continental da cidade. Assim, é pensado um grande complexo estético no cenário urbano da capital (Figura 2).

Observando as imagens, podemos perceber que o projeto urbanístico e de paisagismo, comandado pelos arquitetos Gregório e Olímpia Repsold, resultou um complexo com espaços de vivência e circulação, permeados por quadras esportivas, um grande adro para feiras de artesanatos e eventos e um pequeno espaço comercial para lanches. Assim, entre o mar e a avenida, um espaço humanizado e verde, no qual reina uma obra ímpar no cenário capixaba (Figura 3) que integra obra e espaço para construir um monumento que é ao mesmo tempo um espaço de vivências. O monumento em estudo aqui está localizado na Praça dos Namorados – uma das praças desse complexo paisagístico, a qual foi inaugurada no dia 12 de junho de 1987, já o ato inaugural da obra ocorreu em dezembro de 1987, na gestão do ex-prefeito de Vitória Hermes Laranja (1985-1989). Se retomarmos a figura 1, veremos como foi amplo o processo de

“embelezamento” do aterro, seguindo uma lógica urbanística de garantir as vias de tráfego urbano, mas associando um complexo de paisagismo e de lazer que intercala os prédios e o mar, semelhante ao princípio básico do Aterro do Flamengo, de Burle Marx. Nosso monumento/instalação pode ser visto nessa imagem no início do terço inferior, à direita, antes da avenida. De perto é possível compreender a relação entre os elementos que forma o trabalho (Figura 3). No tocante à reflexão sobre o processo criativo da obra e seu processo de reordenamento posterior, adotamos as prerrogativas na crítica inferencial.



FIGURA 1 À esquerda: Obras do aterro na região da Enseada do Suá, Santa Helena e Praia do Canto na década de 1970. Ao centro: Aterro finalizado com Praia de Santa Helena e Praia do Canto em primeiro Plano – início da década de 1980. À direita: Aterro finalizado com vista da atual Praia do Canto e indicação do local da Praça dos Namorados – década de 1980 (Fonte: <http://deolhonailha-vix.blogspot.com/>).



FIGURA 2 Vista aérea do Monumento ao Ano Internacional da Paz (1987). Foto de Olímpia Repsold (início da década de 1990). Fonte: Acervo pessoal de Gregório Repsold.



FIGURA 3 Vista parcial do Monumento ao Ano Internacional da Paz (1987). Foto de Olímpia Repsold (início da década de 1990). Fonte: Acervo pessoal de Gregório Repsold

De encargos e diretrizes da edificação do monumento

Quando pensamos em uma obra dessa envergadura na cidade, compreendemos que há, possivelmente, um complexo de interesses que movem o projeto executivo dos elementos que constituem a obra em estudo. Buscamos compreender alguns destes aspectos que nos permitissem discutir o processo criativo da obra a partir de suas relações com o contexto social, por meio do que a crítica inferência de Michael Baxandall chama de interpretação histórica da obra de arte, o que possibilita uma aproximação com a intencionalidade de sua produção. Também tomamos os princípios da crítica de processo de Cecília Salles para nos aproximar de alguns aspectos mais subjetivos da criação artística em ato.

Tomando Baxandall (2006) como suporte de nossa análise, fazemos uma aproximação teórica que nos permite afirmar que o processo da obra e o artista estão diretamente relacionados ao contexto social no qual estão inseridos e que a sua leitura pode nos aproximar da intencionalidade do projeto, bem como nos permite entendê-lo como o resultado de um conjunto de trocas entre o artista e o seu tempo histórico. Assim, podemos pensar que existem dois encargos correlacionados nesta análise. Inicialmente, o grande encargo é a urbanização do aterro; o segundo a construção de um monumento solicitado pela comunidade Baha-í para ocupar esse complexo urbanístico. Estes dois encargos colocam dois atores em cena: o arquiteto Gregório Repsold e o escultor Ioannis Zavoudakis, em etapas distintas da execução.

O poder público municipal, nas gestões que se seguem ao processo de aterramento da região da Praia do Canto tem a obrigação de tornar aprazível e usual o espaço tomado do mar. Para tal, o projeto

que vai ser desenvolvido prevê algo que se assemelhe ao Aterro do Flamengo no Rio de Janeiro. Vale destacar que, embora outras partes dos aterros no noroeste da ilha tenham sido anteriores, o da Praia do Canto terá sua urbanização mais cedo, possivelmente impulsionada pela densidade demográfica (se comparado com as demais áreas), mas especialmente pela força política e econômica que habita a região. Assim, não podemos descartar que Gregório Repsold é um arquiteto já com expressividade na época e que representa o que há de mais contemporâneo em termos de projetos inovadores na capital capixaba. Deste modo, contrata-lo para a execução do projeto parece revelar uma intencionalidade do poder público municipal de ter uma intervenção de grande expressividade urbana e estética naquela área.

Claro que Gregório Repsold é “[...] um ser social inserido em determinadas circunstâncias culturais” (BAXANDALL, 2006, p. 87). Como tal, produz em uma relativa dimensão compartilhada com o coletivo social e político do momento. Assim, o encargo principal, determinado pela Prefeitura de Vitória era a urbanização do local; secundariamente, podemos afirmar que houve outro encargo: a construção de um monumento na Praça. Segundo depoimentos de Zavoudakis, naquele momento, da administração do Prefeito Hermes Laranja, havia planejado urbanizar praças nesses novos territórios da capital por meio de uma espécie de parceria público privada, na qual sua gestão oferecia a possibilidade de que as diferentes comunidade/associações de descendentes de estrangeiros na cidade pudessem ter uma praça pública destinada a homenagear seus países de origem, desde que se encarregassem dos custos de erguer um monumento para celebrar essa homenagem. Tal afirmativa pode ser verificada no entorno da região noroeste da ilha,

onde veremos a Praça do Imigrante Italiano, Praça da Grécia, Praça da Finlândia, dentre outras. Assim, pode-se perceber que há uma intencionalidade do poder público de melhorar os espaços coletivos da cidade, sem maiores custos para a gestão municipal. Agrega-se então ao projeto urbanístico do aterro da COMDUSA, a ideia de erguer um monumento. Assim, segundo o escultor, coube à Comunidade Bahá’i a Praça dos Namorados, na qual poderiam erguer um o monumento em acordo com o promulgado pela ONU.

Tomamos então, especificamente, as diretrizes que vão envolver a construção do Monumento ao Ano Internacional da Paz, o qual vai colocar em cena, além da Prefeitura de Vitória, outro demandador, a Comunidade Baha-í3 do Espírito Santo. Sobre o tema do monumento, podemos inferir que foi considerada como diretriz uma tendência, nos meados de 1980, que vai direcionar muito dos serviços públicos mundiais: a Resolução 40/3 de 24 de outubro de 1985, na qual a Assembleia Geral das Nações Unidas (ONU) proclamou que o ano de 1986 seria o Ano Internacional da Paz. O propósito na escolha deste tema era expressar o anseio compartilhado por todas as nações naquele momento: a paz mundial. Outra diretriz que devemos levar em consideração ao analisar a intencionalidade poética da obra em questão é a importância da declaração da ONU, que gera um documento da Comunidade Baha-í Internacional que foi enviada a mais de 160 chefes de Estado e de Governo, em outubro de 1985, que tratava sobre

.....
3 A Comunidade Internacional Bahá’i, foi criada em 1948. Trabalha diretamente com a ONU na promoção dos princípios gerais da organização, sendo seu braço executivo em diversos países. Ainda em 1986, a Comunidade Bahá’í do Brasil recebeu a distinção máxima de “Mensageira da Paz”, promovido pela ONU. Essa consideração é importante porque é o braço brasileiro no Espírito Santo da Comunidade Bahá’i que vai coordenar e fomentar a construção desse monumento em estudo.

o tema da paz mundial, intitulada “A Promessa da Paz Mundial”⁴. O conteúdo deste documento versa sobre a transformação social por meio dos valores humanos, bem como descreve os principais pré-requisitos e obstáculos para alcançar o estabelecimento da paz mundial. Ainda em 1986, a ONU delega à Baha-í, uma distinção que vai lhe garantir seu reconhecimento no Brasil, e que coincidirá com a construção de diversos monumentos no país.

Em 1986, designado pelas Nações Unidas como sendo o Ano Internacional da Paz, a Comunidade Bahá’í do Brasil recebeu a máxima distinção como “Mensagem da Paz”, em documento oficialmente expedido pelo Secretário-Geral das Nações Unidas, Dr. Javier Perez de Cuéllar. É reconhecida no Brasil por estabelecer projetos de desenvolvimento econômico e social. (NEVES, 2001, p. 149)

Pelo estudo de documentos referentes a esta distinção recebida, pode-se perceber que a Comunidade Bahá’í vai agir nesse final dos anos de 1980 em várias cidades brasileira erguendo monumentos relacionados à celebração desse ano Internacional da Paz, promulgado pela ONU, exemplo dito também é o monumento erguido em Goiânia (GO), de autoria de Siron Franco, inaugurado em 1988. Essa ação Bahá’í articulada nacionalmente vai ser fundamental para que o monumento seja pensado, regulamentado pela Prefeitura de Vitória e pelos autores. Podemos dizer que esta diretriz é fundamental para a concepção do monumento. Outra diretriz que nos parece ter sido fundamental é o entendimento de que, ao estarem inseridos em uma cidade portuária, numa localidade na entrada do canal por onde os

.....
⁴ O documento na íntegra encontra-se disponível no website da comunidade mundial Bahá’í, no link: <https://www.bahai.org/pt/beliefs/universal-peace/promi-se-world-peace/>

navios se dirigem ao porto, vai conduzir o processo criativo da obra a considerar aspectos das navegações marítimas em seu projeto poético. O que pode ser percebido na proposta de fazer o público percorrer grandes dimensões de água (passarelas de concreto no meio do espelho d’água) até poderem tocar as duas semiesferas que representam o globo. Uma espécie de grande navegação para descobrir o mundo. Mas, mais que isto, formalmente as duas metades que representam o globo terrestre se assemelham a uma representação geográfica muito utilizada nas cartas de navegação: a projeção de Mercator, criada ainda no século XVI e, mesmo que atualizada, ainda utilizada nas representações cilíndricas da Terra. Considerando esse conjunto de aspectos que nos parecem ter sido considerados para executar a obra, finalmente em 1987 ela é inaugurada, trazendo uma homenagem não apenas ao Ano Internacional da Paz, mas também ao fundador da fé Baha-í, o que pode ser verificado em uma inscrição na placa comemorativa do monumento: “A terra é um país, e a humanidade seus cidadãos”. BAHÁU’U’LLAH (1817-1892).

De obra a esqueleto de si: a paisagem transformada pela epidemia

Em sua configuração inicial, a obra era formada pelas duas semiesferas que emergiam de um grande espelho d’água, compartilhado da tradição das fontes e chafarizes que ornamentam as praças urbanas (Figuras 2 e 3). As semiesferas, que possuem quase 10 metros de diâmetro cada uma, foram construídas com concreto e recobertas com um mosaico de pastilhas de vidro. A imagem em sua superfície representa uma projeção cartográfica cilíndrica do globo terrestre, a

projeção de Mercator 5 uma espécie de carta geográfica do planeta, sendo possível identificar uma representação dos continentes e do mar que une a todos.

A concepção poética da obra prevê que ela deve ser apreendida não apenas pelo olhar, mas também pela circulação. Um caminhar sobre as águas em direção aos globos; uma aproximação simbólica com o planeta. Se a partir de Baxandall podemos afirmar que diretrizes como a Declaração 40/03-85 da ONU, os princípios da Comunidade Bahá'í, o interesse do governo municipal em erguer praças temáticas e as estratégias de Burle Marx para as obras do Aterro do Flamengo, são decisivas para as escolhas que levaram à conclusão do encargo simples: realizar um monumento na Praça dos Namorados, encomendada pela prefeitura em conjunto com a Bahá'í.

Percebe-se que mais que uma instalação/monumento, uma alegoria à paz, a obra se estende para além da sua forma hemisférica. O mosaico nos semicírculos se complementa com as passarelas de concreto que circulam as formas e se prolongam pelo espaço demarcado pelo espelho d'água. Nenhum dos elementos existe sozinho, e seu conjunto (mosaico, passarelas e água) não se encerram em si mesmos. O objeto parece existir na relação com o espaço que o circunda. Se antes se caminhava pela areia da praia aterrada, o projeto poético da obra coloca o passante em um novo caminho sobre a água e na borda do mundo. Os diferentes objetos se tornam obra na medida que congregam todos os elementos da forma e do espaço

.....
5 Tal projeção foi criada em 1569 pelo cartógrafo e matemático holandês Gerardus Mercator, e, originalmente, foi elaborada com o intuito de auxiliar os navegadores daquela época, porém acabou se tornando um modelo de representação do mundo (mapa-múndi). Percebemos que este tipo de representação respeita a forma dos continentes, mas altera a dimensão e suas áreas. (nota dos autores)

em que se instala. Podemos dizer que a obra em questão é concebida “[...] como um “agente de coprodução” do sentido do lugar e não exclusivamente como uma manifestação “artística” localizada no espaço público [...]” (REMESAR, 2000, p.67). A obra é mais que uma escultura, ela toma o espaço circundante como matéria também. É, de fato, uma instalação a site específico (Moreira, 2019), que se volta para o espaço, incorporando e transformando a paisagem urbana que a constitui.

Quando falamos em paisagem urbana, falamos para além do mero espaço ou lugares compartilhados. Os espaços precisam ser vividos para efetivamente serem paisagem. A obra, como expressão humana, e o espaço público, como meio desta expressividade, parece que sempre estiveram essencialmente interligados, pelo menos na cultura como a que conhecemos. A cidade é o resultado das ações do homem no espaço, um conjunto de transformações e apropriações, que constituem objetos sociais, que interferem e formam novas paisagens. Para Junge (2011, p. 37), “[...] a paisagem é uma construção do homem e está constantemente sendo reconstruída e reconfigurada por ele”, sendo possível observar o homem interagindo com a paisagem e a paisagem fazendo o homem reagir.

A concepção estética do projeto para o monumento parece promover essa interação do transeunte que transita pelo objeto, ativando a obra. Gregório Repsold se apropria do deambular do cidadão comum, para acionar a potencia de circular, se aproximar do globo. Interagir as diferenças. Como um microcosmo, a obra parece ter a potencia de fazer acreditar que somos todos um mundo só. O espaço estético que funciona como elemento da paisagem urbana, acionador dos modos de viver a nova praça, que se estabelece como uma micropaisagem. Essa ideia corrobora com o pensamento de Yi Fu

Tuan (1980), para quem o meio ambiente condiciona o modo como dele nos apropriamos, bem como nossa própria produção cultural, material ou imaterial, inclusive o próprio conceito de paisagem natural ou construída (paisagem urbana). Para Cullen (1971, p. 135), “[...] Um edifício é arquitetura, mas dois seriam já a paisagem urbana, porque a relação entre dois edifícios próximos já é suficiente para liberar a arte da paisagem urbana”. Assim, a parte material do monumento em estudo (sua forma material), associado ao espaço onde ele se instaura operam uma dualidade existencial que aciona o objeto como obra que opera uma nova paisagem: um diálogo pleno entre a avenida que o antecede, o gramado que o envolve, a água emoldurada que se espelha no mar ao fundo. O que se revela é um objeto interativo; que somente existe como obra se acionado, o que revela uma intencionalidade colaborativa no projeto poético

Entende-se por *projeto poético* a ação da mente do artista com intencionalidades e tendências, as quais vão sendo reveladas e compreendidas pelo próprio artista ao longo do ato de construção da obra. Essa intencionalidade e tendência do projeto do artista podem ser evidenciadas por meio de estudos genéticos, à medida que eles revelam as nuances do projeto poético de diferentes artistas (CIRILLO, 2004, p. 40).

Uma análise dos documentos do processo de criação da obra (tanto na forma de arquivos autógrafos, quanto de documentos culturais que permitem entender as trocas com contexto social) permitem ao pesquisador inferir algumas considerações importantes para se compreender o contexto da obra apresentada ao público. A incidência de luz, a cor do fundo do espelho d’água, as semiesferas que emergem, parecem sair do mesmo nível que o mar que se coloca ao fundo na

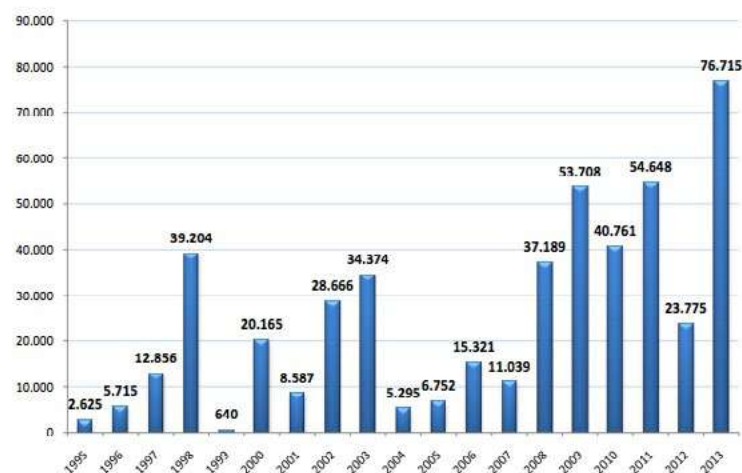
paisagem. Pode-se afirmar que, voluntaria ou involuntariamente, o artista acaba tomando a memória do local de instalação da obra como um elemento construtivo da forma e do conceito da peça: o espaço da praça, outrora fora mar. A água é o elemento que aglutina o planeta e interliga os espaços da paisagem local; a obra inclusive leva o transeunte a caminhar por entre essas águas por meio de largas e longas linhas de concreto que conduzem um penetrar na obra por cima daquele mar artificial. Essas passarelas tangenciam os globos, quase os tocam. Mas seguem levando seguramente aqueles que navegam sensivelmente pelo monumento.

A água aglutina e separa. Ela une os tempos e os espaços. Antes tudo era água, até se separar o firmamento sobre o qual a vida cresceu. O público torna-se espectador da própria história do planeta. Nesse espaço sacro que a obra instaura não há a turbulência do mar aberto. O mar e a Terra coabitam o mesmo local com os seres que lhe circulam e habitam. A tranquilidade se instaura. O silêncio metafórico conduz à Paz. É de fato um monumento à Paz. Instaura-se um equilíbrio visual que recompõem a paisagem, não a natural (impossível de ser tomada por causa do aterro), mas reinstaura uma paisagem afetiva e cultural (feita pelo homem) que entende o lugar da natureza e de sua sabedoria de fazer logradouros sensíveis que se tornam paisagem ao serem apreendidos pelos sentidos dos que se põe em busca da harmonia com o mundo. A paisagem se transforma em obra, que se transforma novamente em paisagem. Imutável? Não!

No final dos anos de 1990 o Espírito Santo é assolado por uma epidemia de dengue que provoca inúmeros problemas que geraram uma série de ações de ordem sanitária e epidemiológica que visavam combater o vereto da doença e que teve impacto visual nas cidades, alterando diversas praças e logradouros públicos. O Monumento ao

Ano Internacional da Paz foi uma das vítimas das prerrogativas de combate ao mosquito da dengue. A obra sofre uma agressão (Figura 5) que a conduzirá, posteriormente, a um arremedo de si mesma no fim da década seguinte.

Analizamos estas intervenções sob o prisma das relações entre arte e pandemia, tema desta comunicação. A construção do nosso argumento passa inicialmente por entender do que se trata essa epidemia no Espírito Santo. Dados da Secretaria Estadual de Saúde do Espírito Santo (SESA), permitem acompanhar os surtos de dengue no estado no período de 1995 a 2013 (Quadro 1).



QUADRO 1 Série histórica dos casos de dengue notificados no Espírito Santo de 1995-2013. Fonte: NEVE/SESA.

Verificamos que as grandes intervenções na obra se operam, por parte do poder público municipal, e correspondem aos picos da dengue na cidade. A partir de 1998 os espelhos d'água é esvaziados,

permanecendo assim nos anos seguintes (Figura 5) até que entre o novo pico de surto de dengue entre 2008 e 2011 vai levar ao seu aterramento definitivo é ao esvaziamento do projeto poético da obra (Figura 4).



FIGURA 4 Vistas parciais do monumento após a retirada da água. Fonte: CEDOC-LEENA; foto de Ciliani Celante, em 2008

Esse processo de esvaziamento da água foi uma medida da Prefeitura de Vitória, seguindo recomendações do Ministério da Saúde e da SESA que viam nesses locais (fontes e chafarizes) um dos logradouros para a procriação do *Aedes Aegypti*. Assim, com este esvaziamento protocolar, diversas fontes de praças foram esvaziadas. Rotinas populares que se reuniam em torno de fontes cantantes, de águas dançantes foram apagadas. Alteradas pelas medidas de isolamento e controle do mosquito. Fontes secaram, silenciaram os esguichos, esvaziaram-se as praças pelo interior. Os espelhos d'água viraram grandes buracos vazios. Vazios urbanos.



FIGURA 5. Vistas após aterro do espelho d'água. À esquerda, em 2011. À direita em 2015. Fontes: Morro do Moreno e CEDOC- LEENA

O Monumento Internacional à Paz não escapou desta triste sina: seguiu seco até sucumbir-se, ser reduzido um fóssil do que fora; viu-se enterrado e reduzido a dois simples relevos na paisagem – embora as crianças tentem ressignificá-lo. Mas, o monumento, pensado como paisagem sucumbiu; se viu como mais uma das vítimas da dengue e das práticas de aterros sanitários que acompanham a história da ilha de Vitória. A paisagem foi vencida pelo mosquito. A dengue continua fazendo vítimas no estado.

Referências

- Associação de Moradores, Empresários e Investidores da Enseada do Suá. 2014. Disponível em <http://ameies.blogspot.com>. Acesso em: 11 de outubro de 2020.
- BAXANDALL, Michael. Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros. A explicação histórica dos quadros. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- CIRILLO, José. Imagem – Lembrança: comunicação e Memória no Processo de Criação. 2004. 160f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Universidade católica de São Paulo. São Paulo, 2004.
- CULLEN, Gordon. Paisagem Urbana. Lisboa: Edições 70, 1971.

GOVERNO DO ESTADO DO ESPÍRITO SANTO SECRETARIA DE ESTADO DA SAÚDE. Plano Estadual de Contingência de dengue 2013-2014. Disponível em: https://mosquito.saude.es.gov.br/Media/dengue/Arquivos/PLANO_DE_CONTINGENCIA_ESTADUAL_DENGUE_2013_2014.pdf. Acesso em 11 de outubro de 2020.

JUNGE, Jonatha. Comunicação Visual e Paisagem Urbana: Estudo sobre mídias e arte no espaço público. 2011. 198 f. Dissertação (Mestrado) – Curso de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2011. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/95268>>. Acesso em: 10 nov. 2019.

MOREIRA, Susanna. Como o espaço transforma a arte: instalações site specific. 2019. Disponível em https://www.archdaily.com.br/br/926347/como-o-espaco-transforma-a-arte-instalacoes-site-specific?ad_source=myarchdaily&ad_medium=bookmark-show&ad_content=current-user

NEVES, Márcia Moreira. Marketing social no Brasil: A nova abordagem na era da gestão empresarial globalizada. Rio de janeiro. 2001.

REMESAR, A. Espaço Público e a interdisciplinaridade. Lisboa: Centro de Design, 2000.

TUAN, Yi-Fu. Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. São Paulo: Difel, 1980.

Epigramas- colagens que resgatam histórias da ditadura militar em Porto Alegre

Epigrams- des collages qui sauvent des histoires de la dictature militaire à Porto Alegre

MANOELA FARIAS NOGUEIRA

PPGAV/UFRGS

CNPQ

Após identificar que o Palácio da Polícia, local de trabalho do meu pai, era também o porão do DOPS, pesquisei outros endereços relacionados à ditadura militar em Porto Alegre. A série Epigramas surge no intuito de escrever esses fatos diante desses endereços, a fim de nomeá-los. Num segundo momento, registro os apagamentos destas frases.

Palavras-chave: ditadura militar; Porto Alegre; nomear; memória; epigramas

Après avoir identifié que le Palais de la Police, le lieu de travail de mon père, était aussi un sous-sol du DOPS, j'ai recherché d'autres adresses liées à dictature militaire à Porto Alegre. La série Epigramas apparaît pour écrire ces faits devant ces adresses, afin de les nommer. Dans un second temps, j'enregistre les suppressions de ces phrases.

Mots-clés: dictature militaire; Porto Alegre; nommer; mémoire; épigramme

Introdução

No último ano eu estava com o rádio ligado sintonizado no programa *Cantos do sul da Terra*¹. De repente ouvi algo sobre o “Palácio da Polícia”. Este era o local onde meu pai trabalhava. Voltei minha atenção para o programa e escutei outra vez. O entrevistado, Paulo de Tarso Carneiro, comentava que ao visitar esta instituição com fins profissionais se recordou que já havia estado naquele local. Afinal, era dali que era conduzido à fossa, o porão do DOPS² em Porto Alegre.

Nunca, até então, eu associara o Palácio da Polícia ao DOPS, ou vice-versa. No decorrer da entrevista Paulo de Tarso relata comentar esta memória com os policiais, que a confirmaram. Eles lhe contam que fecham a porta de acesso ao porão sempre ao entardecer, porque alguns ainda escutam gritos vindos lá debaixo.

Esta entrevista reorganizaria o emprego do meu pai, seu alcoolismo, a fuga da minha mãe para o interior, os prédios públicos e, por fim, a memória da cidade de Porto Alegre. A história poderia ser outra, ou a mesma, mas contada por outro viés. E, enquanto uma dúvida sobre a minha história, essa história, nossa história, ancora-se este trabalho.

Pelas ruas de Porto Alegre

Segundo o relatório da Comissão Nacional da Verdade o estado do Rio Grande do Sul concentrou o maior número de centros de detenção e tortura durante o regime militar (ZERO HORA, 2014). Contudo, na

cidade de Porto Alegre há raras iniciativas para identificar a história e os antigos usos destes locais relacionados à repressão³. O tipo de inscrição que parece existir em maior número são ruas, escolas, condomínios e placas que homenageiam os ditadores do período, além do controverso Monumento a Castelo Branco⁴. Algumas dessas homenagens constam no mapa *Caminhos da Ditadura em Porto Alegre*⁵, de autoria da historiadora Anita Natividade Carneiro. Neste mapa virtual estão identificados mais de 200 locais que possuem relação com a ditadura militar, seja por um passado associado à repressão, à resistência ou que guardam memórias relativas ao período. Segundo Carneiro “O pressuposto é ensinar sobre a ditadura a partir da resistência e não como um elenco de ações dos presidentes militares, ampliando o foco que não fica mais restrito ao eixo Rio de Janeiro e São Paulo.” (CARNEIRO, 2016).

Foi a partir deste mapa que vislumbrei uma insuspeita cidade de movimentos revolucionários, palco de expropriações de banco e de uma tentativa de sequestro ao embaixador americano. Uma Porto Alegre que foi palco da Campanha pela Legalidade no mesmo local onde, décadas depois, o governador Amaral de Souza queimaria os arquivos do DOPS-RS. A cidade onde Carlos Lamarca graduou-se no Colégio Militar.

Um dia após a Comissão de Mortos e Desaparecidos Políticos incluir o caso de Lamarca entre as famílias que deveriam ser indenizadas pelo governo, o comandante do Colégio Militar mandou

¹ Trata-se de um programa de música latino-americana e entrevistas, veiculado pela Rádio Cultura/ RS. Com apresentação de Demétrio Xavier e entrevista do militante e ex-bancário de Paulo de Tarso Carneiro, este programa foi originalmente ao ar em 1º de abril de 2014. Portanto, a emissão de 2019 tratava-se de uma reprise.

² Departamento de Ordem Política e Social.

³ Cabe destacar o projeto Marcas da Memória, que prevê a identificação de locais que abrigaram tortura durante a ditadura militar. Até o momento nove placas foram instaladas.

⁴ Esta obra de 30 m de altura está localizada no Parque Moinhos de Vento. A autoria é de Carlos Tenius.

⁵ Em: www.caminhosdaditaduraemportoalegre

que destruíssem todos os registros e arquivos nos quais constasse o nome do militar-guerrilheiro. Segundo noticiou o jornal Folha de São Paulo “O nome de Lamarca foi tapado na placa da turma de formandos de 1957, exposta no colégio. Foi aplicada uma plaqueta de metal sobre o nome dele. As fichas do ex-aluno, que estudou no colégio [...] foram queimadas” (Folha de SP, 1996).

Os apagamentos da história são um traço distintivo do fascismo e dos regimes totalitários. Frente a este apagamento deliberado imaginei reescrever o fato de Lamarca ter sido aluno do Colégio. Pensei em publicizar esta e outras histórias que foram ocultas e, conseqüentemente, desapareceram da memória social. Para tanto utilizaria a própria estrutura do Colégio Militar. Na fachada escreveria: CARLOS LAMARCA ESTUDOU AQUI. Esta intervenção pública se daria menos em defesa de Lamarca do que contra o apagamento deliberado da história.

Para escrever usaria letras adesivas. Letras em uma fonte parecida com aquelas utilizadas pela imprensa, portanto, a frase se assemelharia a um texto público. Por serem adesivas e, portanto, efêmeras, não configurariam um dano material e eu poderia removê-las a qualquer tempo. Caso conseguisse decalcar toda a frase, o sol, o vento e a chuva se encarregariam de apagar a inscrição. Mas, ao menos por um momento, a inscrição possibilitaria identificar o local e o fato, e a memória desaparecida se tornaria pública outra vez.

A série epigramas

Depois de realizar esta primeira colagem fui tomada de uma euforia: havia encontrado uma maneira simples e razoavelmente segura de trazer à luz essas informações. Passei a decalcar frases relativas à eventos da ditadura militar diante do endereço onde esses

ocorreram. As calçadas passaram a ser o suporte prioritário, mas dependendo do contexto as decalcaria em tapumes, fachadas, degraus e, inclusive, monumentos. Ao conjunto desta série dei o nome Epigramas⁶.

Segundo o Dicionário de Termos Literários Carlos Ceia, epigrama designa inscrições em estátuas, moedas, medalhas, com fins laudatórios ou depreciativos. Podemos concluir que devido aos locais onde se insere, o epigrama é um texto curto, e surge com a intenção de se tornar um texto público. Segundo este dicionário há uma correlação que aproxima esta forma de escrita com o *grafitti*.

Para o coordenador da Comissão Estadual da Verdade do RS, Carlos Guazelli, há toda uma “política do esquecimento” no que tange os assuntos relativos à ditadura militar. Segundo ele “É um esforço para apagar a história, em nome de uma falsa conciliação” (GUAZELLI, 2015). Essa política do esquecimento está no apagamento do nome de Carlos Lamarca no Colégio Militar, na queima dos arquivos do DOPS-RS pelo governador Amaral de Souza e, mais emblemático, na identificação de apenas cinco das mais de mil ossadas encontradas no cemitério de Perus- SP até a data de hoje⁷.

Os registros fotográficos que reúno sob o nome de Epigramas partem do exercício de tornar pública uma história oculta. Escrever, quase à revelia da lei, afim de identificar aquilo que permanece



FIGURA 1 “SÉRIE EPIGRAMAS” - Manoela Cavalinho. (50 x 40 cm). Fotografia digital. Fotografia Luísa Reginatto. Porto Alegre, Brasil. 2020. (Acervo da artista)

⁶ A reunião de todos os registros dessas colagens está reunido na conta do Instagram @epigramas_

⁷ www.noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2020/09/08/abertura-da-vala-de-perus-faz-30-anos-com-apenas-duas-identificacoes-feitas.htm

oculto no espaço público. O professor Márcio Seeligman-Silva, em entrevista para o site do Goethe Institut⁸, comenta que “a história do Brasil é uma história de apagamento da violência, não de inscrição da violência.” (SEELIGMAN-SILVA, 2016). Segundo ele, aqui se age ao contrário de outros países da América-Latina, tais como Argentina e Chile, que perceberam a importância de se lembrarem dessas violências a fim de que não sejam repetidas.

Nomear o trauma

E eu percebi que havia um medo dominante no país.

Medo de quê? Medo do passado. Nós temos muito medo do passado.

O passado bate à porta assim como um assaltante para a nossa percepção.

Flávio Tavares

A pesquisa para as frases do Epigramas surge de fontes acadêmicas, literárias e também de conversas com pessoas que viveram esta época. Entre aqueles que se dispõem a falar sobre o tema, percebo que os relatos surgem à maneira de *insights*, ou seja, encontros fortuitos com a memória. De modo geral, assim como essas memórias irrompem, logo silenciam.

Muitos autores tratam as memórias deste período enquanto uma espécie de trauma, a exemplo de Márcio Seligman-Silva, Leonor Arfuch e Suely Rolnik. O trauma corresponde a uma memória do passado que não passa, segundo Seeligman-Silva. Dar um testemunho do trauma atualiza aquela memória para o presente, como se estivesse ocorrendo novamente no aqui-e-agora. Portanto, falar sobre

.....
⁸ Entrevista realizada quando do debate sobre Arte e trauma: memórias das ditaduras militares na América Latina, em dez de 2016.

o trauma é também reviver aquela situação. Para Suley Rolnik, num artigo em que narra todo o decurso do seu exílio para a França até o seu retorno para o Brasil, um dos artifícios que cita para lidar com o trauma é o esquecimento. Para ela “Uma das estratégias usadas para se proteger deste veneno consiste em anestesiá-lo no circuito afetivo as marcas do trauma. Isolando-as sob o manto do esquecimento, evita-se que seu veneno venha a infectar o resto, de modo que se consiga continuar vivendo”. (ROLNIK, 2006)

Para além do trauma e do esquecimento, há o medo. Rolnik identifica-o com os regimes totalitários. Segundo a autora

Do ponto de vista micropolítico, regimes deste tipo correspondem ao triunfo das forças conservadoras do senso-comum sobre as forças da invenção. O pensamento intimida-se e retrai, associado que fica ao perigo de punição que pode incidir sobre a imagem social [...] como sobre o próprio corpo [...]. Humilhada e desautorizada, a dinâmica criadora do desejo paralisa-se sob o domínio do medo. (ROLNIK, 2006, p.52)

Além da supressão dos arquivos para ocultar parte da história, agora também percebemos as principais estratégias que levam ao apagamento das memórias da ditadura a nível psíquico: o trauma, o esquecimento, o medo. O que se pode fazer frente à perda da linguagem gerada pela violência?

O psicanalista Édson de Souza e a artista visual Élide Tessler, num artigo para a Revista da APPOA⁹, indicam uma direção para nos relacionarmos com o trauma. “A violência tem o poder de paralisar as formas da vida. Ela nos faz ficar mudos e estáticos. Nosso silêncio,

.....
⁹ Associação Psicanalítica de Porto Alegre.

contudo, é seu alimento, Por isso, para reagir é preciso falar, pensar, entender, denunciar, apontar, indignar-se”.

Foi quando percebi o caso da memória em relação à ditadura militar que surgiu minha necessidade de associar fatos e lugares, nomear o interdito. Vejo o Epigramas enquanto uma ferramenta para a revisão de um período histórico, que pode atuar tanto na memória individual quanto na memória pública. (Figura 2)

Diluição dos epigramas

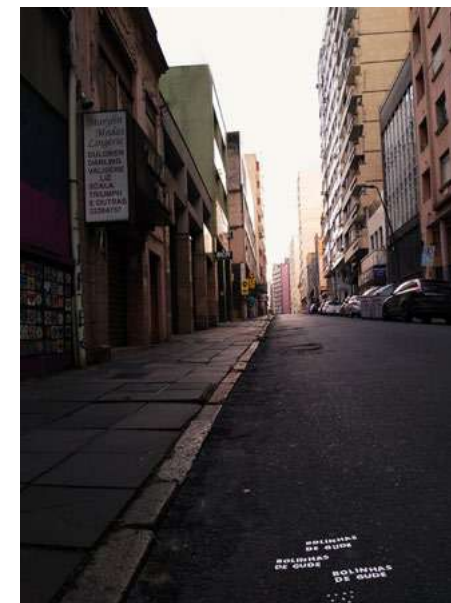
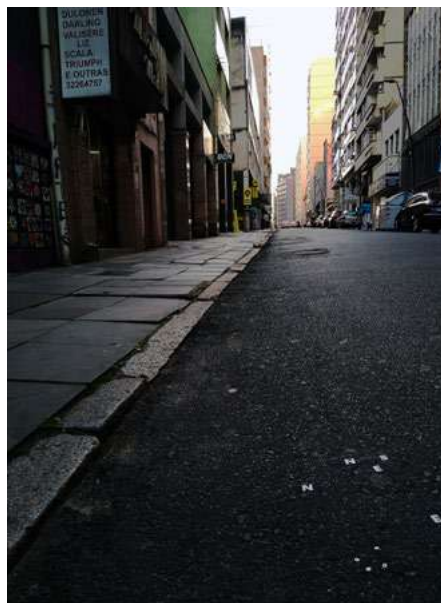
As inscrições irão se dissolver em alguns dias, durando até uns poucos meses. Assim como partimos de uma cidade praticamente vazia de referências em relação ao período da ditadura, o apagamento surge enquanto uma atualização do esquecimento.

As letras pouco a pouco se perdem, embaralham-se. São incorporadas às rodas dos carros, às solas de sapato, somam-se a grande massa de dejetos anônimos de uma cidade. Percebo uma analogia com a memória sobre a ditadura militar: tão logo surge, irrompe na consciência, desaparece. (Figura 3 e 4)

Nas fotografias acima registro dois momentos da colagem que realizei na rua Riachuelo, próximo ao número 1355. Este trecho, entre a av. Borges de Medeiros e a rua General Câmara, ainda é usado pela Brigada Militar para emboscar manifestantes durante protestos que acontecem pelo centro. Conta-se que, durante a ditadura militar, os manifestantes largavam bolinhas de gude na rua a fim de impedir o avanço da cavalaria sobre eles. Na colagem da foto à esquerda escrevo bolinhas de gude três vezes e colo alguns círculos abaixo. Retorno ao local e registro uma semana depois a imagem à direita, quando a inscrição não é nada mais do que uma nuvem de letras destituídas de leitura.



FIGURA 2 “SÉRIE EPIGRAMAS” – Manoela Cavalinho. (40x 55 cm). Fotografia digital. Fotografia Manoela Cavalinho. Porto Alegre, Brasil. 2020. (Acervo da artista)



FIGURAS 3-4 A esquerda: “EPIGRAMAS”- Artista Manoela Cavalinho. 2020. À direita: “EPIGRAMAS”- Artista Manoela Cavalinho. 2020. (Acervo do Artista)

Intervenção urbana- Porto Alegre/ RS

Epigramas é um trabalho de intervenção urbana. Segundo a professora Suzete Venturelli a intervenção urbana parte de um desejo de despertar a consciência da comunidade para as questões sociais

A intervenção do artista em contexto urbano, desde a sua origem, expressa na atitude de ir para as ruas o desejo de despertar uma nova consciência sobre as questões sociais, para estimular o envolvimento de comunidades. Nesse contexto, a arte apresenta e responde à comunidade social, a identidade local, ao ambiente construído, pois interfere nos locais públicos. (VETURELLI, p.1, 2016)

Nesse sentido comunicarei sobre um trabalho de intervenção urbana que deu visibilidade a uma parcela marginalizada da sociedade de Porto Alegre, os indígenas guaranis.

Xadalu, trinetto de indígenas, desde 2003 cola adesivos, fotografias e desenhos sobre a causa guarani. Se, no início, demarcava pontos da cidade enquanto “Área indígena”, atualmente cola retratos destes indígenas fotografados junto aos seus animais de poder, além de desenhos dos objetos associados a essa cultura. Segundo o crítico Paulo Herkenhoff “A presença de guaranis nos espaços públicos de Porto Alegre é alvo de hostilidades de alguns comerciantes que acham que ‘os índios estragam o ambiente’” (HERKENHOFF, 2018). A partir da ação de colar milhares de referências sobre os guaranis, Xadalu facilitou uma apropriação do espaço urbano pelos indígenas, assim como trouxe à tona o conflito ideológico dos comerciantes com esse índios “Houve uma enorme reação. Os guaranis se regozijaram e entenderam que era um espaço para seu artesanato; os comerciantes sentiram-se ameaçados. Um cacique pediu a Xadalu que espalhasse [cartazes] pelo centro” (HERKENHOFF, 2018). Podemos pensar que

o foco principal deste trabalho de intervenção pública esteja na publicização desta questão, escamoteada no cotidiano de Porto Alegre.

Conclusão

Desde a descoberta fortuita que a instituição onde meu pai trabalhava era ao mesmo tempo Palácio da Polícia e DOPS-Porto Alegre, passei a pesquisar outras estruturas que foram utilizadas pela ditadura militar, seja no plano da resistência ou da repressão. Num segundo momento passei a decalcar o entorno imediato desses lugares indicando os fatos ali ocorridos relacionados àquele período. Este trabalho surgiu da iniciativa de escrever sobre aquilo que não poderia ser dito, dado o trauma, o esquecimento e o medo, talvez ainda não totalmente dissolvidos no contemporâneo. Nomear esses locais para resgatar essas memórias, afim de que possam ser percebidas e elaboradas em relação ao espaço urbano.

Epigramas é uma intervenção pública que, assim como outros trabalhos do gênero, proporciona visibilidade para questões sociais. Outro momento de Epigramas é o seu apagamento e, encaro a dissolução das colagens enquanto uma metáfora sobre o apagamento da memória daquela que talvez foi a maior ditadura da América Latina..

Referências

- ARFUCH, Leonor. *Memória y autobiografía; exploraciones em los limites*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Economica, 2013.
- CARNEIRO, Paulo de Tarso. *Cantos do Sul da Terra*. Porto Alegre: FM Cultura, 1º de abril de 2014. Programa de rádio.
- CARNEIRO, Anita N. *Caminhos da ditadura em Porto Alegre*. In: <https://www.ufrgs.br/caminhosdeditaduraemportoalegre> , acesso em 10 de setembro, 2020.

- CEIA, Calos. Dicionário de termos literários. In: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/dicionario/>, acesso em 07 de setembro, 2020.
- GRÜN, Carlos. Conheça a rede de repressão montada pela ditadura no Rio Grande do Sul. *Jornal Zero Hora*. Porto Alegre: 13 de dez de 2014. In: www.gauchazh.clicrbs.com.br/geral/noticia/2014/12/Conheca-a-rede-de-repressao-montada-pela-ditadura-no-Rio-Grande-do-Sul-4662790.html, acesso em 03 de out de 2020
- GUAZELLI, C.; SANTOS, J.V.; JUNGES, M. A história gaúcha revista pela comissão Estadual da Verdade. *Revista IHU On-Line*. In: <http://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/6134-carlos-frederico-guazzelli>, acesso em 07 de setembro, 2020.
- HERKENHOFF, Paulo. Xadalu| Preserve a natureza. *Xadalu e guaranis: diagramas de alteridade e trocas*. In: <http://www.xadalu.com/>, acesso em 15 de setembro, 2020
- ROLNIK, Suely. Deleuze esquizoanalista. *Revista Cult*. São Paulo, vol. 9, no 108, p.50-53, novembro, 2006. In: <https://revistacult.uol.com.br/home/deleuze-esquizoanalista/>, acesso em 10 de setembro
- SEELIGMAN- SILVA, M.; VILELA, S. Entrevista: A história do Brasil é uma história de apagamento da violência.[Entrevista concedida a] Soraia Vilela. *Site Goethe Institut*, dezembro de 2016. In: <https://www.goethe.de/ins/br/pt/kul/mag/20880092.html>, acesso em 10 de setembro de 2020
- SEELIGAMAN- SILVA, Márcio. Narrar o trauma- A questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psicol. clin.*, Rio de Janeiro, v.20, n° 1, p.65-82, 2008. In: https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-56652008000100005&script=sci_abstract&tln-g=pt, acesso em 10 de setembro de 2020
- SOUSA, E. e TESSLER, E. Violência sem disfarce. *Cadernos da APOA*, Porto Alegre, n° 126, p. 6-10, jul 2004. In: <http://www.appoa.org.br/uploads/arquivos/correio/correio126.pdf>, acesso em 9 de setembro de 2020
- SOUZA, Carlos A. *Escola apaga registro do aluno Lamarca. Folha de S. Paulo*, São Paulo, 03 de outubro de 1996. In: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/10/03/brasil/11.html>, acesso em: 03 de outubro de 2020.
- VENTURELLI, Suzete. Anais do 9° Encontro Nacional da ANPAP. *Intervenção do artista no contexto urbano com projeção mapeada computacional*. In: http://anpap.org.br/anais/2016/comites/cpa/suzete_venturelli_final.pdf, acesso em 11 de setembro de 2020
- XADALU. Site do artista. <http://www.xadalu.com/>

Imagem e cidade: a fronteira da pandemia

Image et ville: la frontière de la pandémie

MARIA TEREZA AIGNER MENEZES

Professora de Arte – Prefeitura Municipal da Serra

THIAGO SOBREIRO DOS SANTOS

Discente de Artes Visuais –
Universidade Federal do Espírito Santo

Este artigo apresenta uma discussão sobre nossas relações com a exploração do trabalho, os modos de deslocamento, propagandas inseridas na cidade e suas consequências para o trabalhador. Em contraponto apresenta-se nossa relação com a cidade, as intervenções de arte que a compõe e uma breve análise de como se encontra essa relação dada a pandemia causada pelo coronavírus. A fundamentação teórica é feita por meio dos teóricos Eduardo Galeano, Lúcio Kowarick e Paulo Cesar da Costa Gomes.

Palavras-chave: Cidade; corpo; arte; capitalismo.

Cet' article présente une discussion sur nos relations avec l'exploitation du travail, les modes de déplacement, les publicités insérées dans la ville et ses conséquences pour le travailleur. En revanche, nous présentons notre relation avec la ville, les interventions artistiques qui la composent et une brève analyse de la manière dont cette relation se retrouve face à la pandémie causée par le coronavirus. La base théorique est faite par les théoriciens Eduardo Galeano, Lúcio Kowarick et Paula Cesar da Costa Gomes.

Mots-clés: Ville; corps; art; capitalisme.

Introdução

Perceber as subjetividades que constitui uma cidade requer atenção. É fato que algumas estruturas que fundamentam a divisão da cidade se repetem, como por exemplo, a divisão do espaço em zonas de poder aquisitivo que delimitam centro e periferia, ou os lugares como sendo públicos ou privados, os centros de comércio e as áreas de lazer, entre outros.

Nesses espaços efêmeros acontecem nossas experiências com o mundo. Dessas experiências surgem as provocações sobre as possibilidades (ou não possibilidades) que temos de intervir (ou não), nesses espaços. São neles nossas relações sensíveis se modificam em contato com o outro, com os hábitos urbanos que se impõe ao nosso cotidiano, com as normas e formatos engessados que pesam sobre nossos corpos.

Considerar o tempo de distância entre o eu e a rua, motivados por forças maiores que a nossa vontade (nesse caso a pandemia) é um ponto de partida para a reflexão da nossa relação com a cidade. Como eu me comportava nesse espaço e como me comporto agora? Quais mudanças surgem quando não me integro mais a ele? Observar as minúcias dessa relação é considerar ainda que brevemente, as influências e as imposições que recaem sobre nós.

O contexto pandêmico causado pelo vírus Covid-19 suscita perguntas. Como por exemplo, de que modos nossa relação com o espaço foi afetada? Qual a importância das experiências estéticas e estésicas que somente a rua nos provoca? Como a imagem que temos com a cidade se altera ao passo em que nos distanciamos do espaço urbano? E em relação às criações, como a falta do caos urbano se reflete no artista?

Desenvolvimento

Existe uma música na cidade. Assim como existe um movimento que se desloca em uma sintonia que parece mexer com o meu próprio corpo. Como um corpo coletivo que se movimenta de uma maneira específica a caminho de algum lugar. Obviamente são muitos lugares, muitos caminhos, destinos que podem se cruzar ou não criando assim um caos organizado.

É quase como se tudo andasse ao acaso dentro de um espaço fixo que se modela lentamente, se desenha conforme esses passos o atravessa. É uma maneira romântica de tratar essa relação, se levarmos em conta a frieza que a cidade representa a alguns (muitos) que vivenciam suas árduas trincheiras.

Nosso modelo de cidade, e conseqüentemente a movimentação que ela gera, privilegia centros e dessa forma sempre sugere que algo estará de fora desse centro onde se concentra a alta acumulação de renda, os maiores investimentos em infraestrutura e qualidade de vida (como o lazer). É ainda correto dizer que não tivemos a chance de experimentar nossa organização. Que dança sugeriria nossa cidade se ela não fosse fruto de moldes importados?

É a América Latina, a região de veias abertas. Do descobrimento aos nossos dias, tudo sempre se transformou em capital europeu ou, mais tarde, norte-americano, e como tal se acumulou e se acumula nos distantes centros do poder. Tudo: a terra, seus frutos e suas profundezas ricas em minerais, os homens e sua capacidade de trabalho e de consumo, os recursos naturais e humanos. O modo de produção e a estrutura de classes de cada lugar foram sucessivamente determinados, do exterior, por sua incorporação à engrenagem universal do capitalismo. Para cada um se atribuiu uma função, sempre em benefício do desenvolvimento da metrópole estrangeira do momento, e se tornou infinita

a cadeia de sucessivas dependências, que têm muito mais do que dois elos e que, por certo, também compreende, dentro da América Latina, a opressão de países pequenos pelos maiores vizinhos, e fronteiras adentro de cada país, a exploração de suas fontes internas de víveres e mão de obra pelas grandes cidades e portos (há quatro séculos já haviam nascido dezesseis das 20 cidades latino-americanas atualmente mais populosas). (GALEANO, 2019, p. 28)

Dessa realidade colonial surge nossa experiência de país. Em tamanho continental e abastado em produtos naturais, vivenciamos uma cidade projetada para o trabalho, que suprime a arte em detrimento da mercantilização de nossas vidas. Galeano pontua sabiamente a forma como nossa riqueza natural foi também a causa de nossas principais mazelas. A anos atrás o acúmulo desenfreado já guiava relações e com o passar dos anos, tais práticas exploratórias apenas ganharam outros moldes, marcando-se agora em formalização de papéis sobre posses e quantitativos de bens declarados (ou não).

A exploração que antes era imposta por uma brutalidade mais explícita, hoje cumpre seu papel de forma um pouco mais velada. Nossos recursos visuais dentro da cidade concentram-se na publicidade de diferentes tipos de propaganda e nós, consumimos por horas no trânsito a caminho do trabalho, nas “distrações” das redes sociais, na sonoridade que emana das portas de loja e dos carros de som, dos outdoors que invadem as paisagens... O desejo de compra nos é imposto por meio de uma manipulação muito sutil que ocupa nossos olhos até se fazer como uma ideia que surgiu em nós genuinamente.

Enquanto empenhamos em nossos trabalhos a nossa força física e intelectual, como parte de uma engrenagem capitalista que nos renderá um pagamento no fim do mês, todos esses mecanismos de

venda associados aos nossos olhos e ouvidos enveredam nosso desejo de compra para que essa engrenagem não deixe de funcionar.

Desse modo, afastadas dessa região privilegiada estão as periferias e os subúrbios nos quais se concentra a grande massa de trabalhadores dos centros. Esses corpos afastados da grande rota de capital – apesar de serem a força que de fato o movimenta – são submetidas ao deslocamento diário entre o centro e a periferia, enfrentando o trânsito, a aglomeração do transporte público de baixa qualidade, a marginalização e o longo tempo de locomoção. O cientista político Lúcio Kowarick (1979) nos relata que esse processo diário influencia na qualidade de vida, sono e lazer.

Em outras palavras, submetido à engrenagem econômica da qual não pode escapar, o trabalhador, para reproduzir sua condição de assalariado e de morador urbano, deve sujeitar-se a um tempo de fadiga que constitui um fator adicional de esgotamento daquilo que tem a oferecer: sua força de trabalho. E como esta, pelo menos nos níveis de qualificação mais baixos, e abundante, a engrenagem econômica pode facilmente substituí-la tão logo o desgaste a que está sujeito faça decair sua produtividade. (KOWARICK, 1979, p. 36)

Assim como foi no começo da história, a força de trabalho continua sendo objeto de exploração enquanto transforma os corpos em objetos descartáveis. Ainda que anos após a primeira revolução industrial seja possível dizer que o mercado não tem mais interesse em englobar apenas gestos mecânicos em seu grupo de trabalhadores, que hoje o trabalho criativo é uma ferramenta fundamental para se inserir no mercado de trabalho, o gesto de ter que atravessar diariamente uma cidade sem ter estruturas decentes para fazer esse trajeto, sem ter a oportunidade de desfrutar de momentos de lazer de

forma acessível, mostra que nossos corpos continuam mecanizados, obedecendo ao comando do mercado de produzir para comprar.

É considerando essas colocações sobre nossos modos (ou moldes?) de vida, que surge a necessidade de discutir a importância da arte, assim como a delimitação do público e do privado que aparece como uma marca incisiva e resistente. Essa delimitação de corpos e de lugares se opõe ao que não é friamente calculado pela lógica do capital, como por exemplo as manifestações artísticas que são um imprevisto no ritmo robotizado que a cidade tem assumido.

Os corpos que transitam na cidade se adequam a dança coletiva que acontece na cidade. Caminhar em um ritmo acelerado, tomar uma postura defensiva ou de quem quer passar despercebido, o uso cada vez mais frequente das tecnologias como distração ou fuga da realidade... todos esses modos de existir são reverberações das influências da cidade sobre os nossos corpos que condicionam modos de ser e de estar.

A pandemia causada pelo coronavírus alterou nossa relação com a urbe. Em primeiro plano, um grupo de pessoas que puderam optar por ficar em casa nesse momento experimentaram um distanciamento desse espaço que influencia nossa rotina, nossa locomoção e até mesmo nossa saúde. Para os que precisam continuar em trânsito, a relação também muda. O esvaziamento parcial dos espaços acentua os riscos aos quais somos expostos diariamente e não nos damos conta.

Tanto quanto nosso ritmo, os hábitos se alteram, o tempo de exposição às telas, o contato com o outro... romper os encontros que formatam nosso dia-a-dia, significa transformar nossas relações com o mundo e consequentemente isso afeta os processos de criação. Nota-se isso ao escrever um artigo por exemplo, que responda

a nossa atual conjuntura de distanciamento, imaginando que essa apresentação não passará por um debate presencial, por entrar em uma sala, observar os rostos que irão assistir... todo meio que de alguma forma nos afeta é objeto distante de descrição e imaginação do que foi um dia.

Num espaço já visto como privado, reservado a alguém, o ato de escrever o nome ou símbolo que faz referência ao escritor em espaços públicos transformou-se em afronta, em uma ferramenta subversiva do cotidiano. Talvez porque o nome marca nossa primeira relação com a identidade e como pode, alguém não pertencente a alta classe ser parte do espaço? Ter lugar no espaço urbano do qual ele não é dono?

Nesse momento surge a necessidade de questionar e tencionar nossa relação com o espaço e sua visualidade que nos atravessa ou invade. Juntamente com a publicidade, as construções arquitetônicas e o desgaste do espaço físico, a arte compõe uma visualidade a qual estamos submetidos diariamente. Transitar pela cidade exige olhar e durante o processo de olhar o que de fato vemos? Em um mar de informações visuais, são poucas as imagens que passam pelo olhar e roubam nossa atenção da tela do celular, instigando o estudo e a observação dessa informação.

Quase como uma válvula de escape, contrariando a lógica da metrópole, a arte nesse espaço ganha faces de reformulação de uma ordem ditada por outras pessoas. Todas as formas da arte da rua corroboram para a construção de uma visualidade que busca a fuga dessa ordem habitual. Os murais, o graffiti e suas vertentes (stickers, lambe-lambe, sólidos urbanos), as performances, as apresentações culturais, a capoeira, a dança de rua, as batalhas de MC's, os malabaristas, o carnaval e tantas outras mais incontáveis formas de ocupar

a rua são um passo rumo à posse popular desses espaços já a tanto tempo são ditos públicos mas continuam produzindo opressão.

A arte de rua e na rua, com sua essência contestatória, é uma face da democratização do acesso à cultura e aos saberes que essas manifestações culturais nos proporcionam. Reivindicar a potencialidade das imagens da rua e a necessidade de praticarmos sua leitura, como construtoras de sentidos e significações dentro da cidade, é também reivindicar a educação estética que nos é negada pela precarização do ensino ou difícil acesso aos espaços culturais. Ver essas manifestações da arte como arte, é também ver a cidade como um texto a ser lido.

Em “O lugar do olhar: Elementos para uma geografia da visibilidade” Paulo Cesar da Costa Gomes questiona de que formas as imagens se relacionam com os meios, como podem influenciar ou não nossas relações, GOMES discute sobre a diferença entre olhar e visualizar determinadas imagens, sendo que, no segundo caso, o olhar foi seduzido pela imagem e essa não é mais uma informação entre outras, ela desperta o interesse do espectador.

O autor ressalta a importância do espaço onde a imagem está inserida nesse processo de ganhar a atenção de quem vai consumir a imagem, pois o lugar dela pode favorecê-la ou não, sendo o contexto de inserção da imagem em determinado espaço também de suma importância. O autor destaca assim o conceito de cenário para se referir a essa relação de objetos e lugares. Em suas palavras,

[...] uma história é constituída também pela maneira como se organizam pessoas, coisas, comportamentos em um espaço. Os lugares onde essa história se passa e as coisas e os comportamentos ocorrem são elementos que, juntos, sempre produzem novos sentidos. As imagens das coisas não estão jamais

separadas dos “lugares” onde elas são exibidas. Por isso, há sem dúvida, uma geografia que participa diretamente da produção de significações que nos veiculam as imagens. (GOMES, 2013, p. 30-31)

As noções de espaço estão diretamente ligadas às práticas da arte urbana. Assim como a publicidade escolhe onde inserir seus anúncios a fim de serem percebidos pelo espectador, a produção de arte também se relaciona com o espaço com objetivo de produzir novos sentidos ao espectador do trabalho e ao seu produtor.

Se aceitarmos que existe uma geografia que participa da produção de significações que nos veiculam as imagens, admitimos também a importância de estar em contato com o espaço. É nesse contato que o olho se aprisiona a pequenos momentos de estesia ou desgosto, onde nosso contato com as alteridades se aprofundam e então, nosso repertório se torna amplo. Quando a arte se reserva ao espaço expositivo ela se nega a todos aqueles que não são acolhidos por esse espaço. Considerar a cidade como vias de produção é dar frutos, *insights*, aos transeuntes, e entre esses os artistas que por ali transitam.

Conclusão

Entre idas e vindas, fazemos um itinerário maçante e repetitivo. Construímos partes de um modelo econômico desigual ao qual estamos inseridos e logo, nos tornamos dependentes.

As vias de subterfúgio existem e em sua parte se concentram na arte. Logo, não se nega a importância de valorizar uma produção que seja descentralizada e não-institucional. Não se nega espaço para nenhum dos meios de produção cultural. Ao contrário, admitimos a importância de produzir cultura e fazer com que essa se torne cada

vez mais, prática recorrente no cotidiano, uma outra opção frente ao gesto alienante e repetitivo.

O período de distanciamento aprofunda a importância do entre. Estar entre lugares, entre pessoas e entre visualidades. A cartografia do nosso olhar aprofunda nossa relação com o meio, nossas apreensões e impressões. Ver é também entender-se parte de um lugar ou de uma situação, é construir identidades. Logo, é justamente a partir do distanciamento que nos cabe avaliar quais relações construiremos daqui para frente com nossa cidade, o que esperamos da visualidade que ela nos proporciona e até que nível desejamos manter como representação identitária espaços desiguais e excludentes, que giram em torno do consumo e do capital.

Referências

GALEANO, Eduardo. *As veias abertas da América Latina*. Tradutor

Sergio Faraco. Porto Alegre: L&M Pocket, 2019.

GOMES, Paulo Cesar da Costa. O lugar do olhar: Elementos para uma geografia da visibilidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013.

KOWARICK, Lúcio. A espoliação urbana. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

Imagens de um Presente de Exceções e Clausuras

Images of a Present of Exceptions and Enclosures

PABLO LEMOS LUCENA

Doutorado / PPGAV / Universidade Federal da Bahia

CAPES

O presente artigo traz reflexões sobre parte do processo criativo do autor, desenvolvido no doutorado em Artes Visuais da UFBA. Diante da pandemia do vírus Covid 19 e da quarentena, duas possibilidades se impuseram: uma poética sobre o espaço privado e outra sobre o espaço público. No âmbito do privado, fotografias e vídeos sobre o cotidiano banal foram realizados, já em relação ao espaço público, foram filmados entregadores que trabalham com aplicativo.

Palavras-chave: Fotografia, vídeoarte, aplicativos, entregadores, pandemia

This article reflects on part of the author's creative process, developed at the PhD in Visual Arts at UFBA. In the face of the Covid 19 virus pandemic and quarantine, two possibilities were imposed: one about the private space and the other about the public space. In the private sector, photographs and videos of the banal daily life were taken, while in relation to the public space, delivery workers working with applications were filmed.

Keywords: Photography, video art, apps, delivery, pandemic

Introdução

O surgimento da pandemia de Covid 19 no início de 2020, surpreendeu a todos revelando uma realidade distópica, trágica que inevitavelmente afeta e afetará a vida de milhares de seres humanos, sendo a cultura uma das áreas mais atingidas. Nós artistas que em pleno século XXI estávamos acostumados com a diversidade de estratégias para criação e veiculação dos nossos trabalhos, que expandíamos ações em direção ao espaço público, que podíamos dispensar ou não, a exclusividade de um lugar específico para a criação como o ateliê, hoje por medida de segurança retornamos a clausura, clausura diluída em parte pelos recursos digitais, mas que ainda assim tem nos atingido física e psicologicamente. Por outro lado esta mesma situação redireciona o artista para outras abordagens como forma de atuação política e estética, necessária à própria sobrevivência.

Durante a captação da imagem feita disfarçadamente por uma pequena abertura da janela do meu quarto, a seguinte questão veio a tona: fotografar ou filmar sem ser visto é antes de tudo, por na mira um alvo sem alterar o estado de quem é fotografado, algo semelhante a um “franco-atirador”. Deste modo, as semelhanças e diálogos entre a tecnologia fotográfica e as armas são recorrentes e foram muito bem analisadas por Paul Virilio no livro *Guerra e Cinema*, onde o autor descreve os entrelaçamentos ocorridos entre a fotografia e as guerras mundiais. A fotografia nunca representou tão bem a modernidade e seu sonho positivista, assim Virilio escreve sobre a utilização da câmera como extensão do olho humano demonstrando o quanto a ligação entre armas e câmeras vai além da mera associação:

Em 1874, o francês Jules Jamssen se inspiraria na pistola de tambor para criar seu revólver astronômico, capaz de tirar fotografias em série. Servindo-se dessa

ideia, Étienne-Jules Marey aperfeiçoou o fuzil coronofotográfico, que permitia focalizar e fotografar um objeto em deslocamento no espaço... Logo, os militares lançariam mão das mais variadas combinações: pipas equipadas com câmeras, pombos carregando pequenas máquinas fotográficas, balões com câmeras, precedendo assim ao uso intensivo da cronofotografia e do cinema em aviões de reconhecimento (milhões de fotografias foram tiradas durante o primeiro conflito mundial...). Em 1987, a Força Aérea norte-americana utilizou vôos não pilotados para sobrevoar Laos e transmitir informações aos centros da IBM instalados na Tailândia e no Vietnã do Sul. (VIRILIO, 2005, p. 33, 34)

Ao mencionar as semelhanças e entrelaçamentos entre as tecnologias das câmeras e das armas, só nos resta demarcar a seguir, quem realmente está na mira e quem está fora dela. Diante da tragédia sanitária ou da produção de morte em larga escala, a exemplo do que vem acontecendo no Brasil durante a pandemia, Vladimir Safatle nos fala sobre um estado suicidário. Para o filósofo o estado suicidário resgata uma lógica fascista, uma mistura entre capitalismo e escravidão somada a uma indiferença assassina em função do bom funcionamento da economia.

Se ainda precisamos de uma prova de que estamos a lidar com uma lógica fascista de governo, esta seria a prova definitiva. Não se trata de um estado autoritário clássico que usa da violência para destruir inimigos. Trata-se de um estado suicidário de tipo fascista que só encontra sua força quando testa sua vontade diante do fim.

É claro que tal estado se funda nessa mistura tão nossa de capitalismo e escravidão, de publicidade de coworking, de rosto jovem de desenvolvimento sustentável e indiferença assassina com a morte reduzida a efeito colateral do bom funcionamento necessário da economia. (SAFATLE, 2020)

Ao refletir sobre este contexto, passei a usar a mira da câmera como forma de revelação dos contrastes e contradições presentes nesta quarentena, assim, por meio da fotografia e do vídeo, registrei cenas do ponto de vista do apartamento onde moro, ou seja “grafias” do espaço privado e do espaço público. No espaço privado a ótica do quarentenado, transpassada também por uma subjetividade política, já no espaço público dirigi meu interesse pelo outro em atividade na rua, os trabalhadores de aplicativo, motoqueiros e ciclistas que continuaram suas atividades mesmo em meio a expansão da pandemia.

O espaço privado. Notas fotográficas e videográficas sobre uma quarentena

No início do confinamento passei a registrar cenas imbuídas de uma carga psicológica, desde objetos do cotidiano, ações com a presença do meu corpo, ou enquadramentos dirigidos a arquitetura do edifício onde moro, nestas cenas um interesse pela imanência e transcendência se alternavam. Entre os trabalhos com apropriação de objetos feita pela captura da imagem fotográfica, indicial, banal, destaque: *Esfregão* (Figura 1), *Ralo Esperança* (Figura 2) e *Sacolas Van Gogh* (Figura 3), esta última uma homenagem ao pintor realizada pela associação do movimento das alças das sacolas de compras do supermercado com as torções presentes nas diversas pinturas do artista.

O cotidiano particular vivenciado durante a quarentena, foi também registrado através da imagem em movimento. No vídeo *Própolis* (Figura 4), devaneios oriundos de um simples ato de colocar gotas de própolis num copo d’água para uso próprio, me levaram do plano micro ao macro, onde foi possível criar entrelaçamentos entre a vida particular e o contexto político vivenciado no país. Própolis que



FIGURAS 1-3 À esquerda: “ESFREGÃO”, à direita (acima): “RALO ESPERANÇA”, à direita (abaixo) “SACOLAS VAN GOGH” Pablo Lucena (dimensões variáveis). Fotografia Pablo Lucena. Salvador, Brasil, 2020. (Fonte: Acervo do Artista)

significa defesa da cidade, antigo remédio utilizado desde a antiguidade pelos gregos para melhoria da imunidade do corpo, foi utilizado num devaneio poético ao mesmo tempo irônico e afirmativo de um desejo de proteção em que as trajetórias das gotas do remédio diluídas na água, me serviram como metáfora sobre a tragédia causada pela pandemia de Covid 19 no Brasil, uma associação ao sangue das mais de 150 mil vidas perdidas até então. Assim fatos e frases denunciadoras da negligência na saúde aparecem escritas com tipografia digital em interação com a imagem, simultaneamente ao som da chuva, ao som de respiração e ao som de um solo de violão¹.

¹ Um solo de violão foi criado, tocado pelo autor e inserido no vídeo, propondo um diálogo intersemiótico entre escrita, imagem e som.



FIGURA 4 “PRÓPOLIS” – Pablo Lucena. Frames do Vídeo. Direção de Fotografia, Edição e Sonorização Pablo Lucena. Salvador, Brasil. 2020. (Fonte: Acervo do Artista)

Não se trata aqui de uma “imagem emergencial”², é antes de tudo uma recusa de um fato histórico descrito pela imagem, entretanto, incorpora o fato por meio da linguagem escrita, que poetiza através do uso da imagem em movimento, de associações da ação e do som com outras informações geradas pelas palavras. Se “a política é uma espécie de escritura” (Brasil, 2009, p. 24), aqui a escritura visual” é uma forma que pensa” (Godard *apud* Brasil, 2009, p. 25), longe de uma subjetividade esquisofrênica a articulação entre imagem e palavra escrita, toma posição, deste modo a razão, a intuição e o sensível são acionados simultaneamente na imagem em movimento como ativação poética.

Assim, me identifico com as reflexões de Hall Foster em *O retorno do real*, quando o autor reivindica um nova politização na arte contemporânea, o que ele chama e aponta como caminho possível entre a verticalidade ligada a uma dimensão histórica da arte e a horizontalidade composta por uma dimensão social, numa revisão

² O termo imagem emergencial foi utilizado por André Brasil no artigo O ensaio, pensamento “ao vivo” presente no livro Imagem Contemporânea, organizado por Beatriz Furtado. Trata-se de uma imagem de um fato histórico documentado, a exemplo da derrubada de um governo, registrado em vídeo e editado de forma expressiva. Página 22.

das vanguardas e neovanguardas tentando propor uma coordenação crítica entre estes dois eixos. Foster após comentar sobre os retornos históricos, cita Clement Greenberg que afirmou em 1961: “O modernismo jamais pretendeu, e não pretende hoje, nada de semelhante a uma ruptura com o passado” (Foster, 2014, p.8) ou Michel Fried: “já faz mais de um século que uma dialética do modernismo está em operação nas artes visuais” (Foster, 2014 p.8) e logo após conclui.

É certo que esses críticos destacavam o ser categórico das artes visuais à maneira de Kant, mas isso era para preservar sua vida histórica à maneira de Hegel: pedia-se à arte que se restringisse a seu espaço, “sua área de competência”, para que pudesse sobreviver, e mesmo prosperar no tempo e assim, “manter seus padrões de excelência”. De modo que o modernismo formal estava ligado a um eixo temporal, diacrônico ou vertical; nesse sentido, ele se opunha a um modernismo vanguardista que pretendia operar “uma quebra com o passado” – que, com a ampliação da área de competência artística, favoreceu um eixo espacial, sincrônico ou horizontal. Um mérito essencial da neovanguarda apresentado nesse livro é que ela procurou manter esses dois eixos em coordenação crítica. (...)

Ao mesmo tempo, recorreu a paradigmas do passado para abrir possibilidades presentes, e assim também desenvolveu o eixo horizontal ou a dimensão social da arte. (FOSTER, 2014, p. 8, 9)

No livro *O Retorno do Real*, Foster deixa claro que leva mais em consideração as contradições do modernismo do que seu triunfo, o que revela não um meio termo entre os eixos citados, mas a urgência de uma arte social, política e verdadeiramente diversa sem abdicar de sua ligação com o contexto histórico, sem desconsiderar

o conhecimento e a diversidade formal que a arte moderna um dia representou. É nesse sentido que este processo criativo caminha, em alguns momentos privilegiando o social e o imanente, em outros o uso de recursos formais ou da ordem do sensível com presença maior na imagem, evitando uma definição dicotômica reducionista sobre a questão.

O espaço público | Sobre o vídeo *Apli Cativo Necroliberalismo*

Dando prosseguimento à pesquisa sobre imagem conceitual, transfiguração e a questão do trabalho que havia começado em *Sweet Blue Dream* (2012)³, realizado durante o Mestrado em Artes Visuais (PPGAV – UFBA), poética em que os trabalhadores foram filmados em seu “baile” performático na fábrica de piscinas. Agora saio do espaço tradicional do trabalho e redireciono a mira da câmera para uma outra realidade, o da precarização dos trabalhadores de aplicativo na urbe ou seja, uma outra paisagem com ângulo restrito, um microcosmo, a ladeira em frente ao apartamento em que moro, um outro “cenário” para o trabalho, dez anos depois de ter me aproximado de uma linha de produção numa fábrica de piscinas em Camaçari.

Podemos dizer que hoje vivenciamos uma nova etapa do capitalismo, um sintoma do neoliberalismo que invadiu a urbe nas principais metrópoles do mundo, onde o emprego formal com direitos garantidos pela constituição foram restringidos. Cenário ainda mais evidente em países subalternizados, política e economicamente, sintoma verificado pela presença massiva de entregadores “autônomos” que trabalham com aplicativos desenvolvidos no vale do silício nos

³ O vídeo *Sweet Blue Dream* pode ser visualizado em https://www.youtube.com/watch?v=T6L5RjWw_D8

EUA e que estão atuando em larga escala nas metrópoles da América Latina. Em pesquisa citada por Mike Davis (2006) no artigo intitulado *Planeta de Favelas*, a economia informal representava 57% da força de trabalho latino americana já no final da década de 90, esta tendência seria ainda mais aprofundada com a crise do capitalismo central e a “uberização” do trabalho.

É preciso admitir que para o artista produtor de imagens não há imparcialidade. Ao fotografar ou filmar realizamos um recorte e este recorte faz parte de uma subjetividade que escolhe, interpreta, subjetividade que segundo Ernst Fischer⁴ (1976) também é condicionada pela sociedade, pelo contexto histórico, no entanto, como diria Boaventura de Souza Santos⁵ (2007), mais do que uma simples subjetividade se faz urgente uma subjetividade rebelde, assim podemos pensar que a simples descrição da realidade é insuficiente para uma tomada de posição, lembrando também que Brecht discerniu com agudeza sobre esta questão, quando realiza a crítica da ilusão ou da representação, “é que jamais a imitação irrefletida será, uma imitação verdadeira” (Brecht *apud* Didi-Huberman, 2017, p. 62), reflexão válida não só para o teatro mas para o ato fotográfico, onde ontologicamente a câmera foi concebida para uma representação mimética, onde possibilitaria uma suposta cópia da realidade. Deste modo “o artista deve fazer muito mais que inventar belas formas, deve também combater conceitos e substituí-los por outros” (Brecht *apud* Didi-Huberman, 2017, p. 85), mais do que sentir ou simplesmente

⁴ Ernst Fisher discerne sobre uma subjetividade regida pelo contexto histórico no livro *A necessidade da arte*.

⁵ O conceito de subjetividade rebelde foi utilizado por Boaventura de Souza Santos em seu livro: *Renovar a teoria Crítica e reinventar a emancipação social*. São Paulo: Boitempo, 2007.

descrever é preciso interpretar dialeticamente a realidade, no sentido mesmo de desvelar as cortinas em tempos cruciais.

Esta imanência está presente em diversos aspectos do vídeo inclusive no título, *Apli Cativo Necroliberalismo*, que faz referência não só ao termo criado por Achile Mbembe, necropolítica, como também a “neo-escravidão” sugerida pela separação do nome aplicativo, reforçando o sentido da palavra cativo. Uma ironia em relação às novas atrações do capitalismo, as empresas de aplicativo originadas no vale do silício nos EUA que hoje atuam nas principais metrópoles brasileiras.

O vídeo (Figura 5) começa com um clima noir, após a chuva representada em plano detalhe, um outro enquadramento mostra o asfalto de prata molhado, rua deserta às 20 horas de uma noite de sábado onde o vazio da rua, resultado do confinamento preventivo em decorrência da pandemia é interrompido pela trajetória de duas motocicletas que seguem pela desoladora perspectiva. Na cena uma guarita e carros estacionados, cenário sombrio que me remete ao expressionismo alemão a exemplo de *Metrópolis* (1927) de Fritz Lang, *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott ou *Breve Miragem do Sol* (2019) de Eryk Rocha, neste último uma câmera segue a “deriva” de um taxista negro.



FIGURA 5 “APLI CATIVO NECROLIBERALISMO” – Pablo Lucena. Frames do Vídeo. Direção de Fotografia, Edição e Sonorização Pablo Lucena. Salvador, Brasil. 2020. (Fonte: Acervo do Artista)

Aqui a realidade parece uma ficção futurista sobre o trabalhador precarizado, o que me permite um devaneio descritivo: luz vermelha do pisca traseiro da moto reflete no asfalto, motoqueiro retorna e encontra o endereço da sua entrega, estaciona em frente ao prédio, caminhando com certa lentidão, sustenta sua mochila de entregador, mais parece um equipamento de astronauta com peso extra para que não se perca na órbita, então ele gravita, se move em câmera lenta em direção a guarita, e espera, faz a entrega, se dirige em direção a moto, nesta cena um contraluz de seu corpo contrasta com o “prata”, reflexo da luz do poste possibilitado pela chuva no asfalto. Estas primeiras cenas do vídeo foram exemplos de cenas retinianas que contribuíram para uma poética da imagem que me interessa. Apesar do caráter documental da imagem, não existiram aqui coincidências ou acasos, na medida em que estas cenas foram percebidas, captadas e escolhidas para pertencer ao vídeo.

Num segundo momento, da noite chuvosa para o dia chuvoso, o trabalho de entrega continua, os dois tempos, noite e dia são intercalados por planos da paisagem urbana, que mostram a ação do vento em plantas na cobertura de um apartamento, referências transcendentais, influência do cineasta Andrei Tarkovsky para quem a passagem do tempo e suas memórias afetivas, metafísicas foram uma constante. Na sequência seguinte o motoboy dá meia volta e encontra com um trabalhador de outra empresa, cada um com sua mochila, uma verde e outra vermelha estampando as respectivas Uber Eats e Ifood, após a rápida conversa o motoqueiro do Uber está sozinho e olha para o caminho que deverá prosseguir, neste momento interfiro na cena utilizando um efeito de lente para distorcer a imagem, efeitos sonoros são inseridos alterando os sons do ambiente, recursos que me servem para ativar a sensação de fobia,

da incerteza de dias futuros vivida pelo protagonista em meio ao excesso de trabalho e a pandemia. Sobre esta questão, Mbembe em texto esclarecedor revela que o sistema econômico determina a maior parte das vítimas de covid com distinção de raça e outros fatores, algo que segundo ele só será ultrapassado através de uma ruptura gigantesca.

Se, nessas condições, ainda houver um dia seguinte ele não poderá ocorrer às custas de alguns, sempre os mesmos, como na Antiga Economia. Ele dependerá necessariamente, de todos os habitantes da terra, sem distinção de espécie, raça, gênero, cidadania, religião ou qualquer outro marcador de diferenciação. Em outras palavras, ele só poderá ocorrer ao custo de uma ruptura gigantesca, produto de uma imaginação radical. (MBEMBE, 2020)

Se a imaginação é necessária para a mudança de paradigmas, mudanças que realmente democratizem a sociedade, ela é fundamental para ativar conceitos e dobras no fazer artístico. Utilizados em momentos precisos durante o vídeo, efeitos de lente aplicados na pós-produção, sobreposições de imagens e distorções sonoras alteram a aparente mimese fornecida pela câmera, não somente reforçam as sensações citadas como criam choques, contrastes que ativam o estranhamento. Este estranhamento ou visão do estrangeiro foi definido por Didi-Huberman da seguinte maneira.

“O estrangeiro, assim como a estranheza, tem como efeito lançar uma dúvida sobre toda realidade familiar. Trata-se a partir desse questionamento, de recompor a imaginação de outras relações possíveis na própria imanência dessa realidade. É ainda isto, distanciar: fazer aparecer toda coisa como estranha,

como estrangeira, depois tirar disso um campo de possibilidades inauditas.”
(DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 67)

A alternância entre a “mimese” e as interferências no som ou na imagem, não somente foram recursos formais oriundos do sensível como também foram importantes na representação do conceito de alienação. Numa das cenas (Figura 6) o motoqueiro dirige sua moto alterada pelo efeito de computação, semelhante a uma imagem líquida, este efeito gera também uma perspectiva instável e alguns segundos depois podemos observar o logotipo da empresa entrando novamente em franca distorção, a moto serpenteia em meio a quebra da realidade, o pé descalço do motociclista toca o chão sentindo a água, Punctum de Barthes⁶, Studium: motoboys e cicloboys negros além de precarizados, estão entre os que mais correm risco de vida, apesar do covid atingir todas as classes e etnias, são justamente pobres e negros as principais vítimas da pandemia.

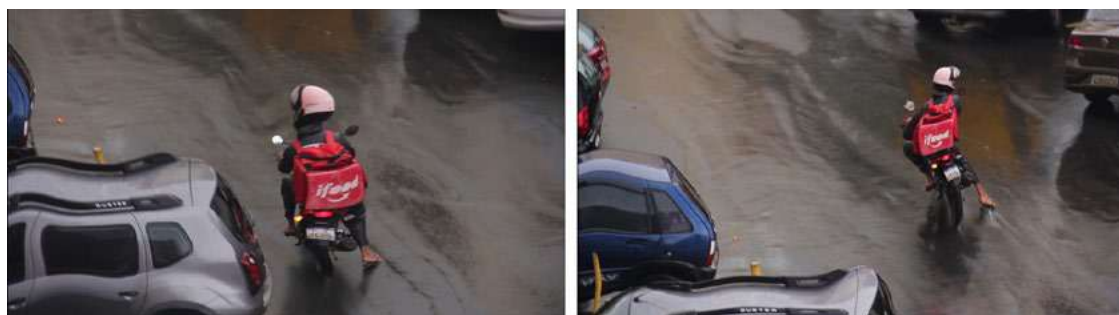


FIGURA 6 “APLI CATIVO NECROLIBERALISMO” – Pablo Lucena. Frames do Vídeo. Direção de Fotografia, Edição e Sonorização Pablo Lucena. Salvador, Brasil. 2020. (Fonte: Acervo do Artista)

.....
6 Roland Barthes definiu os conceitos de Punctum e Studium no livro *Camara Clara*.

O vídeo *Apli Cativo Necroliberalismo* termina com uma sequência de sobreposições de cenas possibilitadas pela pós-produção, onde diversos motoqueiros transitam na mesma rua em perspectiva, fluxo simultâneo em diferentes tempos, suspensão, impermanência, volta a realidade, um entregador estaciona a moto no final da rua, caminha sem hesitar em direção ao novo endereço com uma grande mochila e atravessa a portaria em ritmo acelerado. Lembro do sorriso grafado no logotipo Ifood, mórbida ironia, apesar de tudo a entrega não pode parar. O vídeo termina com a sugestão de continuidade sistêmica, mesmo com as milhares de mortes no horizonte, não pode nem deve haver tempo para pensar é preciso seguir em frente.

Conclusão

Em *Imagens de Exceções e Clausuras* desenvolvi uma poética que abordou duas realidades distintas, a representação do espaço particular de uma quarentena e a realidade contrastante dos trabalhadores de aplicativo em plena pandemia. Em ambos os espaços entrelaçamentos entre fatores psicológicos e políticos foram estabelecidos, entre o transcendente e o imanente, o sensível e o conceitual, evitando um direcionamento único. Assim, no vídeo *Própolis* uma imagem dialética foi criada, algo que permitiu a relação intersemiótica entre diferentes linguagens, integrando imagem em movimento, escrita e som ou gerando interferências digitais, criando anamorfoses sonoras, imagéticas, sobrepondo deslocamentos simultâneos através da montagem via computação gráfica, como podemos constatar em *Apli Cativo Necroliberalismo*. Devo mencionar que as interferências digitais nunca partiram de uma gratuidade nonsense, estiveram sempre ligadas ao contexto político vivido durante a pandemia, além disso foi possível evitar o excesso de subjetivismo, não somente revelando

clausuras e exceções de uma trágica realidade, mas criando um “campo de possibilidades inauditas”.

Referências

- BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BRASIL, André. O ensaio, pensamento “ao vivo”. In: FURTADO, Beatriz (org). *Imagem Contemporânea: cinema, tv, documentário, fotografia, videoarte, games...* Vol 1 / Organização de Beatriz Furtado – São Paulo: Hedra, 2009.
- DAVIS, Mike. Planeta de Favelas: a involução urbana e o proletariado informal. In: SADER, Emir. *Contragolpes* / Organizado por Emir Sader ; tradução Beatriz Medina – São Paulo : Boitempo, 2006.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tomam posição*; tradução Cleonice Paes Barreto Mourão. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.
- FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. – tradução de Leandro Konder. – 5 ed. – Rio de Janeiro: Zahar Editôres, 1976.
- FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*; tradução Célia Euvaldo. – São Paulo: Cosac & Naify, 2014.
- MBEMBE, Achille. *O direito universal a respiração*; Tradução Ana Luiza Braga. Disponível em: <<https://n-1edicoes.org/020>> Acesso em: 14 mai. 2020.
- SAFATLE, Vladimir. *Bem vindo ao estado suicidário*. Disponível em: <<https://n-1edicoes.org/004>> Acesso em: 14 mai. 2020.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *Renovar a teoria Crítica e reinventar a emancipação social*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- VIRILIO, Paul. *Gerra e cinema: logística da percepção*; Tradução de Paulo Roberto Pires – São Paulo: Boitempo, 2005.

El bosque dentro del bosque

The forest within the forest

T. FERNANDA GARCÍA GIL

Departamento de Pintura
Universidad de Granada

GERTRUDIS ROMÁN JIMÉNEZ

Doctora en Bellas Artes
Universidad de Granada

LAURA APOLLONIO

Docente- Investigadora FPU
del Departamento de Pintura
Universidad de Granada

Grupo: En los Bordes: Arte público Arte vivo

Universidad de Granada y

Asociación Artístico-cultural del Ayuntamiento de la Zubia, España.

Partimos de un hecho real que nos hace intuir un cambio paradigmático: durante el confinamiento de 2020 en un bosque a las faldas de Sierra Nevada (Granada, España) — actualmente descuidado y degradado— donde el arrendajo hizo previsión de bellotas para el invierno — nacieron un gran número de encinas haciendo reaparecer el antiguo bosque autóctono, frente a un monocultivo artificial de pinos, que yermaron la tierra. La naturaleza se abre paso tímidamente a su continuidad, volviendo a sus orígenes de bosque mediterráneo. El caminar se vuelve atento, el contexto nos invade y nos impele a compartir una pulsión vital: vamos a acompañar al bosque en su lucha por sobrevivir.

Palavras-chave: Naturaleza urgente: Procesos de creación, vivencias, documentación y archivo.

Starting from a real fact that makes us intuit a paradigmatic change: during the 2020 lockdown in a forest on the slopes of Sierra Nevada (Granada, Spain) – currently neglected and degraded – where the jay made a forecast of acorns for the winter – a large number of holm oaks making the old native forest reappear, in front of an artificial monoculture of pine trees, which barren the land. Nature timidly makes its way to its continuity, returning to its origins as a Mediterranean forest. Walking becomes attentive, the context invades us and impels us to share a vital impulse: we are willing to accompany the forest in its struggle to survive
Keywords: Urgent nature: creation processes, experiences, documentation and archives.

Introducción: la acción del bosque dentro del bosque

La naturaleza urgente propicia un trabajo entre el bosque y los caminantes, en un contexto de pandemia que aúna la creación de ambos. Así, la documentación y archivo de estas experiencias, a veces ensimismadas y otras volcadas en cuestiones de pertinencia, de conocimientos científicos, tratos sociales, afloramientos de experiencias múltiples, en donde subyace la poética del bosque, a la vez que queda cotejada entre experiencias de inmersión.

Vamos a realizar una deriva (Maderuelo, 2008, pp.169) de estos procesos de creación, dilatados en el tiempo y confluyendo como producto de paseos. Se deambula por un bosque cercano al hábitat de los que narran, por lo que nos referimos a un hábito de vida que se acentúa con la cuarentena del Covid. Los caminantes vamos solos o acompañados de personas con las que convivimos y entre nosotros se va creando familiaridad, pero todos balbuceamos o dialogamos y sentimos, quizás de forma desigual, la influencia de un ser que a modo de personaje nos envuelve con su presencia: *es el bosque vivo*.

Conociendo el contexto de intervención:

No podemos avanzar sin saber mas de esta presencia: es este un bosque con una apariencia doblegada por el hombre y hasta mentirosa en su presentación en sociedad. Vamos a ver porqué, en los bordes y claros del mismo se ven ejemplares de pinos¹ con gran vitalidad, ya que estos han sido tratados con esmero por los encargados del parque natural, que han desbrozado las ramas bajas y clareado los

¹ <http://www.alertaforestal.com/es/especies-de-pino-como-diferenciarlas-info-grafia-incluida/>

ejemplares, prestando mas fortaleza para crecer, a ello se suma que al estar en el límite no hay árboles que entorpezcan la necesaria luz para su desarrollo. También, cuando vemos el bosque desde lejos en las laderas del conglomerado de montes adyacentes de Sierra Nevada, las copas, que es lo que se visualiza conforma una gran mancha verde, de un verde jaspeado y vibrante. Así, visto de lejos es un paisaje idílico y el visitante u otro observador, por ejemplo, si lo hace desde un helicóptero, ve igualmente una masa boscosa saludable.



FIGURA 1-3 Cartografía del lugar situado entre el Barranco de Corvaes y el Barranco del Pinche perteneciente al parque natural de Sierra Nevada, en el borde con La Zubia. Granada (1). En las dos últimas figuras se observa la cosmética presentación del bosque en sus bordes o límite del bosque del parque natural citado (2) frente al abandono de su interior (3). (Fuente: Colección propia)

Pero nosotros no somos visitantes, somos caminantes, nos adentramos en el bosque a pie y esa es otra realidad bien distinta. Una vez pasadas las primeras hileras desordenadas del mismo, encontramos árboles muy cercanos unos de los otros, que se estorban tanto para recibir el sol, como para encontrar el alimento del suelo, lo que nos lleva a observar que el resultado son árboles flacos y alargados que solo tienen verde la parte mas alta de sus copas a donde sí llega la luz

y que es lo que se visualiza desde lejos prometiendo en su interior otro tipo de vida de la que en realidad nos encontramos.

En las derivas y recorridos los caminantes nos hacemos preguntas sobre el estado del bosque, los caminantes, lugareños o no, nos hemos interesado por su origen, sumando las vivencias e intereses². Observamos que se encuentra degradado, entre otros factores, por la falta de cuidados de los responsables de su existencia que en la actualidad recae en la Administración de los Parques Naturales de la Junta de la Comunidad Autónoma, también por vandalismos varios y mal uso de algunos deportes y la extendida creencia de los humanos de que la naturaleza está ahí para utilizarla, a imagen y semejanza del sistema capitalista de *usar y tirar* por el que cada vez hay más basuras en este medio.

En la pandemia, deudora de las problemáticas globales del cambio climático, produce transformaciones en las condiciones de vida de la humanidad, al igual que en el contexto natural se crean condiciones que nos señalan que los ecosistemas³ son revertibles o al

.....
² Sabemos que es un bosque artificial de unos 60 años, que esta justo encima, superpuesto a un bosque primario o puede que secundario de encinas de las que quedan, pocos, algunos de ellos magníficos ejemplares. Cuando se hace la repoblación los ingenieros agrónomos no tienen en cuenta que la vegetación del paraje es *Baja Montaña* con unas características propias del secano, que sería la forma popular y muy general de referirnos a ese ecosistema. Se decide poner pino negro y pino carrasco, distintos al pino silvestre de Sierra Nevada. Tal decisión tiene la lógica de que las raíces van a proteger la fuerte degradación del suelo con las lluvias y evitar las pequeñas pero desagradables corrientías con gran arraste de tierras y piedras en la población rural de la Zubia. Así nace el actual bosque.

³ Podemos resumir que, al ser un bosque de pinos, monocultivo, junto a las características generales del suelo de baja calidad, árboles que no dejan pasar el sol y sus acículas acidifican la tierra. Sierra Nevada tiene un componente de dolomías que afecta a las tierras cercanas, que por su porosidad y por la cantidad de rocas conforman una tierra con pocos nutrientes. Las plantas son de un tamaño

menos paliables. Para empezar durante la cuarentena el sonido que llega de las poblaciones cercanas es mucho menor, también baja considerablemente la contaminación y esto incide, entre otras cosas, en que hemos observado muchos mas pájaros, se suma que lluvias del cambio de estación han venido con aires de renovación y el bosque ha prosperado. En concreto, pollos de arrendajos nos miraban curiosos al paso, sus padres con vuelo bajo y rasante han sido los que han originado un mayor nacimiento de encinas, provenientes de sus despensas olvidadas. Seguramente mucho mas que otros años, ha sido fácil sucumbir al reclamo de la vida aislada del ruido exterior que se presta a una mayor conexión con el entorno.

Fenomenología de la quietud botánica y el habitar de los caminantes

El bosque cobra protagonismo en el trato de los caminantes, y se trastoca en interlocutor y personaje de si mismo. En su supervivencia, tanto pinos como encinas viven en tierras calizas y aguantan los ciclos estacionales, este año a pesar de la bondad de la primavera, el siguiente cambio viene con un calor que perturba los límites. En esta situación, el creciente bosque bajo⁴ con plántulas de pino y sobre todo de encina que tanto prometían, tienen serios problemas

.....
pequeño, propias de la zona de secano con pocas lluvias, dentro del bosque se da un sotobosque mediterráneo, en esta zona casi inexistente, y en los claros lo hace de forma escasa, todo ello contribuye a que las condiciones no mejoren.

⁴ Las encinas son árboles de crecimiento lento y con necesidades especiales y con fortaleza frente a la sequía, pero no a las excesivas horas de sol del verano. Al comienzo de la acción se estuvo estudiando si nuestra actividad es contraria a las necesidades y respeto hacia el bosque, entre los textos visitados nos parece relevante la Tesis titulada: *Dinámica de los bosques neotropicales de pinusquercus: Importancia de la luz y el agua en el desempeño de plántulas y juveniles de especies arbóreas*. <https://eprints.ucm.es/20801/1/T34393.pdf>

a la supervivencia aún a pesar de su fortaleza. Se fueron las lluvias y el sol es especialmente abrasador ¿Cómo no tener empatía con el interlocutor que diariamente hemos venido creando una construcción espacial y emocional? Así, algo ha venido este año a ahondar en los pensamientos de nuestros pasos. Comienza la relación de colaboración entre bosque y caminantes.

Concretamos que, a finales de mayo del 2020, aún sin consciencia de que el fuerte vínculo con el bosque había comenzado antes, se emprende un pasaje a la esperanza cuando el agua para la sed de los caminantes y sus amigos canes va a aparar a las encinas. El recuerdo del espíritu del poeta en la Eneida, Virgilio nos habla de las “lágrimas de las cosas”⁵ como respuesta empática de las lágrimas del sufrimiento de las plántulas próximas a sucumbir por la sed se crea una discutida colaboración de ciertos caminantes, frente a la incredulidad y/o indiferencia de otros. La empatía se traduce diversa por los caminantes habituales y ocasionales, surgen distintas reacciones, una mayoría lo ve como una iniciativa sólo simbólica y no efectiva, solo comentan y se informan. De los más habituales, hay quien de forma ocasional participa en el refresco de las plántulas, y sólo tres personas que acaban implicando quizás no sólo por razonamientos sino también emocionalmente.⁶

.....
⁵ Teixeira de Pascoaes: Livro de Memórias (1928) Traducido y citado por el artista-fotógrafo José Manuel Navia, en la revista EXIT, Madrid-México nº 71, Jardín/Garden Pp. 36. Trimestre 3 de 2018

⁶ Muchos caminantes se han interesado y han hecho comentarios y sólo ocasionalmente han participado en la acción, por lo que puede ser una obra de arte público en la naturaleza. Tengo que nombrar especialmente a Eva C., una niña preadolescente que se emocionaba y tomaba con total naturalidad la acción y a Jaime V., ambos a su manera han sido constantes, esté ultimo, aún con la dificultad de sumergirse en estas piezas, se planifica y de forma autónoma toma sus decisiones y asume su propio sentido. Es de agradecer no sólo por la colaboración



FIGURA 4-5 Eva C. y Jaime V., conectados al entorno del bosque y aislados del ruido, ensimismados en su tarea de refrescar las plántulas de encinas documentan y son testimonio en el tiempo y lugar del dilatado proceso creativo de *El bosque dentro del bosque*

Diametralmente opuesta a la empatía referida tenemos que en la relación naturaleza intereses económicos, en ocasiones hemos presenciado como en otros lugares se daña el bosque con la tala de árboles para crear viviendas de ensueños, pero no se piensa en las consecuencias tan devastadoras que genera en este contexto porque se quiere vivir dentro de él. Se puede perder el espacio del bosque que lleva implícito el recogimiento, se generan cambios de la percepción cuando la recepción se capta por más de un sentido: la iluminación, las texturas, los olores, los sonidos, etc. y ello contribuiría a estar desorientados, por ello desde el origen de la

.....
activa sino por la calidad de personas y la empatía mostrada.

humanidad, se da una dialéctica entre los malos usos y el respeto a la misma, creándose un problema que vemos que es recurrente. Creemos que hay que defender e intervenir cuando se genera una perversa acción asocial en la naturaleza.

Este concepto del espacio donde el hombre busca refugio no tiene nada que ver de lo que podría ser en su origen, vivir en una cabaña, sino que ahora hay intereses económicos, que venden vistas maravillosas, pensando que hacen el espacio más valioso. Prueba de ello son las casas construidas dentro de caminos por donde antes pasaban ríos, cuando la naturaleza se cobra vidas porque el agua vuelve a su cauce, se agrede aún más fuerte intentando deformar casi lo inaccesible para hacer negocios, sin respetar zonas boscosas.

Tanto la filosofía como el arte tratan el espacio dentro de los lenguajes revitalizando activamente su naturalismo, su fisicidad, su significación y la experiencia hermenéutico- lingüística como dialogo entre juego y acontecer que llenan de significado el espacio habitado.

En la medida en que se reinterpreta la oposición de ciudad y zona rural, es el medio natural donde los seres vivos modificamos la actitud hacia el bosque y su guardián mitológico. En la mitología romana el Silvano (lit. “del bosque”) aparece no tanto en calidad de una deidad individual, como en calidad de una de las encarnaciones de Fauno, la deidad de los pajaros de más allá de la ciudad. Es característico de algunas tradiciones la aspiración del héroe cultural a neutralizar al guardián del bosque mismo para construir su hábitat. Ello nos lleva a recordar los espacios habitables de Bachelard, en el que «el nido y la concha no son lugares habitables para el ser

humano, pero la imaginación burla tal imposibilidad y relaciona esos refugios con el anhelo de una morada primitiva y perdida».⁷

Ecología, sostenibilidad y arte público en el imaginario del bosque.

A vueltas con mas reflexiones, vamos rumiando del porqué mantener esa decisión de intervenir respetuosamente en el bosque, día a día, de refrescar las encinas y otras plántulas. Está claro que no es la solución para los bosques en general, las deberían de solucionar las Administraciones y sus Órganos Ejecutivos, y sería necesaria la implicación de colectivos y del ciudadano en general... y ¿por qué esto no está pasando? La omisión de estas vías políticas y sociales necesarias genera que surjan asociaciones, ONGs ambientalistas, etc., ante el llamado cambio climático tiene su razón de ser el señalar el camino para reconducirlo. Así aterrizamos en un terreno conocido y recurrente, soluciones lentas, o a largo plazo, pero ¿y si en el planteamiento hubiéramos olvidado algo básico importante? No podemos solucionar el problema de los bosques en general, diagnosticado por todos, botánicos, ambientólogos, agrónomos, ciudadanos, etc.

Continúa en su lento deterioro donde las luchas y empeños por revertir estas catástrofes son muy grandes en este momento. Aquí y ahora convivimos con esta concreta parcela de bosque en la que la urgencia de la sequia potencia la conciencia de pertenencia por la cual estamos abocados a que sea la acción la respuesta a la llamada de la sed y una invitación a compartir poéticas que el bosque nos brinda para cobrar sentido y visibilidad de su existencia⁸. En

.....
⁷ <https://clavedelibros.com/la-poetica-del-espacio-gaston-bachelard/>

⁸ Según Josep Barba, investigador del CREA, el hecho de que ante la sequía el bosque se muestre tan resiliente, “nos permite ser optimistas en cuanto al nivel de

concreto, el pinar y el bosque silencioso a ras de suelo conforman, *el bosque dentro del bosque* con los que mantenemos vínculos, para descubrir que el compromiso surge y se crea en la vivencia.

Es como si el objetivo primero no fuera salvar el bosque, humildemente está más cerca de nuestra mano respetarle como ser vivo y de este respeto nace la poética de la acción que desencadena otras muchas reflexiones y emociones. Pasar de que la naturaleza sea usada a tenerle el respeto por ser otro ser vivo es una creación de mayor relevancia donde el arte nos hermana.

La Acción Directa Cómo Formulación De Un Lenguaje

Nos queda hablar como una técnica tan sencilla como la de refrescar estas plántulas y protegerlas, pequeña acción que adquiere y se transmuta en lenguaje, viene bien recordar la sentencia de Le Corbusier, que defendía que las técnicas cuando son usadas con sentido en obras se convierten en lenguaje. Experiencia que comienza la naturaleza y que algunos caminantes, en algún momento deciden acompañarle. (Fig. 6)

Las bellotas, de las pocas encinas grandes que quedan del bosque primario, son alimento de pájaros y ardillas, pero el arrendajo quiere tener una despensa grande para su prole, así de las no utilizadas, brotan las encinas, lo hacen casi siempre cerca del tronco de un

.....
emisiones de CO₂, con lo que parece que, por esta parte, el cambio climático no se agravaría". La especie sustituta es más determinante que la mortalidad del pino "Lo que hemos comprobado es que, a medio plazo, la sustitución del pino por la encina reduce las emisiones hasta en un 36% pero todavía no sabemos cuál es la evolución de las dinámicas del suelo si la especie sustituta es otra" <https://www.iagua.es/noticias/espana/csic/16/03/10/suelo-bosque-pinos-afectado-sequia-no-emite-mas-co2>

pino, en un terreno pedregoso y reseco en verano. En el parque natural, la ley no permite introducir ningún protector ni entutorar con plásticos tubulares especiales a tal fin para que el viento no los tumbe y no sean pasto de los roedores. De manera que, de protección usamos las ramas secas de los pinos, construyendo pequeños cercos que tiene la ventaja de crear en el suelo pequeños hoyos en los que la poca agua que implementamos se queda estancada al lado de la plantita en cuestión. Entre piñas y varas de ramas secas se crea un artilugio para viento y otras inclemencias, tales como en verano los rayos del sol directos. El pinar actúa a modo de bóveda de un gran invernadero sin puertas, se suma a resguardar al incipiente bosque.

Estas pequeñas estructuras son igualmente relevantes en la organización y visualización del bosque dentro del bosque, ayudando a contabilizar los plantones tratados que serán alrededor de 250. También hemos descubierto que, junto a las zonas que atendemos como si fuera un jardín comunitario, hay mas plántulas de encina y en número menor también salen adelante, ya que es voluntad del bosque recrearse. (Ver fig. 1,2 y 3)

El pequeño grupo de amigos de las encinas del bosque muy de mañana y con una periodicidad aproximada de una vez a la semana para las plántulas y casi todos los días para los regantes cuya recompensa está en la acción misma, Beruete lo sintetiza así para el jardín, pero igual podría ser para el bosque: *Es necesario sustraer a las personas aunque no sea mas que por un instante,*



FIGURA 6 Plántula de encina, en ella se observa el tratamiento realizado con materiales del bosque. Las hileras de ramitas (a modo de cerca) matizan los excesivos rallo de sol del verano. Muchas de ellas están en un suelo inclinado así, las piedras exteriores están impidiendo que todo el montaje no se desmorone. En su conjunto es mejorar el hábitat de la incipiente planta sin molestar a otros habitantes del bosque... las piedras solo se cambian si no tienen todo un mundo debajo. En invierno la protección respecto a la meteorología no se necesita, el pinar, aunque degradado mantiene humedad, mediando que las heladas penetren hasta el suelo.

*de sus preocupaciones cotidianas. Un contacto pasajero y rápido con la belleza del mundo exterior les ayudará a vivir mejor en su fuero interno. No vean en esto un rasgo de sentimentalismo fácil: por el contrario, esta es la verdadera razón de ser de los jardines y los jardineros.*⁹

Ha pasado todo el verano y hasta mediado de septiembre hemos estado trabajando en colaboración con la naturaleza y a fin entender mejor porqué preservarla. El laborioso trabajo ha sido como una gran pintura en la que el lienzo es la tierra del bosque, dándonos cuenta de la relevancia para nuestra vida y lo que supone estar al lado del bosque. La pequeña acción de empatía es nimia al lado de lo que éste nos ofrece, igualmente Beruete nos centra: *Colaborar con el crecimiento de plantas de nuestro huerto o jardín, ayuda, que duda cabe, a nuestro propio crecimiento, a nuestra renovación interior. Nos brinda la ocasión de desensimismarnos, de practicar la contemplación activa y de encontrar en nosotros mismo la calma y la quietud.*¹⁰

Conclusiones

Como hilo conductor en toda la acción, reseñamos los tiempos de esta, los bosques macro y micro habitan con tiempos lentos muy alejados de los tiempos humanos, pero todavía mas lejos del tiempo veloz impuesto por el capitalismo tardío actual. Subyace el contraste, sobre todo cuando no se sabe bien a donde vamos tan deprisa.

Toda una aventura calma y desde el recuerdo que documentamos con este trabajo, vemos que ciencia y cultura van de la mano,

⁹ *Jardinosofía, Una historia filosófica de los jardines*, Beruete, Santiago, Editorial Turner (2016) en la revista EXIT, Madrid-México nº 71, Jardín/Garden Pp. 36. Trimestre 3 de 2018

¹⁰ *Verdografía o cómo la naturaleza nos enseña a ser humanos*, Beruete, Santiago, Editorial Turner (2018) en la revista EXIT, Madrid-México nº 71, Jardín/Garden Pp. 36. Trimestre 3 de 2018

que lo simbólico subyace como redescubrimiento y que emoción y pensamiento es imposible separar tal y como hace algunos siglos ya expuso Schlegel.

Respecto al concreto aporte de la acción esta deviene a comportarse como una investigación práctica. 1/ conocimiento del contexto siempre en evolución, 2/ Acción que se desmarca de los presupuestos del arte tradicional para la búsqueda colaborativa, ecológica, introspectiva, de planteamientos sencillos, de vuelta al origen, con la carga de no ser ingenuos. 3/ Tejiendo conexiones y perspectivas tales como la dimensión cultural, la experiencial, el riesgo de atreverse a salir de la propia rutina para encontrar al otro, donde no sólo se está como un caminante más, sino que también se sale al encuentro del pinar y el micro-bosque de encinas como presencias que demandan reciprocidad

Volvemos al paseo ensimismado, feliz de dejar pesos (acarrear el agua por la cuesta hasta el bosque) y calculadas paradas, todo ellos con aprendizajes valiosos que queremos compartir con más caminantes, el percibir el bosque con un talante nuevo, con su presencia en el tiempo, nos transmite que la naturaleza ha estado ahí desde siempre, antes que nosotros y que su ensueño nos conecta con su sabiduría olvidada, que vagamente nos hace recordar su poética mas allá de lo que somos capaces de aprehender.

Referencias

- Duque, F. *La fresca ruina de la tierra*, Calima/Territorios, Madrid, 2002
- Maderuelo, J.: *La idea de espacio*, Ed. Akal/ Arte Contemporáneo. Madrid 2008
- Arte y Naturaleza, Actas, 1er curso. Diputación de Huesca, Huesca 1995

Martínez de Pisón, E. *La montaña y el arte*, Fórcola, Madrid 2017

Galindo Jaimes, L. *Dinámica de los bosques neotropicales de pinus-quercus: Importancia de la luz y el agua en el desempeño de plántulas y juveniles de especies arbóreas*. Tesis Doctoral de la Universidad Complutense de Madrid, 2013.

Revistas

Revista EXIT, Madrid-México nº 71, Jardín/Garden Pp. 36. Trimestre 3 de 2018

Webgrafía

<https://clavedelibros.com/la-poetica-del-espacio-gaston-bachelard/> (Se visualiza el día 7 de octubre de 2020)

<https://eprints.ucm.es/20801/1/T34393.pdf> (8- agosto- 2020)

<http://www.alertaforestal.com/es/especies-de-pino-como-diferenciarlas-infografia-incluida/> (30-julio- 2020)

<https://www.iagua.es/noticias/espana/csic/16/03/10/suelo-bosque-pinos-afectado-sequia-no-emite-mas-co2> (3-agosto-2020)

Visualidades atravessadas: a 12a. Bienal do Mercosul

Crossed visualities: the 12th. Mercosul Biennial

ANANDA CARVALHO

Universidade Federal do Espírito Santo

LARISSA MEGRE WANDERLEY CORDEIRO

Universidade Federal do Espírito Santo
CNPq

Esta comunicação propõe observar um estudo de caso de exposição on-line anteriormente concebida para acontecer no espaço físico. Trata-se da 12a. Bienal do Mercosul com curadoria de Andrea Giunta e com trabalhos de mais de 70 artistas de 25 países. Considerando fontes como entrevistas e palestras publicadas na internet, pretende-se observar procedimentos que se ressaltam, mapeando um campo de ação da curadoria perante a demanda de realizar exposições on-line no atual contexto de pandemia.

Palavras-chave: Curadoria; exposição on-line; arte latino-americana; Bienais.

This paper proposes to observe a case study of online exhibition previously designed to happen in the physical space. This is the 12th. Mercosul Biennial curated by Andrea Giunta and with works by more than 70 artists from 25 countries. Considering sources such as interviews and lectures published on the internet, we intend to observe procedures that stand out, mapping a field of action of the curatorship in the face of the demand to hold exhibitions online in the current context of the pandemic.

Keywords: Curatorship; online exhibition; Latin American art; Biennials.

Introdução

Os modos de exibição on-line tornaram-se práticas recorrentes para as instituições culturais, como medida de prevenção a crise sanitária que atravessou o ano de 2020. Nas demandas de responder a uma continuidade de contato com o público, diferentes formatos de curadorias são elaborados. A experiência tátil e sensorial do espaço expositivo torna-se bidimensional e, acima de tudo, visual, enquanto as obras se adaptam à existência volátil da realidade digital, onde práticas como a conservação se tornam complexas e um tanto quanto incógnitas.

Esta artigo propõe observar um estudo de caso de exposição on-line que tinha sido anteriormente concebida para acontecer no espaço físico. Trata-se da 12a. Bienal do Mercosul (Porto Alegre), com curadoria da argentina Andrea Giunta, um dos principais nomes da curadoria atual, com pesquisa sobre artistas latino-americanas sob uma perspectiva feminista. Intitulada *feminino(s). visualidades, ações e afetos*, esta edição da Bienal busca refletir em seu statement curatorial sobre a participação da sociedade na cultura contemporânea por meio do conceito de diferença compreendido como multiplicidade, considerando um texto de Denise Ferreira da Silva como embasamento. Por essa perspectiva, engloba “o dissenso como mola da argumentação e da deliberação. Porque, sabemos, é necessário dizer, e explorar as diferentes maneiras de nomear para evitar as classificações uniformes” (GIUNTA, 2020a). No texto curatorial, Giunta (2020a) considera também referências de escritos poéticos de Carolina Maria de Jesus e questionamentos teóricos de Nelly Richard para evidenciar “a relevância da criatividade para friccionar limites e condicionamentos.” Com esses diálogos, a exposição reflete sobre o “lugar social do feminino,

suas construções, suas incompatibilidades e o salto sobre as lógicas binárias excludentes” (GIUNTA, 2020a).

Com abertura prevista para cerca de um mês após o início do isolamento social, a Bienal do Mercosul tinha sido pensada para acontecer em diferentes espaços físicos em Porto Alegre com trabalhos de mais de 70 artistas de 25 países. Também engloba um programa educativo, que foi readaptado, com a curadoria de Igor Simões. Considerando fontes como entrevistas, palestras e conversas publicadas na internet, pretende-se observar procedimentos que se ressaltam, mapeando um campo de ação da curadoria perante a demanda de realizar exposições on-line no atual contexto de pandemia.

Além do contexto citado, a escolha do objeto para análise neste artigo justifica-se pela 12a. Bienal do Mercosul apresentar uma proposta curatorial que dialoga com revisões da História da Arte com o objetivo de gerar visibilidade para distintas produções artísticas. Ao se reconhecer a dinâmica de interesses e falas que existe intrinsecamente à história, percebe-se a curadoria como uma prática com propósitos e intenções. Ou seja, o processo curatorial trata de uma série de escolhas que, em conjunto, produzem uma série de reflexões acerca da arte, mas também do que é vivido na contemporaneidade, conforme será exemplificado no texto a seguir.

Reinventando situações de conhecimento por meio da curadoria

É importante iniciar relatando um pouco sobre o trabalho de curadora Andrea Giunta. Professora da Universidade de Buenos Aires, pesquisadora principal do CONICET (Argentina) e pesquisadora visitante da Universidade do Texas (Austin, EUA) foi co-curadora com Cecilia Fajardo-Hill da exposição *Mulheres Radicais: arte latino-americana*,

1960-1985, apresentada na Pinacoteca de São Paulo, em 2018, como parte de uma itinerância¹. Para a realização dessa mostra, as curadoras desenvolveram uma complexa pesquisa de sete anos de duração, cujo objetivo foi mapear e estudar artistas latinas e chicanas e seus respectivos corpos de obras. A escolha da América Latina enquanto campo de estudo se fez essencial, visto a hegemonia europeia de obras em museus e demais espaços expositivos. Esse recorte é um tanto quanto complexo e sensível, pois “a exclusão é ainda pior para as latinas: inícios tardios, menos aceitação, o machismo dentro de sua própria classe e o machismo somado ao racismo do mundo todo” (GOLDMAN apud FAJARDO-HILL, 2018, p.24).

Desse modo, *Mulheres Radicais* constitui-se como uma exposição coletiva sobre o corpo feminista e a luta por sua soberania, organizada sob uma metodologia de resgate histórico. Giunta² afirma que não tratava-se de descobrir artistas e sim desenterrar artistas (que haviam sumido), considerando um arco temporal. Já, na Bienal do Mercosul, a curadora opta por construir um olhar mais amplo para as ideias de “femininos” que enfocam o contemporâneo. Procura reinventar situações de conhecimento estéticos e sensíveis no contexto atual, dando a ver três perspectivas que se entrelaçam:

Particularmente no momento em que o feminino retoma agendas não realizadas desde os anos sessenta, recupera os questionamentos dos noventa e amplia suas urgências como consequência das aumentadas violências contra

.....
¹ A exposição foi concebida e realizada pelo Hammer Museum (Los Angeles). Na sequência, foi montada no Brooklyn Museum em Nova York, antes de ser exibida na Pinacoteca de São Paulo.

² Afirmação proferida no encontro on-line *Femenino(s). Visualidades, gestiones, afectos con Andrea Giunta*, promovido pelo MALBA (Argentina) em 25/08/2020. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=Ks5P5GmMPvU>>.

as mulheres e os coletivos LGBTQ+; o aumento da pobreza e dos sistemas de exclusão e discriminação; a observação crítica e atenta dos programas que atacam os recursos naturais do planeta (GIUNTA, 2020a).

Como uma bienal latina, a Bienal do Mercosul transita em espaços periféricos do circuito mundial da Arte e ilustra uma recente mudança de parâmetros geográficos e sociais. Isso acontece quando bienais “contra-venezianas”³ se destacam em relação ao antigo modelo tradicional e ocidental das grandes exposições. Dessa forma, as periferias estudam o formato veneziano e o desconstroem e reformulam (HOSKOTE apud MARCHART, 2020). Por essa perspectiva, a 12a. Bienal do Mercosul procura apresentar vozes e problemáticas não binárias, enfatizando a presença de artistas afro-latinoamericanas.

Uma arte realizada por femininos negros, completamente expulsos da história patriarcal, racista e classista que domina o conceito de arte moderna e contemporânea: uma geografia do poder que universalizou, impondo-se como parâmetro frente ao qual todas as outras formas de pensamento e de afeto que envolvem a arte ficam marcadas como “casos”, “curiosidades”, “exceções”, “particularidades”. Não vamos falar de nosso projeto em porcentagens, apesar de ser muitas vezes que se espera de uma bienal, mas queremos apresentar ao público um conjunto de obras completamente envolvidas com aqueles que representam mais da metade da população latino-americana. A cultura e a linguagem sofisticada das artistas afro-brasileiras terão uma ampla presença na bienal (GIUNTA, 2020b).

.....
³ Termo utilizado por Ranjit Hoskote, co-curador da Bienal de Gwangju (MARCHART, 2020).

Busca-se narrativas plurais com proposições que atravessam os conceitos de feminino como ponto comum. Seja nas vivências históricas de mulheres afrodescendentes em meio a sociedades racistas e patriarcais, observadas nas imagens antagônicas produzidas por Rosana Paulino, seja no trabalho ativista-artístico do coletivo Nosotras Proponemos, onde ação política feminista e arte se conversam e se mesclam constantemente, ou ainda na proposta narrativa de Sebastián Calfuqueo, ao buscar uma contra-identidade feminina e despertar o imaginário de uma realidade possível, essas histórias rechaçadas encontram espaço e forças convergentes dentro da proposta curatorial da 12a. Bienal do Mercosul.

Exposição on-line

Para iniciar esta discussão, é preciso recordar que a Bienal do Mercosul sempre foi uma exposição com foco no local e com uma tradição de curadorias educativas conjuntas e engajadas. Giunta (2020c) relembra que “no es una bienal airbnb, que se visita como parte de un itinerario de viaje por las bienales del mundo, como parte de un grand tour. Es una bienal anclada en la ciudad, con público de la ciudad”⁴.

Entretanto, a emergência da crise sanitária atravessou o contexto da arte com questionamentos sobre o que seria a arte possível. *feminino(s). visualidades, ações e afetos* propõe experimentar uma exposição que aconteça no internet. Andrea Giunta, em um evento on-line⁵, afirmou que se perguntava: “Como podemos estar juntos se

temos que estar separados? Como estabelecer relações na rede para criar um diálogo sensível com um possível público?”. Ou seja, se por um lado o espaço digital constitui uma gama de possibilidades, ainda é um desafio como produzir uma exposição nestas especificidades. Como pode-se pensar a imersão do público no espaço e a potência dos encontros quando não se está mais no espaço físico? A plataforma New Scenario (2020) afirma que nestas circunstâncias, “the curator becomes an (image) producer or director who has to conceive and control this view of the artwork to be exhibited in a specific setting and a structure and narration for its digital presentation”⁶.

Diante da demanda de uma estratégia emergencial, a 12a. Bienal do Mercosul se organizou numa plataforma on-line (site, instagram, facebook e youtube) que inclui: texto curatorial, fotos e textos sobre as obras, vídeos com depoimentos realizados pelos artistas com celular durante a quarentena, Jornal (com textos dos artistas sobre as obras ou sobre reflexões que as circundam), material educativo com 12 proposições e programas públicos com uma série de conversas transmitidas ao vivo.

Observa-se que “*feminino(s). visualidades, ações e afetos*” assume uma característica de proposição documental ou arquivística. O diferencial é que “the exhibition images shown online can circulate directly, but they may be torn out of their exhibition habitat or their narrative structure and thus become mere documents again”⁷

.....
afectos con Andrea Giunta, promovido pelo MALBA (Argentina) em 25/08/2020. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=Ks5P5GmMPvU>>.

.....
⁴ Não é uma “bienal AirBnB”, que se visita como parte de um itinerário de viagem pelas bienais do mundo, como parte de um grande tour. É uma bienal ancorada na cidade, com o público da cidade (GIUNTA, 2020c, tradução nossa).

⁵ Afirmção proferida no encontro on-line *Feminino(s). Visualidades, gestiones,*

⁶ O curador se torna um produtor de imagem ou diretor que tem de conceber e controlar essa visão da obra a ser exibida em uma determinada configuração, assim como (conceber e controlar) uma estrutura e narrativa para sua apresentação digital (New Scenario, 2020, tradução nossa).

⁷ As imagens da exposição publicadas online podem circular diretamente, mas

(New Scenario, 2020). Andrea Giunta aponta que a 12a. Bienal do Mercosul constituiu-se então como arquivo de afetos. Esse viés vai de encontro ao relato de Florencia Malbran⁸ (curadora de Programas Públicos do Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires – MALBA) ao afirmar que ao visitar as reproduções das obras e suas descrições textuais, sentia-se acompanhada pela voz dos artistas por meio dos vídeos. É possível especular que estes vídeos, espécies de cartas em que os artistas apresentam e/ou comentam seus trabalhos no momento de pandemia, sejam os procedimentos que mais se destacam. Instaura-se aqui uma documentação que reflete sobre o trabalho, mas também sobre o seu contexto mundial quando ocorre sua exibição.

As conversas transmitidas ao vivo (as tão citadas lives) que tornaram-se produção constante no isolamento também podem ser observadas por perspectivas positivas. Com esses eventos, aumentou-se exponencialmente o público que poderia comparecer ao evento físico. Além de ampliar-se o local (é possível acessá-las de qualquer lugar com conexão a internet), estende-se a duração temporal (na medida em que ficam disponíveis no youtube para assistir em momentos posteriores). Entretanto, é necessário estar atento para não compreender este acesso como universal, conforme afirma o curador do educativo, Igor Simões (2020):

.....
elas podem ser extirpadas do seu habitat exposicional ou de sua estrutura narrativa e, portanto, tornarem-se meros documentos novamente (New Scenario, 2020, tradução nossa).

⁸ Afirmação proferida no encontro on-line *Femenino(s). Visualidades, gestiones, afectos con Andrea Giunta*, promovido pelo MALBA (Argentina) em 25/08/2020. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=Ks5P5GmMPvU>>.

É preciso que a gente se questione quem pode, quem está acessando e quem tem visibilidade quando a gente pensa nessa existência online das instituições artísticas e das mostras. Que formas vão emergir daí, e principalmente estaremos atentos e atentas para os tipos de exclusões que podem vir dessa crença de que o acesso a internet é universal. Não existe universal. Da mesma maneira que o universal não existe, não existe um acesso universal das pessoas que integrariam essa ideia que a gente costuma usar. Não existe um mundo da arte, existem muitos mundos da arte. E o modo como essas diferentes formas de existência no campo artístico, tanto dos sujeitos quanto das instituições, vai acontecer daqui para frente, ainda está aberto e em franca negociação.

Dessa forma, é necessário observar e analisar os paralelos entre as exposições tradicionais e as exposições digitais, uma vez que ambas caem em limitações e exclusões, ora divergentes, ora similares.

Considerações finais

A 12a. Bienal do Mercosul: *feminino(s). visualidades, ações e afetos* traz um questionamento de como curadorias de exposições on-line podem ir além da simples publicação de reproduções de obras como uma mera continuidade de um catálogo. A crítica de arte e curadora Natália Lavigne, que desenvolve pesquisa de doutorado sobre a circulação das obras de arte no Instagram, afirma em texto crítico sobre a 12a. Bienal do Mercosul:

Não há nada ali que indique algo além de uma documentação bem simplificada sobre as artistas e de obras que já existem ou seriam produzidas. A programação das redes tampouco foge ao modelo de lives e vídeos com depoimentos, sem trabalhos desenvolvidos para serem vistos especificamente nesses formatos. A sensação, ao navegar por esse material ali reunido, é a de

que olhamos para o arquivo de uma exposição do passado. Com a diferença que esta não chegou a acontecer – e a documentação sobre ela é produzida e acessada em um presente imediato e contínuo, trazendo novos dilemas nesse processo (LAVIGNE, 2020).

Por esse viés, é importante ressaltar que a curadoria on-line deve elaborar, além da discussão da presença do público, a articulação entre temáticas e questionamentos. Em texto (CARVALHO, 2014) sobre um estudo de caso acerca da “Plataforma VB” (que permitia a realização de curadorias com materiais do acervo do Videobrasil e atualmente não está mais disponível), observa-se alguns procedimentos específicos para a curadoria na internet. O diferencial estava na proposição curatorial estabelecer conexões entre os diversos elementos possíveis. Nesse caso, destacavam-se os seguintes procedimentos que não estão presentes na 12a. Bienal do Mercosul: ações organizadas em sistemas rizomáticos que articulam o conteúdo de forma não linear, a categorização por meio de indexação e os usuários como produtores de conteúdo.

Se por um lado, o design de informação e o contato direto com o público na edição on-line da 12a. Bienal do Mercosul deixam a desejar, é importante enfatizar a sua produção plural de arquivos e novas histórias para a própria arte. Sua temática, obras, depoimentos, textos e eventos ao vivo multiplicam olhares e vozes que há muito precisam de visibilidade. A curadoria apresenta questões urgentes em um ano de uma crise tão aguda. Enfatiza que mudanças são necessárias e elas ainda são muitas. Nas palavras de Andrea Giunta (2020a), *feminino(s). visualidades, ações e afetos* “aspira a compartilhar o exercício coletivo de inventar novas formas de fazer, dizer, pensar

e criar”. E, sob este viés, continua-se na indagação sobre outras configurações para a arte e sua circulação.

Referências

CARVALHO, Ananda. *Redes curatoriais: procedimentos comunicacionais no sistema da arte contemporânea*. 2014. Tese (Doutorado em Comunicação) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em: <<https://tede2.pucsp.br/handle/handle/4647>> Acesso em 14 mai 2020.

FAJARDO-HILL, Cecilia. *A invisibilidade das artistas latino-americanas: problematizando práticas da história da arte e da curadoria*. IN: _____ e GIUNTA, ANDREA (orgs.). *Mulheres radicais: arte latino-americana, 1965-1985*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.

GIUNTA, Andrea. Bienal do Mercosul. *feminino(s). visualidades, ações e afetos* [Texto curatorial]. 2020a. Disponível em: <https://www.bienalmercosul.art.br/curadoria> . Acesso em 10out2020.

_____. Arte!Brasileiros. *Gozo e pensamento*. Entrevista com Andrea Giunta. Entrevistador: Fabio Cypriano. 2020b. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/arte/bienais/entrevista-andrea-giunta-bienal-do-mercosul/> . Acesso em 10out2020.

_____. ARTISHOCK – Revista de Arte Contemporaneo. *Andrea Giunta. Curar la Bienal de Mercosur en época de emergencia*. Entrevista com Andrea Giunta. Entrevistadora: Pía Dalesson. 2020c. Disponível em: https://artishockrevista.com/2020/05/22/andrea-giunta-entrevista-12-bienal-mercosur/?fbclid=IwAR36rq9f6SEgF5d1a4Jx9cNeDYpb8qWXJjhlx9peQMnMT32FuRE66DiI_-g . Acesso em 10out2020.

LAVIGNE, Natália. *Elle, Bienal do Mercosul é o arquivo online de*

mostra que não ocorreu. Disponível em: <https://elle.com.br/cultura/bienal-do-mercosul-e-o-arquivo-online-de-mostra-que-nao-ocorreu/particle-2> . Acesso em 10out2020.

MARCHART, Oliver. The Globalization of Art and the “Biennials of Resistance: A History of the Biennials from the Periphery. In: *OnCurating*, Issue 46 / June 2020. Disponível em: <https://www.on-curating.org/issue-46-reader/the-globalization-of-art-and-the-biennials-of-resistance-a-history-of-the-biennials-from-the-periphery.html#.X4NESYuSnDc>. Acesso em 10 out. 2020.

NEW Scenario. Online Exhibitions: The Curator as Director. In: *OnCurating*, Issue 45 / April 2020. Disponível em: https://on-curating.org/issue-45-reader/online-exhibitions-the-curator-as-director.html#.X4I_unj0nOQ . Acesso em 10out2020.

SIMÕES, Igor. Universidade Estadual do Rio Grande do Sul. *Curador da Bienal do Mercosul e professor da Uergs fala sobre os desafios do evento em meio à pandemia*. Entrevista com Igor Simões. Entrevistadores: Êmerson Santos e Daiane Madruga. Disponível em: <https://www.uergs.edu.br/curador-educativo-da-bienal-do-mercosul-e-professor-da-uergs-fala-sobre-os-desafios-de-realizar-o-evento-em-meio-a-uma-pandemia> . Acesso em 10out2020.

Home-Line/Residência de artistas em isolamento domiciliar devido a Pandemia de Covid-19

Home-Line/Residency of artists in home isolation due to the Covid-19 Pandemic

REBECA LENIZE STUMM

UFSM

A partir de um questionamento inicial, a instituição de uma Residência de Artistas realizada de forma on-line provocou a reflexão a cerca da relação entre a produção artística, o uso da internet e o contexto histórico único vivido durante a Pandemia do Covid -19. Este artigo aponta para pensar as práticas que ampliam os espaços de produção, divulgação e institucionalização de um evento de arte na internet, contribuindo para a reconfiguração dos modos de agir e pensar a arte.

Palavras-chave: Residência de artistas, on-line, pandemia, curadoria.

From an initial questioning, the institution of an Artist's Residency carried out online, caused reflection on the relationship between artistic production, internet use and the unique historical context experienced during the Covid-19 Pandemic. This article aims to reflect on the practices that expand the spaces for the production, dissemination and institutionalization of an art event over the internet, contributing to the reconfiguration of the ways one acts and thinks about art.

Keywords: artistic residency; online; pandemic; curatorship

É possível realizar uma Residência de artistas no momento em que o distanciamento físico entre as pessoas é uma necessidade de saúde pública, devido a uma crise sanitária Global? Em meio a Pandemia de Covid-19, essa foi a principal questão que acompanhou a reflexão da curadoria – *Home-line*/Residência de artistas – realizada no Brasil, em maio de 2020, justamente quando, tanto artistas quanto grande parte da população mundial encontravam-se em isolamento domiciliar e, com isso, as redes de contato *on-line* tornavam-se o principal meio utilizado para encontros e trocas sociais. Foi então que o modo como estava sendo vivenciado esse momento único na história embasou uma experiência possível de Residência que elegeu como estadia comum aos participantes, um endereço na internet e, assim, aparelhos de computadores conectados a partir de diferentes cidades permitiram o acompanhamento e a troca contínua entre artistas e propostas poéticas.

Este artigo reflete sobre as condições com que se dá a instituição de uma Residência de artistas, considerando os meios e o contexto em que este evento está inserido. Sabe-se que uma Residência de Artistas envolve deslocamento, entrega e aprofundamento de pesquisas ligadas, se possível, a um outro lugar, no entanto, em meio a uma pandemia, os deslocamentos físicos estão impossibilitados. Importante contextualizar o momento histórico aqui mencionado, pois a grande maioria das pessoas estava em suas casas, isoladas, buscando entender o presente, diante da incerteza de como seria o amanhã. As informações pareciam provisórias e fragmentadas para abarcar a realidade que se configurava. A cada dia, novos dados sobre a Pandemia poderiam determinar outros modos de agir em prol da segurança de todos. Dessa forma, realizar um evento de arte neste momento histórico era, o próprio ato, uma incógnita. A

Curadoria desafiava-se na busca por construir um evento de forma experimental, para tanto, precisava envolver ainda outros critérios e responsabilidades no planejamento. Precisava ajustar, com os participantes, os tempos de acesso *on-line* e de exposições públicas que fossem de comum acordo. As individualidades dos participantes precisavam ser respeitadas mais que nunca. Com tantos cuidados necessários, poucos artistas participaram.

A proposta surgiu da impossibilidade de trânsito das pessoas pelos lugares e da tentativa de vínculo das pesquisas dos artistas a um outro contexto. Com isso, a Residência poderia se reconfigurar semelhante aos modos de vida da sociedade, que naquele momento também estava se adaptando ao uso contínuo da internet em trabalhos remotos. Desse modo, pensou-se em criar, em cada domicílio ocupado por artistas em isolamento devido a pandemia, uma espécie de lugar/cenário, propondo o exercício de estranhamento no ambiente familiar, já que ali, por meio de uma *webcam* (câmera integrada ao computador) também haveria a “presença” simultânea de outros artistas. Bom destacar que neste lugar estaria, ainda, a tela do computador, com a imagem do ambiente dos demais participantes, provocando um misto entre assistir os artistas trabalhando, ser visto, produzir e ser registrado produzindo, constituindo um outro ambiente-tela como “lugar” de Residência.

Esta proposta de vivência *on-line* conta com a ideia de deslocamento de lugar por meio de imagem, o que faz lembrar os estudos de T. J. Clark (2006) quando cita Parker Tyler para dizer que o homem possui o poder de contemplação absoluta, é capaz de ver uma imagem do espaço no qual ele não está. Por outro lado, a proposta convoca a pensar na recente fala de Kátia Canton (2020) ao mencionar que a curadoria, hoje, encontra-se mais na construção de

conexão entre as pessoas, visto que ultrapassa limites e provoca transbordamentos em todas as áreas.

Apesar do reduzido tempo entre o planejamento e a realização, a Residência de artistas *on-line* compreendeu a necessidade de ensaios com as plataformas e ferramentas que estavam disponíveis para o uso durante grandes períodos. Os projetos artísticos dos participantes precisaram se adaptar a recursos encontrados no domicílio em que cada artista estava cumprindo isolamento, já que não se poderia sair de casa para aquisição de materiais. Cada artista precisou combinar ajustes na rotina diária com familiares, se isolando ainda mais, buscando manter a ideia de presença ininterrupta *on-line* e de amplitude no tempo da vivência em Residência. As *Webcams* de todos os artistas participantes deveriam permanecer ligadas a fim de promover a sensação de “normalidade” nesta conexão entre diferentes lugares ao mesmo tempo. Apenas os horários de discussões e apresentações de trabalhos foram pré-fixados, os demais diálogos eram espontâneos, contribuindo para o clima de colaboração e trocas de ideias entre os artistas.

O diferencial dessa experiência recai sobre o momento histórico vivido, era paradoxal saber que o mundo estava cumprindo isolamento social, enquanto artistas estavam isolados em Residência *on-line*. Nesse microcontexto construído pelos artistas, o “lugar” ocupado em Residência coincidia com o ponto de vista da *Webcam* e o “mundo” coincidia com uma janela da plataforma do *Googlemeet*, do *Facebook* e do *Youtube*. O que era antes o familiar lugar de dormir, agora era lugar de produção, potencialmente um lugar público, sendo registrado enquanto era vivenciado em transformação. Para a curadoria, coube planejar e organizar a conexão entre as pessoas, mantendo o distanciamento e, em isolamento físico, buscar instituir

a existência do evento em um contexto maior, ocupando o espaço da WEB além dos domicílios dos artistas participantes. O isolamento vivido naquele momento, não só no Brasil, produzia, no imaginário coletivo, um rompimento com os modos de ser e estar no mundo, situando a residência como uma Prática diferenciada que estava a ocorrer.

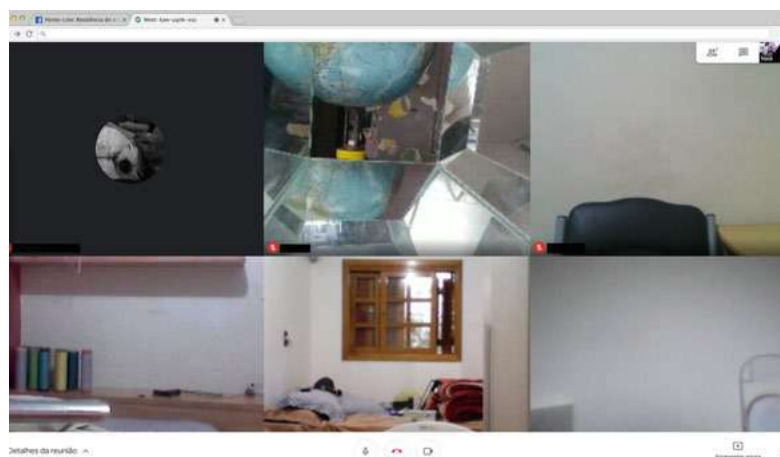


FIGURA 1 “Captura de tela 2020-05-23”, registro de Residência de Artistas (*on-line*), 2020. (Fonte: Acervo do autor)

Na busca por se constituir aberta pelo que sabe e pelo que não sabe, a curadoria foi produzida como uma experiência compartilhada com os demais artistas. Outro aspecto foi a construção guiada ponto de vista do artista/curador, pensando os processos de produção dos trabalhos e apresentação dos mesmos, aliados às formas de veiculação em diferentes canais da internet. E aqui, retoma-se a pergunta inicial, para pensar sobre o reconhecimento de uma prática que utiliza a internet como lugar, acesso, divulgação e validação institucional? Mas, antes, pontua-se que a Residência se configurou

misturando as imagens do domicílio de cada artista com a janela da plataforma *on-line*, com isso, o quarto de dormir tornou-se um lugar público, a vida privada, uma vivência pública, e o tempo de um artista ficou lado a lado com o tempo dos outros artistas, a partir de diferentes lugares.

Pode-se dizer que a Residência *on-line* se tornou informação fluante no momento que cada gesto vivenciado foi potencialmente um registro (imagem *on-line*) em formato de dados armazenados em lugares invisíveis do mundo interconectado. Também pode-se afirmar que a Residência *on-line* está vinculada, não a um, mas a muitos lugares físicos ao mesmo tempo, e o modo como se realiza. É também o mesmo fator que a viabiliza, veicula e a coloca entre os demais eventos que se constituem no formato *on-line*, ancorados em uma plataforma de acesso.

À vista disso, a preocupação com a validação das produções realizadas no formato *on-line* se apresenta como urgente devido ao uso massivo e emergencial das plataformas da internet como meio de trabalho durante a Pandemia do *Covid-19*. Em recente palestra, o sociólogo Néstor Canclini (2020) relatou que vem pesquisando um conceito de instituição que abarque os usos da internet nos dias de hoje e, segundo o pesquisador, o *Facebook*, o *Google* e outras plataformas estão ocupando o lugar de dispositivos organizados com o intuito de conferir legitimidade, sem precisar contar com um organismo físico.

Para Canclini (2020), é uma mudança que está a ocorrer, a cultura está afastando-se das materialidades físicas e isso envolve pensar sob outras lógicas nossas relações com as instituições. No entanto, ressalta que a que se estar atento, pois nas interações digitais sempre há a possibilidade de abertura à comercialização de dados. Todavia,

ainda pouco se sabe a respeito das fragilidades que operam sobre nossas vidas frente esses novos poderes das corporações mundiais. Canclini dá um exemplo, mencionando que ninguém duvida quando alguém fala que um museu é uma instituição, mas pode-se, também, usar o termo instituições quando se busca informações e entretenimentos em telas dos aplicativos *on-line*. O pesquisador relata que está construindo alicerces teóricos para entender o que se apresenta no contexto atual, salientando que é preciso reformular a noção clássica de instituição cultural nessa tensão com as novas formas de produção, intermediação e acesso que os dispositivos digitais estão promovendo, principalmente durante este período de pandemia. Contudo, o que se entende por instituições é um assunto recente e importante para a construção de aproximações conceituais relacionadas aos eventos ancorados em plataformas na internet.

O filósofo Boris Groys (2016) coloca como pontos importantes no uso da internet a possibilidade de um arquivo disponível ser descontextualizado e recontextualizado vinculando-se a uma ideia de exposição permanente, como uma obra ou evento que não termina e permanece em aberto. Neste processo, de acordo com o autor, acaba a distinção entre produção e exibição da arte. E buscando pelo uso das plataformas para hospedagem de eventos *on-line*, encontrou-se, em Groys, a ênfase para a nomenclatura “administrador”, usada para definir a pessoa responsável pelo uso de um endereço *on-line*, enquanto as demais pessoas, são “usuários”. Ambos acabam produtores de conteúdo. Diante dessa colocação, não seria espantoso considerar que há uma abertura em potencial para que todos tornem-se uma instituição, sob a curadoria global do *Google*, pois é sabido que não há controle absoluto das redes de acesso disponíveis em nossas páginas de visualização.

Distinto da fala de Canclini, em 2020, observa-se, nos escrito de Groys de 2016, um diferencial que, situado no seu devido tempo, pode colaborar com esta reflexão. Groys coloca como necessidade para a aquisição de institucionalização na internet a referência a um marco fixo, semelhante ao que existia quando o mundo estava dominado pelo analógico. Não obstante, para problematizar, destaca-se que a fala de Canclini (citada acima), em que menciona o crescente afastamento das materialidades físicas, é proferida com referência a este momento, no qual o isolamento, devido a pandemia, está promovendo uma rápida reconfiguração das formas como vinha-se utilizando a internet. Sabe-se que mudanças de caráter emergencial se impuseram em razão de uma crise sanitária, abalando as formas de agir. Dessa maneira, é importante levar em conta o fato de que, em meio a Pandemia, a internet pode ter se tornado o principal meio de contato, com força para assumir, no imaginário cultural, função semelhante a que se tinha antes com relação a aderência física das instituições. Pode-se entender que ao não se ter outro marco fixo de amplo acesso como referência para as nossas produções, a internet logo ocupou este papel por meio de um endereço digital (*link* de acesso).

Para comparar o entendimento da institucionalização *on-line* com a institucionalização física, a leitura do texto de Cauê Alves “A Curadoria como historicidade viva” (2010) traz elementos para conceber o papel da instituição, não apenas como o ponto final que incorpora uma produção ao meio cultural vigente, mas, também, como aquilo que se encontra ligado a produção que o institui. Especificamente no contexto das artes, é justamente da produção da arte que são recolhidos os sentidos da atuação das instituições. Com isso, considera-se que semelhante ao mundo das instituições físicas,

as referências que conferem validação para as instituições que se apresentam de forma “democrática” sob diferentes plataformas *on-line*, também possuem vínculos com os critérios e sentidos da produção que a institui.

Diante dos critérios levantados para a institucionalização de um evento, a Residência *on-line* foi mediada por tecnologia, que possibilitou o acréscimo de comprovações através de registros do vivido em tempo real, junto ao próprio lugar-plataforma. Ironicamente, os índices de realidade destes comprovantes do evento de Residência de artistas recaíram sobre a visualização das diferenças dos dispositivos de acesso utilizados, a instabilidade da rede e os erros (*delay*) da tecnologia. Entretanto, apesar da Residência *on-line* ter desafiado a curadoria e artistas a atuar desprovidos do convívio direto e da inserção em um contexto físico, foi possível construir outros vínculos de tempo e lugar, abrangendo esse momento histórico.

Essa foi uma experiência em que o tempo vivido pareceu ter se expandido, em razão de que, na prática, havia a sobreposição de tempos que se faziam coabitar um mesmo espaço por meio de imagens síncronas advindas de cada realidade vivida pelos participantes em residência. Isso leva a repensar o que significa a construção de um lugar para se estar. Conforme Flusser (1983), a ideia de lar não é a de um de lugar fixo, e sim de um ponto de apoio merecedor de confiança. Delinear, com as plataformas da internet, um ponto de apoio de confiança mútua não é usual, porém devido as circunstâncias, é compreensível. Para tanto, foi preciso acostumar-se com as ferramentas deste novo “lugar” em construção. Os familiares foram avisados de que os artistas estariam em Residência domiciliar, como um isolamento dentro do isolamento. Este distanciar-se da rotina favoreceu criar um

outro tempo de produção, ligado ao ponto de vista da câmera, da imagem e do olhar do outro.

Sem dúvida, o principal elo que possibilita a Residência de artistas é a relação de confiança e presença construída com os participantes e, neste quesito, Kátia Maciel (2006) acrescenta que uma das contribuições mais importantes das novas tecnologias aos processos da arte contemporânea foi a reconfiguração da ideia de presença, quando o corpo passa a ser pensado como um elemento que é parte do sistema. Reforçando essa ideia de presença, Adriana Silva (*in* ARAUJO, 2006) salienta que os lugares ocupados por meio de tecnologia, além de contar com a ideia de presença, são também “espaços dobrados”, por envolver indivíduos que estão compartilhando da mesma comunicação, sendo considerados como estando presentes.

Conclusão

A questão inicial colocada como motor desta reflexão anuncia parte das preocupações que se fazem latentes neste momento histórico. Outrossim, apesar das incertezas, pode-se concluir que as pessoas estão acostumando-se a lidar com as “janelas” *on-line* para a realização de encontros e organização de eventos. E, da mesma forma que Bienais de arte tiveram de se reinventar, hoje, a realização de uma Residência de artistas *on-line* já pode contar com plataformas mais elaboradas, assim como artistas “administradores” e “usuários” talvez mais conscientes e habilitados. Dessa maneira, há que se construir o entendimento de que as ampliações de possibilidades abertas em momentos de crise fazem parte de um abalo que atinge todas as categorias de conhecimento, levando as incursões no terreno da dúvida, como potência para instituir a reconfiguração nos modos de agir e pensar a arte.

Referências

- ALVES, Cauê. A Curadoria como historicidade viva. (*in*) RAMOS, Alexandre Dias (org.) Sobre o ofício do curador. Porto Alegre, Editora Zouk, 2010.
- CANCLINI, Néstor García. As instituições fora de lugar. Palestra proferida em 06 de Outubro de 2020, USP, São Paulo (Evento Online). Disponível em : <http://possecanclini.iea.usp.br/> Acesso em 07 de out de 2020.
- CLARK, T. J. Modernismos: ensaios sobre política, história e teoria crítica da arte. Salzstein, Sônia(org.) São Paulo: COSAC NAIFY, 2007.
- CANTON, Katia. Festival Criativar Santos /SP – 1º Festival Internacional Criatividade, Cultura e Arte (Evento Online). Eixo 4 – “A era da curadoria” – Mediação: Mariana Nobre. Convidados: Giovanni Pirelli, Kátia Canton, Gabrício Lopez e Túlio Custódio. 26 de set de 2020. Disponível em : https://www.facebook.com/watch/live/?v=1227328060973645&ref=watch_permalink Acesso em 07 de out de 2020.
- FLUSSER, Vilém. Pós- História. São Paulo: Livraria Duas cidades, 1983.
- GROYS, Boris. Arte en Flujo. Buenos Aires: Cajá Negra, 2016.
- MACIEL, Kátia. A arte da presença. (In) documenta 12 magazines pelo Canal Contemporâneo, publicado em 14 de agosto de 2006. Disponível em http://www.canalcontemporaneo.art.br/documenta12magazines/_v2/contributions.php?id=27&section=4. Documenta 12, acesso em 11out de 2020.
- SILVA, Adriana de Souza e. Do ciber ao híbrido: tecnologias móveis como interfaces de espaços híbridos”. *In* : ARAUJO, Denise Correa (org.) – Imagem (ir)realidade : comunicação e cibernética. Porto Alegre: Sulina, 2006.

Remediações do convívio na arte pós-digital: o caráter crítico de proposições em realidade urbana aumentada e mídias sociais

Remediating social coexistence in post-digital art: the critical feature of propositions for augmented urban reality and social media

DANIEL HORA

PPGA-UFES / FAPES

DALILA SANTOS MIGUEL

Universidade Federal do Espírito Santo / PIIC

ELVYS DE SOUZA CHAVES

Universidade Federal do Espírito Santo / PIIC

Apresentaremos neste artigo uma discussão sobre o alcance crítico das práticas artísticas que lidam com a sociabilidade baseada na informação e comunicação. Para delimitação, trataremos de um conjunto selecionado de projetos de arte em mídias sociais e outro conjunto de trabalhos de arte urbana envolvendo tecnologias de realidade aumentada. Como premissa, compreendemos que as categorias escolhidas indicam duas vertentes de remediação (BOLTER; GRUSIN, 2000) do convívio.

Palavras-chave: realidade aumentada urbana; arte em mídias sociais; artemídia; estética pós-digital.

In this paper we will present a discussion over the critical outreach of artistic practices addressing sociability based on information and communication technologies. For methodological delimitation, we will comment a select group of art pieces on social media platforms and another set of street art projects involving augmented reality technologies. As a premise, we will consider that the chosen categories indicate two strains of social coexistence remediation (BOLTER; GRUSIN, 2000).

Keywords: augmented urban reality; social media art; media art, post-digital aesthetics.

Introdução

As restrições às atividades presenciais adotadas para contenção da pandemia do coronavírus (COVID-19) ressaltaram a função das tecnologias de telecomunicação e telepresença como refúgio para os intercâmbios da vida econômica e cultural amparados em abstrações informacionais. Nas circunstâncias do distanciamento social, as mídias digitais, com suas lógicas algorítmicas e suas integrações em redes, são adotadas para sustentação dos fluxos simbólicos do sistema das artes.

Tal movimento acompanha as tendências mais amplas do informacionalismo (CASTELLS, 2010), paradigma produtivo pautado pela valorização de bens e serviços sob controle ou de natureza algorítmica e computacional. Diante de um cenário de aceleração da exploração econômica do espaço e do tempo com base no uso das mídias (FUCHS, 2015), deve-se colocar em questão o alcance crítico das práticas artísticas que lidam com a sociabilidade baseada na informação e comunicação. A questão é saber como a função transgressiva característica da ideia de artemídia (MACHADO, 2007) poderia ser compreendida após o contexto pandêmico de 2020 reforçar o papel, muitas vezes incontornável, das tecnologias para a sustentação da sociabilidade.

Para uma análise delimitada, trataremos aqui de um conjunto selecionado de projetos de arte em mídias sociais e outro conjunto de trabalhos de arte urbana envolvendo tecnologias de realidade aumentada. Como premissa, compreendemos que as categorias escolhidas indicam duas vertentes para a artemídia: a simulação ou a ampliação da interação social.

Essas operações podem ser entendidas como modos de remediação das estruturas comunicacionais que configuram o convívio.

Com o termo remediação, Jay David Bolter e Richard Grusin (2000) se referem aos processos pelos quais meios anteriores e posteriores se modulam continuamente em processos constituídos pela proliferação hipermediática (que envolve a multiplicidade de meios) e pelo indução do sentido de imediaticidade nos acoplamentos do humano com o tecnológico (nos casos em que o uso dos meios tende a se tornar imersivo e transparente).

Seguindo essa chave interpretativa, alguns exemplos recentes de projetos artísticos em mídias sociais e intervenções em realidade aumentada urbana serão discutidos abaixo. O objetivo é revisar essas referências sob a perspectiva dos impactos da pandemia. Para isso, daremos destaque para questões ligadas às características performativas e contextuais presentes nas obras estudadas, tendo em vista o contexto do informacionalismo e da aceleração das dinâmicas capitalistas de acumulação envolvendo recursos de espaço e tempo.

A performatividade: arte em mídias sociais

Um dos exemplos pioneiros da arte em mídias sociais no Brasil é o projeto *Andros Hertz* (Figura 1), de 2005, da artista Helga Stein. Nesse trabalho, a artista publica uma série de autorretratos manipulados digitalmente com o software Adobe Photoshop em uma conta na rede de compartilhamento de fotos Flickr¹. As alterações são feitas sem deixar pistas para o olhar desatento ou saturado pelo cada vez mais fluxo intenso de estímulos visuais. Composto por uma centenas de fotos realizadas entre junho de 2005 e março de 2007, o trabalho simula a existência de diferentes personalidades. Conforme Helga

1 <https://www.flickr.com/photos/helgastein/>

Stein (2007, p. 56), “[...] a cada novo autorretrato surge uma figura que preserva suas características originais, mas que é percebido como um novo rosto”.

Com sua proposta, Helga Stein tece uma espécie de comentário crítico acerca do consumo da imagem digital, numa época anterior à cultura dos selfies disseminada pelo uso do aplicativo Instagram. Em vez da mera representação recorrente da mesma pessoa, a manipulação realizada em Andros Hertz resulta em um hipotético irmão gêmeo da artista, ou em crianças com olhos bem maiores do que o normal e o queixo acentuado. Como a própria Helga Stein (2007) afirma “[...] o objetivo do projeto é pesquisar como as redes on-line estão conformando novos padrões de identidade e autorrepresentação”.



FIGURA 1 Andros Hertz, 2007 – Helga Stein. Compilação de imagens do projeto. (Fonte: <https://www.flickr.com/photos/helgastein/>)

Outra brasileira que produz em mídias sociais é Laís Pontes². Assim como no trabalho de Helga Stein, as obras de Laís Pontes são marcadas por questões de interação, colaboração e identidade. Em Born Nowhere³ (2011), a artista fotografa e manipula uma coleção de autorretratos, construindo personagens virtuais a partir da modificação de suas próprias características faciais, cabelo e estilo de vestimenta. As imagens são publicadas na rede social Facebook, para que usuários interessados possam comentá-las. Seguindo uma lógica de compilação das projeções psicológicas de experiências, memórias e as fantasias dos participantes, a artista cria uma história de vida para cada personagem. Desse modo, Laís Pontes forja identidades em uma dinâmica de produção distribuída, com abertura para contribuição de quaisquer pessoas – uma prática comum na era da economia informacional chamada de crowdsourcing.

No projeto The Girls on Instagram⁴ (Figura 2), iniciado em 2014, Laís Pontes transcende o espaço virtual da colaboração obtida de seus seguidores no Facebook. Os participantes passam a carregar imagens impressas das personagens forjadas em Born Nowhere para diversos lugares, durante viagens ou visitas a locais públicos e turísticos. Registram a encenação desses deslocamentos e publicam as fotos no Instagram. A plataforma se torna o suporte do trabalho colaborativo.

A porto-riquenha Amalia Soto, mais conhecida como Molly Soda⁵, utiliza várias plataformas digitais em seu trabalho. Por meio delas, a artista explora questões do ciberfeminismo e da cultura das mídias

.....
² <http://www.laispontes.com/>

³ <https://www.facebook.com/Project.Born.Nowhere>

⁴ <https://www.instagram.com/bornnowhere/>

⁵ <https://www.instagram.com/bloatedandalone4evr1993/>

sociais. *Inbox Full*⁶ (2013) consiste em uma videoperformance de oito horas de duração. Molly Soda lê em voz alta mensagens enviadas por desconhecidos e acumuladas em sua conta na plataforma Tumblr. Há elogios, insultos e curiosidades, que incluem declarações como “eu te amo e acho você a rainha de tudo” ou pedidos insólitos como “você pode dar sugestões de nomes para minha cobra verde?”. A artista faz a leitura com o semblante sério. Não demonstra nenhuma avaliação de seu conteúdo, apenas performa sua fama on-line, como se com ela antepusesse um espelho diante da cultura da internet.

No projeto *That's Me In The Corner*⁷ de 2017 (Fig. 3), Molly Soda realiza uma live no Instagram. Aparece cantando sozinha por uma hora e meia, em uma sala de karaokê. Luzes de discoteca refletem em seu rosto, enquanto a artista interpreta canções como *Stay* (de Rihanna), *Otherside* (Red Hot Chili Peppers) e *Losing My Religion* (R.E.M). Desta última composição é extraída a frase usada como título de sua obra. De início, a performance é alegre. Depois assume um tom sinistro. Com isso, o número de espectadores cai de uma centena para duas dezenas. Molly Soda encara a tela por um tempo. Seu rosto se ilumina enquanto recebe comentários bajuladores. Desse modo, a obra faz referência às dinâmicas de aprovação das mídias sociais, associando os sentimentos de decepção, alegria ou satisfação aos likes, retweets, respostas e comentários do público. A performance de Molly Soda torna-se assim um trabalho que vai além do uso do Instagram como mero meio de divulgação ou ferramenta de produção. A ação no aplicativo faz parte da própria concepção de sua poética.

6 <https://paddleson.tumblr.com/post/62999839111/inbox-full-by-molly-soda-is-an-eight-hour-long>

7 <https://www.artsy.net/artwork/molly-soda-thats-me-in-the-corner>

Em caso semelhante ao de Molly Soda, o Instagram abriga performances da argentina Amalia Ulman⁸. No projeto *Excellences & Perfections*⁹, de 2014, a artista encena um estilo de vida fictício de fantasia consumista. Durante meses, Amalia Ulman posta várias fotos de si mesma, manipuladas no software Photoshop. Em algumas, fingia determinadas situações. Em outras, documentava dietas e aulas de dança que praticava. No trabalho, a artista procura atender ao que a lógica de visibilidade e reputação das mídias sociais costuma demandar. Assim, sua performance é incorporada à sua vida, de tal modo que até mesmo alguns de seus amigos próximos ficam confusos, sem saber se o que ela demonstra é verdadeiro ou não.

A partir do que se observa nas obras estudadas durante esta pesquisa, é possível identificar a atenção das artistas dedicada aos aspectos contextuais e performativos ligados à presença pessoal e coletiva e ao compartilhamento de imagens, vídeos e outras informações via mídias sociais. Nesse sentido, os trabalhos indicam a intencionalidade do exercício crítico a respeito as relações entre as dinâmicas de operação tecnológica e os hábitos culturais que caracterizam as plataformas. Assim, cada projeto não se resume a uma ação de registro e divulgação de práticas artísticas independentes do meio utilizado, como se representassem portfólios eletrônicos destinados

8 <https://www.instagram.com/amaliaulman/>

9 <https://webenact.rhizome.org/excellences-and-perfections/> e <https://www.instagram.com/amaliaulman/>

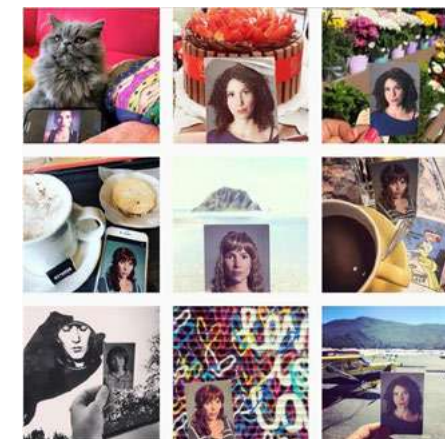


FIGURA 2 The Girls on Instagram, 2014 – Laís Pontes. (Fonte: <https://www.instagram.com/bornnowhere/>)

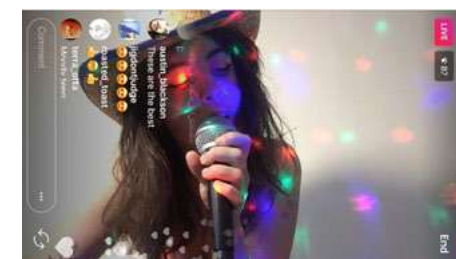


FIGURA 3 That's Me In The Corner, 2017 – Molly Soda. (Fonte: <https://www.artsy.net/artwork/molly-soda-thats-me-in-the-corner>)

à projeção profissional ou comercial das artistas – algo amplamente explorado em serviços como Cargo, Behance ou mesmo em perfis específicos no Instagram.

No que se refere à intenção crítica das artistas, o caráter comercial impregnado nas estratégias por elas escolhidas estabelece um tensionamento diante do risco de redução da arte à mercadoria. Pois a manipulação digital da imagem, a construção de diários de personalidades mais ou menos célebres e as interações com sincronizadas ou não com o público são ações muito presentes no cotidiano da publicidade, marketing e relações públicas. O desafio é a apropriação dessas linguagens para finalidades além do lucro.

Por fim, é bastante significativo que as diferentes propostas estudadas nesta pesquisa girem em torno da exploração da identidade e das aparências corporais de artistas mulheres que ora performam a sua própria existência, ora simulam personagens. A presença de obras derivadas das poéticas de Laís Pontes, Molly Soda e Amalia Ulman no catálogo de itens disponíveis para venda na plataforma Artsy indica que o mercado e os colecionadores já têm se interessado por essa produção.

A questão contextual: arte em realidade urbana aumentada

Os dispositivos móveis, como iPhone e Android, propagaram o uso das aplicações conhecidas como mídias locativas digitais. Segundo André Lemos (2007, p. 1), “[...] podemos definir mídia locativa (*locative media*) como um conjunto de tecnologias e processos info-comunicacionais cujo conteúdo informacional vincula-se a um lugar específico”. Tendo ela possui quatro funções principais: a de mapeamento e monitoramento do movimento; as Geotags, que têm

como objetivo anexar informações a mapas, em aplicativos como Google Maps; as anotações urbanas, que possibilitam formas de apropriação do espaço urbano a partir de escritas eletrônicas; e, por último, a realidade aumentada (AR, em sua sigla em inglês), sobre a qual nos debruçamos nesta pesquisa.

A realidade aumentada consiste em inserir elementos virtuais gerados por computador em um ambiente físico-real, de maneira mais natural possível. Dessa forma, a percepção de realidade é expandida em tempo real, com acesso a objetos, imagens, textos, sons ou outras informações que não estão fisicamente presentes no espaço. A operação da realidade aumentada apresenta três características, conforme Azuma (1997) e Gomide (2016): 1. ela combina o real e o virtual; 2. oferece interatividade em tempo real; e 3. compõem representações visuais em 3D.

No contexto brasileiro, o trabalho que mais se destaca é *Invisíveis* (Fig. 4), de Bruno Vianna, apresentado no Festival Art.mov em novembro de 2007, em Belo Horizonte. Esse trabalho reflete sobre a história e os usos de um parque municipal. O usuário é convidado a explorar os caminhos por meio da câmera do celular, e a interface coloca em evidência personagens fictícios ou reais intimamente relacionados ao lugar. Quando esses usuários começam a se movimentar e a observar, aquilo que antes era invisível se torna real, configurando o caminhar e a observação do espaço “[...] como forma de arte autônoma, ato primário de transformação simbólica do território, instrumento estético de conhecimento e modificação física do espaço ‘atravessado’ que se converte em “intervenção urbana” (HILDEBRAND; AMARAL, 2011, p. 203).

O aplicativo utilizado foi desenvolvido pelo próprio artista e programado em linguagem Mobile Python. O trabalho foi instalado em

celulares Nokia N73, que foram entregues por monitores do espaço aos visitantes do festival. O algoritmo localizava o telefone através do seu posicionamento em relação às antenas de celular. Para conseguir ver os dezoito personagens existentes, os visitantes precisavam passar por três áreas diferentes. A cada identificação, obtinha-se acesso a imagens e informações textuais, incluindo nome e breve história dos personagens. O aplicativo publicado em código aberto ainda está disponível para download no site do projeto.

No Espírito Santo, temos a iniciativa do coletivo Made in China (Fig. 5), formado por quatro integrantes, Elvys Chaves (Ocho), Carlo Schiavine (Lazy), Eduardo Jardim (Trama) e Gabriel Hendrix (Nove). O coletivo inicia suas atividades com a proposta de espalhar intervenções em graffiti de maneira espontânea por toda a Grande Vitória. Cada um dos integrantes criou um personagem específico com traços simples e de rápida identificação na cidade. Schiavine pinta um rosto feminino de cabelos ondulados; Jardim escreve seu pseudônimo, Trama, que se molda à arquitetura de cada lugar; Hendrix pinta um computador, que remete aos seus estudos no campo da programação; e Chaves faz o QR-OCHO, padrão gráfico que se parece com os QR-Codes comuns, mas é de fato apenas uma representação que segue o estilo desses códigos bidimensionais.

O QR-OCHO é feito com rolo de pintura e tinta látex, proporcionando traços retos. Assim como nos QR-Codes, os quatro cantos da imagem servem para identificação. Em cada um deles, há uma letra diferente, que no final formam a palavra OCHO (o seu pseudônimo). Embora o padrão seja concebido para ser entendido pelas pessoas, a maioria não consegue identificar de imediato a palavra. Imagina ser um conteúdo feito apenas para identificação com celulares, ideia que geralmente só se desfaz em contato com pessoas que sabem

“decifrar” o código. O trabalho procura colocar em evidência algo recorrente no graffiti. Pois a maioria das pessoas tende a julgar essa forma de expressão como algo necessariamente negativo, ligado à destruição de um patrimônio, pelo fato de não estarem inseridas naquela cultura e não compreenderem o seu “código”.

Os cantos do QR-OCHO sempre se repetem, para poder haver a identificação com a apresentação da palavra, já o meio varia. Nessa área está representado o lugar em que foi inserido. Se for em uma rua muito movimentada, com muitas câmeras de segurança, haverá poucas informações, pela necessidade de uma ação rápida. Se o lugar for calmo e se houver mais tempo para a produção do graffiti, o meio será mais preenchido e com linhas mais precisas.

Desde o início de sua produção em 2018, as pessoas se questionavam se as intervenções com QR-OCHO levavam para algum lugar na rede. Inclusive tentavam “ler” a obra pelo celular, mas ainda não havia a associação com nenhuma informação virtual, apenas a própria informação física da pintura e a sua localização. Cerca de um ano depois que esses graffitis se espalhavam pela Grande



FIGURA 4 *Invisíveis*, 2007 – Bruno Viana. (Fonte: <http://geral.etc.br/invisibles/index.html>)



FIGURA 5 Intervenção do coletivo Made in China. Av Carlos Lindenberg, Vila Velha – ES. 2019. (Fonte: Acervo da Artista)

Vitória, criou-se a primeira versão do aplicativo Made in China 91, ainda em formato APK sem homologação para a loja Google Play. O usuário teria então de fazer o download do programa e liberar a instalação de códigos de fonte desconhecida.

O desenvolvimento do aplicativo foi baseado no programa Vuforia, lançado em 2011 e integrado aos recursos previamente estruturados do motor de jogos (*game engine*) Unity. Trata-se de um kit de desenvolvimento de software (SDK) para realidade aumentada, que se utiliza da visão computacional para a identificação de *targets* (alvos) previamente selecionados, e que no caso deste aplicativo, são os graffitis. O sistema usa o contraste de cores para criar uma nuvem de pontos e fazer a identificação da imagem capturada.

Alguns meses depois da fase de teste, o aplicativo foi lançado nas principais plataformas: Google Play e Apple Store. O programa conta com uma interface que remete ao sistema operacional Windows 95. Em sua interface, há várias pastas para navegação, com informações sobre os graffitis. É possível ver a foto das obras, saber o ano em que foram realizadas e onde estão localizadas, mas não é possível visualizar a informação virtual que foi inserida nelas de imediato. Para isso, o usuário precisa ir até o local onde estão pintadas, o que cria um diálogo não só com o graffiti, mas com toda a informação urbana ao redor.

Considerações finais

Neste artigo, apresentamos e analisamos alguns trabalhos de arte em mídias sociais e realidade aumentada urbana. O propósito foi o de verificar características da produção dessas obras, suas condições de circulação e fruição estética e a reflexão crítica que despertam. Inicialmente, assumimos como hipótese que o aumento

da disponibilidade das tecnologias de informação e comunicação e a ampliação de seu alcance cultural corresponderia a um contexto histórico específico para os artistas contemporâneos – o capitalismo informacional.

De modo geral, a compilação de dados sobre projetos de Helga Stein, Laís Pontes, Molly Soda e Amalia Ulman demonstraram um interesse pela apropriação crítica das mídias sociais, o que envolve tanto o seu funcionamento tecnológico, quanto às dinâmicas de interação sociocultural correspondentes ao seu uso. Desse modo, as mídias envolvidas se tornam parte integrante de suas poéticas de remediação. Ao mesmo tempo, mantém-se o vínculo com o caráter comercial de serviços como Flickr, Instagram e Facebook. Com isso, as práticas contextuais e performativas das obras estudadas se situam em uma vertente familiar à dos portfólios digitais e das ações de marketing voltadas à construção da visibilidade e reputação on-line de pessoas e produtos. Há, portanto, um comentário sustentado sobre a tênue delimitação entre a dissidência e a cooptação pela economia informacionalista.

No que se refere às intervenções em realidade aumentada urbana, a mobilidade dos aparatos digitais torna possível uma ligação entre a produção em novas mídias e as práticas de intervenção urbana disseminadas no campo da arte desde o final da Segunda Guerra Mundial. Entre essas poéticas urbanas, entendemos que a ilegalidade ou, ao menos, o caráter não autorizado do *graffiti*, antecipa (e depois se articula) com alguns dos gestos artísticos de transgressão tecnológica e remediação do convívio social, agora observados na espacialidade ambígua, tanto virtual, quanto atual, das mídias digitais e da economia informacionalista.

Referências

- AZUMA, Ronald T. A Survey of Augmented Reality. *Presence: Teleoperators and Virtual Environments*, Cambridge, v. 6, n. 4, p. 355–385, 1997. DOI: <https://doi.org/10.1162/pres.1997.6.4.355>.
- BOLTER, Jay; GRUSIN, Richard. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge: The MIT Press, 2000.
- BULHÕES, Maria Amelia. Práticas Artísticas em Redes Sociais Virtuais. *Revista USP*, São Paulo n. 92, p. 46-57, 28 fev. 2012. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i92p46-57>.
- CASTELLS, Manuel. *Rise of the Network Society*. Malden: Wiley-Blackwell, 2010.
- FUCHS, Christian. *Culture and economy in the age of social media*. New York: Routledge, 2015.
- GOMIDE, João Victor Boechat. Tendências e aplicações da realidade aumentada. In: GOBIRA, Pablo; MUCELLI, Tadeus (Org). *Configurações do pós-digital: arte e cultura tecnológicas*. Belo Horizonte: EdUEMG, 2017. p. 125-143
- HILDEBRAND, H. R.; AMARAL, L. A Arte no Espaço-Tempo: arqueologia da r.u.a – realidade urbana aumentada. Quando o encontro se transforma em um território artístico, coletivo e expandido. *Revista GEMInIS*, São Carlos, v. 2, n. 1, p. 194-207, 11. Disponível em: <http://www.revistageminis.ufscar.br/index.php/geminis/article/view/47>. Acesso em: 12 out. 2020.
- LEMONS, André. Mídia Locativa e Territórios Informacionais. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 16., 2007, Curitiba. *Anais...* Curitiba: UTP/Compós, 2007. Grupo de Trabalho: Comunicação e Cibercultura. Disponível em: <http://www.compos.org.br/anais.php>. Acesso em: 12 out. 2020.
- LEONARDO, Gustavo Barata. *A arte em redes sociais: prática de pós-produção de Anne Horel e Petra Cortright*. 2017. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, Brasil, 2017.
- MACHADO, Arlindo. *Arte e mídia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- PRADO, Gilbertto. *Arte telemática: dos intercâmbios pontuais aos ambientes virtuais multiusuário*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.
- STEIN, Helga. *Identidade e Representação: a construção da identidade nas referências visuais de ambientes de redes digitais*. 2007. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, Brasil, 2007.

Atividades Musicais Ubíquas e suas Tecnologias

Ubiquitous Music Activities and its Technologies

LEANDRO LESQUEVES COSTALONGA

PPGA-UFES

MARCELLO MESSINA

Núcleo Amazônico de Pesquisa Musical

Universidade Federal da Paraíba

DAMIÁN KELLER

Núcleo Amazônico de Pesquisa Musical

Universidade Federal do Acre

A produção de música tem sido feita predominantemente por meio de interações presenciais. Em caminho oposto, a pesquisa ubimus objetiva propor formas mais acessíveis de fazer música aliadas a uma busca por novas modalidades da prática artística, o que inclui o arcabouço teórico e aparato técnico para que atividades musicais possam ser feitas, por exemplo, assincronamente e remotamente. Nesse sentido, apropriamo-nos dos conceitos da Internet das Coisas (IoT) no contexto da música ubíqua para habilitar que atividades criativas de ubimus possam usufruir da infraestrutura IoT, resultando em uma área de pesquisa denominada IoMusT – Internet of Musical Things. Alinhado a essa ideia, propõe-se estudos da incorporação de robôs como parceiros ativos em ecossistemas musicais ubíquos. A superação da interação musical baseada em trocas síncronas, presenciais, predominantemente (e frequentemente exclusivamente) restritas aos ambientes de salas de concerto e espaços semelhantes, tem sido uma das preocupações constantes da prática do ubimus. Nesse sentido, experiências recentes de ubimus questionam a conveniência do uso da interação síncrona a qualquer custo. A pesquisa ubimus tem como alvo diversos processos colaborativos de criação musical envolvendo o uso de recursos remotos. Sustentamos que a interação entre agentes distantes e interconectados é uma das prioridades desde o início da pesquisa ubimus). Ainda assim, o isolamento social motivado pela pandemia de Covid-19, estimulou os músicos a adaptarem os sistemas ineficientes como os de webconferência para as atividades musicais em grupo. No entanto, note que se os sistemas de suporte são incapazes de induzir nossos sentidos a acreditar que estamos na presença de outros participantes com os quais compartilhamos recursos na base de múltiplas trocas (envolvendo mecanismos de sincronização refinados ao longo da história da evolução humana), esse compartilhamento é ineficaz. Sendo assim, a pandemia nivelou a maneira como fazemos música, restringindo o leque de tecnologias úteis para esse propósito. Nesse artigo discutimos como a pesquisa do ubimus pode contribuir para as necessidades musicais renovadas de uma sociedade em confinamento.

Palavras-chave: ubimus, IoMusT, computação musical

Music production has been done predominantly through face-to-face interactions. In an opposite direction, the ubimus research aims to propose more accessible ways of making music combined with a search for new modalities of artistic practice, which includes the theoretical and technical apparatus so that musical activities can be done, for example, asynchronously and remotely. In this sense, we have appropriated the Internet of Things (IoT) concepts in the context of ubiquitous music to enable creative ubimus activities to take advantage of the IoT infrastructure, resulting in a research area called IoMusT – Internet of Musical Things. In line with this idea, studies on the incorporation of robots as active partners in ubiquitous musical ecosystems are proposed. Overcoming musical interaction based on synchronous, face-to-face exchanges, predominantly (and often exclusively) restricted to the environments of concert halls and similar spaces, has been one of the constant concerns of ubimus practice. In this sense, recent experiences of ubimus question the convenience of using synchronous interaction at any cost. The ubimus research targets several collaborative musical creation processes involving the use of remote resources. We maintain that the interaction between distant and interconnected agents is one of the priorities since the beginning of the ubimus research). Still, the social isolation motivated by the Covid-19 pandemic, encouraged musicians to adapt inefficient systems such as web conferencing for group musical activities. However, note that if support systems are unable to induce our senses to believe that we are in the presence of other participants with whom we share resources on the basis of multiple exchanges (involving refined synchronization mechanisms throughout the history of human evolution), this sharing is ineffective. Thus, the pandemic has leveled the way we make music, restricting the range of technologies useful for this purpose. In this paper we discuss how ubimus research can contribute to the renewed musical needs of a confined society.

Keywords: ubimus, IoMusT, computer music

Introdução

Imagine um mundo sem mobilidade. Os aviões pousam. O transporte urbano parou. Não existem grandes encontros e todos estão em casa. Isso é 2020, hoje. A maior parte dos países reduziu as interações sociais ao mínimo. Mercados de alimentos, drogarias e postos de gasolina continuam abertos, mas os shoppings, cinemas, cafés e bares fecharam suas portas. A pandemia Covid-19 está entre nós.

Até hoje, a produção de música tem sido feita predominantemente por meio de interações presenciais. Embora seja verdade que algumas formas de fazer música, por exemplo a pós-produção em estúdio ou o karaokê, dependem de recursos que são preparados previamente à atividade musical, um dos objetivos implícitos do fazer musical é fazer som juntos, se possível cara a cara e ao mesmo tempo. A atual pandemia transformou as formas tradicionais de fazer música em atividades de risco, relegando a música a uma manifestação “não essencial”. Então, será que fazer música está se tornando novamente uma atividade para uma elite seleta, isolada do burburinho mundano e divorciada das trocas comunitárias? A resposta da comunidade ubimus é um forte não!

A pesquisa ubimus tem como objetivo propor formas mais acessíveis de fazer música aliadas a uma busca por novas modalidades da prática artística. Esses esforços envolvem uma compreensão profunda dos fenômenos criativos subjacentes, tanto aqueles abordados por disciplinas como a musicologia ou a cognição musical quanto as formas emergentes de criatividade vinculadas ao uso intenso de tecnologia, eventualmente envolvendo a utilização adaptativa e oportunista de recursos encontrados em ambientes cotidianos (ou seja, a criatividade musical cotidiana, Keller e Lima, 2016). Como em outros campos de rápido crescimento, há uma tendência a incorporar

recursos tecnológicos sem o apoio de uma evidência experimental firme ou de um arcabouço teórico consistente. Considere-se, por exemplo, o recente surgimento da Internet das Coisas Musicais (IoMusT). Esta proposta foi simultaneamente formulada por Turchet e Barthet (2017) e Keller e Lazzarini (2017), mas tem base em diversos projetos ubimus (Ribeiro Netto *et al.*, 2015; Zawacki e Johann, 2014).

Os laços da Internet das Coisas (IoT) com a música ubíqua são explícitos. No entanto, ainda não há certeza se as atividades criativas de ubimus habilitadas pela infraestrutura IoT podem ser rotuladas simplesmente IoMusT. Turchet *et al.* (2018) tentam uma definição inclusiva do termo. Mas os exemplos fornecidos revelam um viés direcionado a um subconjunto de formas mais tradicionais de fazer música, fortemente vinculadas ao paradigma acústico-instrumental. É verdade que o ubimus pode ser entendido como uma forma de fazer música que permite a exploração dos recursos IoMusT, mas uma parte significativa das contribuições recentes relacionadas às práticas musicais criativas não estão embasadas nas funcionalidades propostas pelo IoMusT. Isso se dá porque o ubimus pressupõe que o fazer musical vai além da adoção passiva da tanto infraestrutura tecnológica como do uso de instrumentos musicais.

Algumas propostas do IoMusT adotam uma definição preliminar de ubimus, apresentada por Pimenta *et al.* (2009). Essas propostas envolvem a implantação de ferramentas e não o desenvolvimento do potencial criativo que advém das múltiplas formas de interação entre recursos cognitivos, sociais e materiais (por exemplo, a partir de enfoques fundamentados em cognição distribuída). Portanto, essa visão de IoMusT é uma interpretação mais restrita das práticas ubimus (como alternativa, consulte Keller e Lazzarini, 2017 para uma definição atualizada de ubimus).

Outra limitação das abordagens atuais do IoMusT é a prioridade dada ao uso síncrono de recursos remotos. Argumenta-se que a implantação da Internet tátil (Maier *et al.*, 2016) possibilitará atividades musicais síncronas em um raio de 300 quilômetros. Apesar de que os avanços tecnológicos permitem superar algumas das limitações técnicas que a música em rede enfrenta atualmente, existem limitações no desempenho humano que até mesmo as transmissões de dados na velocidade da luz não poderiam resolver. Um desses aspectos envolve o compartilhamento de conhecimento – tendo como ponto de destaque o aprendizado musical. Atividades baseadas em rede com participantes com diferentes níveis de treinamento musical exigem uma atenção especial nas estratégias empregadas no apoio a transferência de conhecimento. Além disso, experiências recentes de ubimus questionam a conveniência do uso da interação síncrona a qualquer custo (Messina *et al.*, 2019; Aiel e Fornari, 2015). A abordagem acústico-instrumental depende de pistas visuais síncronas (como aquelas emitidas pelo regente durante a apresentação orquestral) e de pistas auditivas (como a trilha click-track). Estas pistas tornam-se inúteis quando as decisões temporais são descentralizadas, como demonstrado por Messina e Feichas (2020) e Aiel e Keller (2020). Tanto as estratégias gerativas (Kramman, 2020) quanto a improvisação livre (Clemente *et al.*, 2020; Stolfi, 2020) apresentam cenários difíceis para a tomada de decisão estética sincronizada. As estratégias gerativas, quando não têm suporte em recursos epimusicais consistentes, podem tornar-se inacessíveis para os iniciantes. A improvisação livre depende de uma grande bagagem de conhecimentos tácitos compartilhados na prática musical coletiva durante longos períodos de tempo. O uso síncrono de recursos IoMusT não resolve essas limitações.

Apesar dessas limitações, o uso de IoMusT fornece uma linha de pesquisa promissora para iniciativas ubimus. Um caminho especialmente intrigante envolve a incorporação de robôs como parceiros ativos em ecossistemas musicais ubíquos. Robôs musicais foram usados com sucesso para aumentar a precisão do desempenho de humanos na execução de ritmos percussivos (Grindlay, 2008). Da mesma forma que acontece nas interações entre humanos na produção musical, os recursos robóticos precisam estar parcialmente cientes das ações e intenções de seus parceiros (robóticos e não robóticos). Segundo Kapur (2005), “(o robô) deve ser capaz de acompanhar o que o ser humano está fazendo. Em um contexto musical, a máquina pode simular a comunicação humana usando três estratégias. A primeira é diretamente por meio de um microfone, amplificando o sinal de áudio do instrumento musical humano. Isso serve como ouvidos da máquina. A segunda é por meio de sensores no instrumento musical humano. Este é um sentido extra que geralmente não surge na interação musical de humano para humano. A terceira é por meio de sensores colocados no corpo (humano), deduzindo movimentos gestuais durante a performance usando matrizes de câmeras ou outros sistemas de detecção. Estes são análogos aos olhos da máquina.” Além do uso da metáfora antropomórfica, a robótica ubimus envolve uma compreensão das ações anteriores, atuais e futuras das partes interessadas. O problema da sincronização, atualmente explorado pelos pesquisadores do NESCoM, apresenta um desafio complexo que envolve as questões técnicas da infraestrutura de suporte e o estudo das implicações cognitivas das interações remotas com os dispositivos mecânicos. O elo ação-percepção que caracteriza as ações musicais exercidas sobre objetos passivos é rompido. Para ficar atento às ações robóticas, os parceiros humanos usam as

informações parciais fornecidas pelos robôs. As restrições temporais também podem ser relaxadas por meio de trocas assíncronas iterativas, abrindo oportunidades para estratégias criativas envolvendo refinamentos sucessivos. Portanto, um paradigma de interação musical visando “instrumentos” passivos, “orquestras” ou obrigando a tomada de decisão centralizada pode ignorar aspectos-chave deste ecossistema ubimus.

Práticas artísticas e processos criativos em ubimus

A superação da interação musical baseada em trocas síncronas, presenciais, predominantemente (e frequentemente exclusivamente) restritas aos ambientes de salas de concerto e espaços semelhantes, tem sido uma das preocupações constantes da prática do ubimus. A pesquisa ubimus tem como alvo diversos processos colaborativos de criação musical envolvendo o uso de recursos remotos. Sustentamos que a interação entre agentes distantes e interconectados é uma das prioridades desde o início da pesquisa ubimus (cf. Keller *et al.*, 2010; Miletto *et al.*, 2011). Isso se encaixa surpreendentemente bem nos novos protocolos sociais de distanciamento físico motivados pela atual pandemia.

As respostas artísticas a esse pressuposto da ubimus, por vezes, tendem a se concentrar na elaboração de produtos criativos que apresentem interação remota como parte dos processos musicais (Aliel e Fornari, 2015) ou na implementação de processos criativos via interações remotas, que não são evidenciados nos produtos criativos finais (Aliel, Keller e Alvim, 2019). Um dos tópicos recentes, o Live Coding, envolve a dissolução da distinção entre processos e produtos, dando lugar a formas de interação síncrona.

Nessa experiência foi aplicada a pesquisa qualitativa envolvendo operações numéricas inerentes à codificação com o objetivo de desvendar diversas metáforas ecológicas, territoriais e geopolíticas (Messina *et al.*, 2019). Com base em literaturas sobre fenomenologia e desconstrutivismo, as potencialidades ou limitações da presença física e da(s) sua(s) simulação(ões) forneceram sustento para a comprovação colaborativa, eventualmente resultando num literal “sequestro” da peça original (Messina e Aliel, 2019). Consequentemente, os autores e participantes questionaram se a sincronicidade era realmente um requisito para viabilizar atividades criativas remotas.

Aliel e Oliveira propõem uma nova versão da comprovação *Lyapunov Time* (Aliel *et al.*, 2019). A peça envolve a utilização dos telefones celulares do público como gatilhos para a eletrônica ao vivo. Ao ampliar as atividades musicais através de um workshop e um ensaio, as interações compositor-intérprete-público transcendem o tempo limitado da apresentação oficial. Consequentemente, os não músicos acabam se tornando participantes ativos da performance.

O uso de dispositivos pessoais para apoiar práticas de improvisação livre é explorado por Clemente *et al.* (2020), no que eles descrevem como uma abordagem TAFI (Technology Assisted Free Improvisation -- Improvisação Livre Assistida por Tecnologia). Os autores aplicam várias estratégias de improvisação em contextos educacionais para incentivar o desenvolvimento da musicalidade dos participantes. Essa abordagem está alinhada com as propostas apresentadas por Brown *et al.* (2014), porém ao invés de direcionar os recursos tecnológicos para a produção sonora, a proposta envolve o uso de instrumentos acústicos para atingir objetivos orientados ao enfoque ubimus.

Enfoques tecnológicos no segundo ciclo de ubimus

A musicalidade é, sem dúvida, um traço especial do ser humano. A predisposição para realizar tarefas tão exigentes é estudada, e parcialmente explicada, por perspectivas culturais e biológicas. No entanto, é fato dado que somos limitados pelo nosso corpo e pelas características dos recursos materiais empregados na produção sonora.

Os instrumentos musicais digitais se valem dos avanços da eletrônica e da computação para superar parte das limitações dos instrumentos acústicos. Desde os experimentos pioneiros de Hugh Le Caine no final dos anos 1930, houve várias iniciativas para atender à necessidade de desenvolvimento de ferramentas flexíveis para a criação de som. Essas iniciativas ganharam impulso com os recentes avanços na pesquisa ubimus. O princípio ubimus da “música em qualquer lugar” visa liberar o artista das restrições impostas pelo contato físico com um recurso material e pelos requisitos da presença física.

O isolamento social devido à pandemia de Covid-19, motivou os músicos a adaptar os sistemas de webconferência para as atividades musicais em grupo. Porém parte dessas propostas não observam aspectos importantes de suporte à interação. As habilidades rítmicas humanas não surgiram para a sincronização com máquinas, elas são o resultado das interações com outras pessoas em um contexto social com características específicas. Se os sistemas de suporte são incapazes de induzir nossos sentidos a acreditar que estamos na presença de outros participantes com os quais compartilhamos recursos na base de múltiplas trocas (envolvendo mecanismos de sincronização refinados ao longo da história da evolução humana), o compartilhamento está condenado ao fracasso.

Aparentemente a pandemia nivelou a maneira como fazemos música, restringindo o leque de tecnologias úteis para esse propósito. Os desafios que enfrentamos devido à pandemia de Covid-19 vêm sendo abordados por pesquisadores de ubimus há mais de uma década. Apesar das múltiplas contribuições na frente tecnológica, ainda há muito a aprender com as novas condições impostas pelo distanciamento físico. A produção musical feita por qualquer pessoa, em qualquer lugar, continua sendo um dos principais objetivos dos avanços tecnológicos da pesquisa ubimus. Mas o significado de qualquer lugar agora tem o peso da responsabilidade e das demandas da interação social focada no bem-estar da comunidade.

Aplicações em educação e desenvolvimento humano

Uma característica intrigante da comunidade ubimus é a procura de ideias em torno de questões musicais que não envolvam necessariamente profissionais. Duas áreas de aplicação surgiram como alvos dessas iniciativas: as atividades educacionais e o desenvolvimento do bem-estar humano. O primeiro campo foi abordado por Helena Lima, Andrew Brown e Nuno Otero, entre outros pesquisadores (Brown *et al.*, 2014; Lima *et al.*, 2012; Lima *et al.*, 2017; Otero *et al.* 2020). Duas abordagens metodológicas mostram resultados promissores: a dialógica e o pensamento computacional.

A dialógica ubimus é baseada nos princípios educacionais de Paulo Freire (Freire, 1997; Shor e Freire, 1987), destacando o papel das trocas horizontais entre os membros do grupo, o respeito à diversidade cultural e a adoção de uma atitude positiva em relação ao conhecimento local. Durante a década de 1980, o enfoque dialógico influenciou fortemente o movimento do design participativo

na Escandinávia (EHN, 1988). Estratégias de design participativo também foram incorporadas a ubimus (PEREIRA *et al.*, 2018). Como mencionamos anteriormente, ubimus enfrenta vários desafios relacionados às implicações sociais da produção musical remota. Embora a produção musical situada tenha sido tradicionalmente usada para encorajar a criação de laços sociais, ainda não foi confirmado se as atividades musicais assíncronas também podem ter um impacto positivo na coesão social. A dialógica pode fornecer um caminho para lidar com esse problema.

Dadas as atuais restrições à circulação e a impossibilidade de participação em encontros sociais presenciais, as abordagens ubimus apresentam um potencial renovado de aplicação terapêutica e no desenvolvimento humano. As tecnologias assistivas podem ser utilizadas para promover a inclusão de pessoas com necessidades especiais visuais, auditivas ou psicomotoras em atividades criativas. Essa infraestrutura também pode ser aplicada na valorização das experiências musicais da população sem demandas especiais. Os cenários de assistenciais fornecem formas de apoio não invasivas, ajustadas individualmente para aumentar o bem-estar promovendo atividades positivas para a saúde. Um exemplo é a caminhada. Ouvir música é uma atividade amplamente adotada durante o exercício físico. É possível adotar essa prática durante a criação musical? Como pode-se dar suporte à criação musical sem restringir os movimentos do corpo?

Dispositivos vestíveis de baixo custo oferecem oportunidades para a disponibilização de terapias musicais fora dos ambientes clínicos. Os ambientes domésticos são especialmente adequados porque fornecem um contexto de uso familiar e personalizável, que pode ser customizado para as necessidades e preferências específicas

dos sujeitos. Para acessar esse potencial, existem vários obstáculos técnicos no suporte para a produção de som incluindo as demandas da interação humano-computador. Essa área foi focada por Timoney *et al.* (2015) durante o Projeto BeatHealth. Segundo os autores, os dispositivos vestíveis precisam ser leves e eficientes em termos de energia, mas, ao mesmo tempo, não podem exceder o custo médio dos dispositivos eletrônicos pessoais. A estratégia ubimus de reaproveitamento de hardware pode ser adequada para atingir esse fim (FLORES *et al.*, 2010).

Complementarmente, a infraestrutura da Internet das Coisas Musicais (Internet of musical Things -- IoMusT) pode fornecer recursos baseados em rede para a criação musical. E esses recursos podem ser acessados por meio de dispositivos vestíveis. A utilidade da infraestrutura IoMusT e de outros recursos ubimus pode ser expandida através do desenvolvimento de algoritmos de aprendizado de máquina. Ao analisar a história das interações prevendo comportamentos futuros, as estratégias terapêuticas podem ser adaptadas às necessidades individuais. Essa estratégia ubimus, que envolve a previsão de eventos futuros, ainda não recebeu a atenção necessária da comunidade de pesquisadores. O tópico da música ubíqua antecipatória pode revelar novas possibilidades ou novas demandas para a produção musical criativa.

Resumindo, várias abordagens de desenvolvimento humano ubimus estão sendo pesquisadas pelos vários grupos dentro da comunidade ubimus. É provável que haja avanços em direção a uma convergência de métodos e conceitos nos próximos anos. Dois enfoques conceituais promissores foram propostos por Helena Lima e Nuno Otero, a dialógica e o pensamento computacional. Suas contrapartes tecnológicas ainda encontram-se dispersas e sem infraestrutura ou

métodos consistentes. As propostas recentes incluem interfaces de rastreamento ocular e dispositivos vestíveis para atividades físicas. Entre os protótipos portáteis também existe o alvo da interação bimanual sem toque (KELLER *et al.*, 2019) e das técnicas baseadas em multitoque (MCGLYNN *et al.*, 2012). Eventualmente, as estratégias ubimus desenvolvidas para os projetos orientados à criatividade poderiam ser adaptadas para aplicações no campo do desenvolvimento humano.

Palavras finais e perspectivas futuras

Uma publicação recente de Keller, Messina e Oliveira (2020) sugere que a música ubíqua está atualmente explorando territórios além das formulações feitas durante a sua primeira década de existência (mais precisamente, no período marcado pelo início das atividades da rede g-ubimus). Existem indícios de que a pesquisa do ubimus está abrindo novos caminhos: A variedade de temas, a necessidade de ampliar as perspectivas conceituais e a relevância renovada das abordagens ubimus perante os riscos à saúde apresentados pelos formatos artísticos tradicionais. Como a pesquisa ubimus pode contribuir para as necessidades musicais renovadas de uma sociedade em confinamento?

Em primeiro lugar, o suporte voltado para a interação social parece estar entre as necessidades prementes de um mundo pós-coronavírus. A produção musical colaborativa por meio de ecossistemas ubimus permite evitar parte dos aspectos negativos das trocas sociais online, e ao mesmo tempo encoraja formas de engajamento socialmente significativo (BROWN *et al.*, 2014). Projetos recentes de ubimus destacam questões interessantes vinculadas a: trocas não verbais no compartilhamento síncrono e assíncrono dos recursos,

redução do suporte à interação presencial (MESSINA *et al.*, 2019; STOLFI, MILO e BARTHET, 2019). Será que as expressões faciais são necessárias para a transferência do conhecimento musical? As práticas acústico-instrumentais baseadas nas partituras fixas, as decisões centralizadas e a organização linear do tempo parecem indicar isso.

No entanto, existem pelo menos dois aspectos a considerar: a temporalidade e a semântica. Uma contribuição fundamental da pesquisa ubimus para a teoria musical é a sua capacidade de organizar tempo sem recorrer a mecanismos baseados em gêneros musicais (KELLER e LAZZARINI, 2017). Tempo, batida ou pulsação, e figuras rítmicas são formas de organização temporal intrinsecamente ligadas à produção musical segmentada em compassos. Os ecossistemas ubimus permitem que os participantes lidem com seus recursos sonoros via organização de temporalidades ao invés de impor a métrica. Por exemplo, a marcação temporal usa as pistas acústicas locais para a tomada de decisões; A marcação de procedimental-gráfica emprega recursos visuais como gatilhos para as ações musicais; O sistema Playsound.Space usa sonogramas para sustentar os processos de seleção baseados em semântica, e a metáfora da esfera sonora fornece uma combinação de codificações de cores, tons de cinza e abreviações de rótulos semânticos como informações para viabilizar a mixagem utilizando a superfície da esfera. Os participantes contam com essas dicas para atingir decisões consensuais. Embora algumas atividades colaborativas ubimus dependam de trocas verbais explícitas para apoiar as decisões coletivas, as interações presenciais e síncronas não constituem um requisito para o uso musical eficaz dos ecossistemas ubimus.

As noções ampliadas do fazer musical encorajadas pelos conceitos ubimus parecem ter uma relevância especial durante os tempos

atuais de escassez. Mobilidade física reduzida, falta de interação presencial e de interação física, e o isolamento social são fatores prejudiciais para a música acústico-instrumental. Será que os robôs musicais, os algoritmos musicais ou os métodos de análise de dados vêm para substituir a produção musical nos moldes do século xx? Não necessariamente. Será que as novas áreas da pesquisa ubimus, com destaque para o uso dos ambientes domésticos, as estratégias assíncronas de apoio ao fazer musical em grupo e a incorporação de múltiplas modalidades de troca ajudarão a promover o bem-estar, a diversidade musical e as formas de interação socialmente significativas? Essas propostas são parte dos objetivos das iniciativas atuais em ubimus. Para bem ou para mal, a produção musical que conhecemos terá que abrir espaço para novas práticas artísticas compatíveis com o cenário pós 2020.

Referências

- ALIEL, L., KELLER, D., & ALVIM, V. (2019). A Soundtrack for Atravessamentos: Expanding ecologically grounded methods for ubiquitous music collaborations. In *14th International Symposium on Computer Music Multidisciplinary Research*.
- ALIEL, L., & FORNARI, J. (2015). Creating an ecologically modeled performance through the remote manipulation of multiple soundscapes. *NICS Reports*, (12), 2.
- BROWN, A. R., STEWART, D., HANSEN, A., & STEWART, A. (2014). Making meaningful musical experiences accessible using the iPad. In Keller, D., Lazzarini, V., & Pimenta, M. S. (Eds.). *Ubiquitous music* (pp. 65-81). Cham, Springer.
- EHN, P. (1988). *Work-oriented design of computer artifacts*. Stockholm, Sweden: Arbetslivscentrum.
- FLORES, L. V., PIMENTA, M. S., MIRANDA, E. R., RADANOVITS-CK, E. A., & KELLER, D. (2010). Patterns for the design of musical interaction with everyday mobile devices. In *Proceedings of the IX Symposium on Human Factors in Computing Systems* (pp. 121-128). Brazilian Computer Society.
- FREIRE, P. (1997). *Pedagogy of the oppressed*, revised ed. New York: Continuum.
- GRINDLAY, G. (2008). Haptic guidance benefits musical motor learning. In *Proceedings of the Symposium on Haptic Interfaces for Virtual Environment and Teleoperator Systems* (Haptics, 2008) (pp. 397-404). IEEE Computer Society. (ISBN: 9781424420056.)
- KAPUR, A. (2005). A history of robotic musical instruments. In *ICMC*.
- KELLER, D., GOMES, C., & ALIEL, L. (2019). The Handy Metaphor: Bimanual, touchless interaction for the internet of musical things. *Journal of New Music Research*, 48(4), 385-396.
- KELLER, D., BARREIRO, D. L., QUEIROZ, M., & PIMENTA, M. S. (2010). Anchoring in ubiquitous musical activities. In *ICMC*.
- KELLER, D., & LAZZARINI, V. (2017). Theoretical approaches to musical creativity: The ubimus perspective. *Musica Theorica*, 2(1), 1-53.
- KELLER, D., MESSINA, M., & OLIVEIRA, F. Z. (2020). Second Wave Ubiquitous Music. *Journal of Digital Media & Interaction*, 3(5), 5-20.
- LIMA, M. H., KELLER, D., FLORES, L. V., & FERREIRA, E. (2017). Ubiquitous music research: Everyday musical phenomena and their multidisciplinary implications for creativity and education. *Journal of Music, Technology & Education*, 10(1), 73-92.
- LIMA, M. H., KELLER, D., PIMENTA, M. S., LAZZARINI, V., & MI-

- LETTO, E. M. (2012). Creativity-centred design for ubiquitous musical activities: Two case studies. *Journal of Music, Technology & Education*, 5(2), 195-222.
- MAIER, M., MAHFUZULHOQ, C., RIMAL, B. & PHAM VAN, D. (2016). The Tactile Internet: Vision, Recent Progress, and Open Challenges. *IEEE Communications Magazine* 54. (Doi: 10.1109/MCOM.2016.7470948.)
- MCGLYNN, P., LAZZARINI, V., DELAP, G., & CHEN, X. (2012). Re-contextualizing the Multi-touch Surface. In *NIME*.
- MESSINA, M., & ALIEL, L. (2019). Ubiquitous Music, Gelassenheit and the Metaphysics of Presence: Hijacking the Live Score PieceNtrallazzu 4. In *14th International Symposium on Computer Music Multidisciplinary Research*, 685-695.
- MESSINA, M., SVIDZINSKI, J., DE MENEZES BEZERRA, D., & DA COSTA, D. F. (2019). Live Patching and Remote Interaction: A Practice-Based, Intercontinental Approach to Kiwi. In *14th International Symposium on Computer Music Multidisciplinary Research*, 696-703.
- MILETTO, E. M., PIMENTA, M. S., BOUCHET, F., SANSONNET, J. P., & KELLER, D. (2011). Principles for music creation by novices in networked music environments. *Journal of New Music Research*, 40(3), 205-216.
- OTERO, N., JANSEN, M., LAZZARINI, V. & KELLER, D. (in press), Computational thinking in ubiquitous music ecologies. In *Ubiquitous Music Ecologies*, Victor Lazzarini, Damián Keller, Nuno Otero and Luca Turchet (eds.) (pp. 146-170). London: Routledge.
- PEREIRA, V. S., SILVA, S. L., BESSA, W. R. B., ALCÂNTARA-SILVA, T. R., & KELLER, D. (2018). Soundsphere: Participatory design as a strategy to develop sustainable technologies in ubiquitous music (soundsphere: O design participativo como estratégia para o desenvolvimento de tecnologias sustentáveis em música ubíqua). *Sonic Ideas*, 10(19), 7-44.
- PIMENTA, M. S., FLORES, L. V., CAPASSO, A., TINAJERO, P. & KELLER, D. (2009). Ubiquitous music: concept and metaphors. In Farias, R. R. A., Queiroz, M. and Keller, D. (eds.), *Proceedings of the Brazilian Symposium on Computer Music (SBCM 2009)*, pp. 139-150. Recife, PE: SBC
- PUGLIESE, J., & STRYKER, S. (2009). The somatechnics of race and whiteness. *Social Semiotics*, 19(1), 1-8.
- SHOR, I. & FREIRE, P. (1987). What is the 'dialogical method' of teaching? *Journal of Education*, 169(3), 11-31.
- STOLFI, A. S., MILO, A., & BARTHET, M. (2019). Playsound. space: Improvising in the browser with semantic sound objects. *Journal of New Music Research*, 48(4), 366-384.
- TIMONEY, J., O'LEARY, S., CZESAK, D., LAZZARINI, V., CONWAY, E. E., WARD, T. E., & VILLING, R. C. (2015). The beathealth project: Application to a ubiquitous computing and music framework. *Journal of Cases on Information Technology (JCIT)*, 17(4), 29-52.
- TURCHET, L., & BARTHET, M. (2017). An Internet of Musical Things architecture for performers-audience tactile interactions. In *Proceedings of the Digital Music Research Network Workshop*.
- TURCHET, L., FISCHIONE, C., ESSL, G., KELLER, D., & BARTHET, M. (2018). Internet of musical things: Vision and challenges. *IEEE Access*, 6, 61994-62017.

Aproximación a los catálogos artísticos online de los museos del estado de Río de Janeiro: mapeamiento, análisis y potencialidades

Approach to online art catalogs of the museums in the state of Rio de Janeiro: mapping, analysis and potentialities

MARÍA LUISA BELLIDO GANT

Universidad de Granada (España)

ANA ISABEL FERNÁNDEZ MORENO

Universidad de Málaga (España)

DAVID RUIZ TORRES

Universidade Federal do Espírito Santo (Brasil)

PPGA

Si bien los acervos artísticos digitales se han convertido en una herramienta didáctica y de consulta imprescindible, más aun teniendo en cuenta la situación pandémica actual, en la práctica parece evidente que no encontramos el mismo desarrollo que en otras colecciones digitales como pueden ser los catálogos bibliográficos. Esta situación es objeto de un estudio y análisis que pretende evaluar la realidad de los acervos artísticos online, específicamente en este texto los referidos a los museos en el estado de Río de Janeiro (Brasil), para profundizar en la dinámica que se establece en la creación, uso y difusión de los mismos en relación a los usuarios, teniendo como horizonte la visibilidad de los recursos digitales en el área artístico-cultural.

Palabras clave: Acervo digital; Arte; Museo; Difusión; Internet

Although digital collections have become an essential tool both for education and consultation, even more so considering the current pandemic situation, in practice it seems to be evident that we do not find the same development as in other digital collections such as bibliographic catalogues. This situation is the target of a study and an analysis that intends to evaluate the reality of the digital artistic collections, specifically in this text those referred to museums in the state of Rio de Janeiro (Brazil), in order to deepen the dynamics that is established in the creation, use and dissemination of the same in relation to users, having as a horizon the visibility of digital resources for the area of Arts.

Keywords: Digital Collections; Arts; Museum; Diffusion; Internet

Contextualización

Actualmente, no es de extrañar que una de las instituciones de la memoria y el conocimiento, los museos, se hayan adaptado a una significativa implantación de las tecnologías digitales como estrategia para mejorar sus acciones de mediación artística y cultural. Los museos se han caracterizado por un creciente uso de estas tecnologías en campos relacionados con la documentación, la restauración o la comunicación. El ámbito de la difusión y la educación no podría verse menos afectadas por estos nuevos vientos, y hasta la fecha existe una importante dinámica en el uso de recursos tecnológicos que facilitan una nueva forma de adquirir conocimientos. Sin embargo, y como señala Ana Mae Barbosa el área menos beneficiada por las tecnologías contemporáneas en los museos es el área educativa (2005, p. 109, traducción de los autores), mostrando el frágil estado de la tecnología en el campo de la mediación.

Una situación que es paralela a la falta de estudios para valorar el impacto real de las herramientas que se ofrecen a los usuarios en Internet y que presupone un requisito fundamental para efectuar una correcta mediación digital. Así, la relación entre los recursos online que ofrecen los museos y los propios usuarios no ha conseguido recibir una atención especial desde que aparecieron los denominados museos virtuales. Algo que ya se mencionaba en la obra de Wernet Schweibenz, *The virtual museum* (1996), cuando afirmó que si bien los estudios sobre el público visitante de los museos se había convertido en una disciplina emergente en el campo museológico angloamericano, las investigaciones dirigidas a los visitantes virtuales era un campo comparativamente nuevo (p. 193, traducción de los autores).

A pesar de las casi dos décadas que nos separan de esta afirmación, lo cierto es que los estudios y evaluación crítica de los recursos

digitales que ofrecen las instituciones museológicas aún no han logrado ganar notoriedad o, en este caso, ir más allá de los meros datos cuantitativos sobre el impacto de las interacciones a través del recuento de visitantes en la web o los “likes” conseguidos en redes sociales. En este sentido, Ana Mae Barbosa insiste en esta práctica errónea con las herramientas digitales, denunciando la brecha entre avance tecnológico y calidad conceptual que está produciéndose con la mayoría de los productos de museos y centros culturales, generados por tecnologías contemporáneas, que pretenden dar acceso a la obra de arte (2005, p. 105, traducción de los autores).

Sin embargo, no cabe duda de que ahora más que nunca, la forma en la que nos aproximamos al arte está alineada a una sociedad cada vez más determinada por las tecnologías digitales, en la que la pantalla se convierte cada vez más en la fuente de acceso al conocimiento, incidiendo en la dinámica de los actores involucrados en las tareas de mediación y difusión de la obra de arte. Sobre este último, Diana Domingues considera que en la cultura de las redes, es evidente que las tecnologías al servicio de las artes, entre otros cambios en el circuito artístico-cultural, desencadenan procesos de diálogo a través de dispositivos de comunicación que permiten la interacción dinámica de la experiencia artística, proponiendo la participación, el diálogo, y la colaboración entre los diferentes actores (2003, p. 8, traducción de los autores).

De modo que hoy se ha hecho evidente que a pesar de las primeras críticas y temores que consideraban las mediaciones tecnológicas online en el mundo del arte como el fin de las visitas y la experiencia estética en los espacios expositivos, sin embargo, en la práctica se demostró lo contrario. Así, esa presencia digital de los museos en Internet propició la aparición de nuevos públicos en el espacio físico

que estaban interesados en las obras que albergaban estos espacios, posibilitando un conocimiento del arte de forma mucho más amplia y diversificada.

Recientemente, encontramos varias prácticas de mediación digital que han llevado a las instituciones museológicas a digitalizar sus colecciones y bases de datos, e incluso divulgar sus publicaciones e investigaciones más recientes, con la red como escenario principal para mostrar las colecciones custodiadas en el espacio físico del museo.

De esta forma, la presencia online de acervos artísticos es una fuente de información indispensable para los usuarios de cualquier parte del mundo, desde investigadores de diferentes especialidades hasta usuarios remotos interesados en una obra en concreto. Si bien las colecciones digitales se han convertido en una herramienta imprescindible tanto para la educación como para la consulta, en la práctica parece evidente que no hemos encontrado el mismo desarrollo que en otras colecciones digitales como pueden ser las colecciones bibliográficas. Esta diferencia, quizás, sea el resultado de la dificultad de inventariar objetos artísticos que no tienen la misma homogeneidad que los casos bibliográficos, porque, en el caso de las colecciones de los museos, necesitan fichas de inventario detalladas y un instrumento gráfico y visual más complejo.

En cualquier caso, creemos que la digitalización de datos y la divulgación de las colecciones en línea deben cumplir unas características básicas para hacer efectiva su naturaleza y presencia como herramienta tecnológica, facilitando su acceso permanente y actualizado sin tener que limitar sus opciones para recuperar información. Finalmente, podemos considerar que los acervos artísticos online nos brindan la oportunidad de completar una tarea pendiente al

posibilitar la difusión y acceso a los museos y al arte, y así lograr el objetivo último de acceso público que establece la ley.

En este contexto es donde se realiza esta investigación parcial que tiene como objetivo evaluar la situación de los acervos artísticos online, específicamente las referidas a los museos en el estado de Río de Janeiro (Brasil), para profundizar en las dinámicas establecidas en su creación, uso y acceso, teniendo como horizonte la visibilidad de los recursos digitales para el área de las Artes.

Mapeamiento de los museos de arte en el estado de Río de Janeiro

Para este estudio se necesitó plantear una metodología para delimitar y mapear los acervos artísticos online en el estado de Río de Janeiro utilizando la plataforma *Museus.br* – Rede Nacional de Identificação de Museus¹, que ofrece un listado inventariado de los museos de la región. Este listado sirvió como fuente base para realizar un vaciado e identificar los museos que contuviesen específicamente acervos artísticos y, posteriormente, establecer cuales de éstos tenían publicado su acervo online.

Si bien el número de museos dados inicialmente por la plataforma *Museums.br* ofrecía un total de 332 museos inscritos en el Estado de Río de Janeiro, la búsqueda sistemática en las colecciones de artes visuales redujo su número a 154. Aquí se consideraron las tipologías de museos de “Artes, arquitetura e lingüística”, “Antropologia e arqueologia”, e “História” que serían aquellas que presentarían una colección en relación con las artes² (Figura 1).

.....
¹ <http://museus.cultura.gov.br/>

² En este mapeo fueron descartados otros museos dedicados a “Ciências exatas, da terra, biológicas e da saúde”, “Educação, esporte e lazer”, “Meios de comunica-

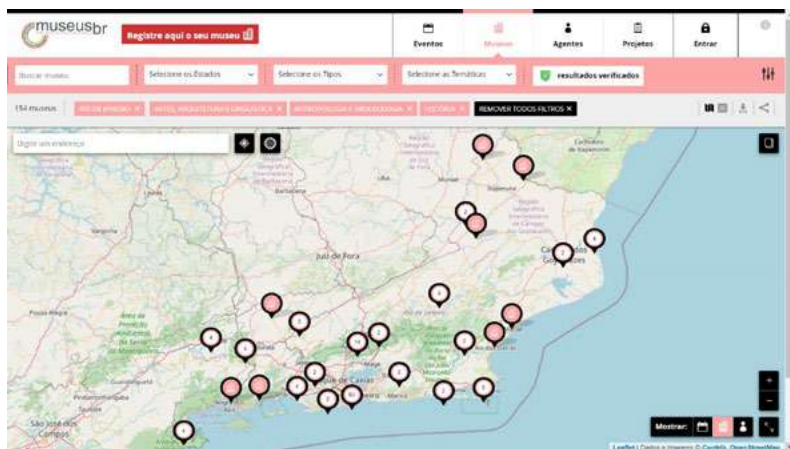


FIGURA 1 Plataforma Museu.br – Rede Nacional de Identificação de Museus.
(Fuente: Captura de pantalla).

Después de este mapeo de los museos con colecciones artísticas, se realizó una búsqueda más exhaustiva que tuvo como objetivo identificar la presencia en Internet de estos museos para encontrar aquellos que han puesto a disposición su colección online. En esta selección fue fundamental tener claro el concepto de catálogo digital, prescindiendo de otras presentaciones de las obras sin los criterios básicos que identifican a esta herramienta digital como: existencia de buscador y filtros de búsqueda, la digitalización de gran parte de la colección, o la presencia de la ficha técnica completa de cada uno de los ítems.

El resultado de este mapeo indicó que de los 154 museos antes mencionados, solo 21 de ellos tenían su colección digital en línea, lo que muestra una situación precaria en el trabajo de difusión de

ção e transporte”, “Produção de bens e serviços”, y “Defesa e segurança pública” ya que son museos que no cuentan con colecciones significativas de artes visuales que den como resultado la existencia de un catálogo en línea.

colecciones de arte en Internet, y especialmente aún en los museos del Estado de Río de Janeiro.

A pesar de esto cabe mencionar que existe también más de una treintena de casos cuyas webs constan de información sobre la colección aunque de forma muy general o parcial que consisten en redactar un texto descriptivo de la colección con imágenes de calidad que lo ilustran (como serían el Museu Sacro Franciscano (RJ)³, el Museu Vivo NAMI (RJ)⁴ o el Parque Arqueológico e Ambiental de São João Marcos en Río Claro⁵), o la inclusión en la web de una galería de imágenes sin ningún tipo de datos o informaciones sobre las piezas como podrían ser los ejemplos del Museu de Porcelana de Petrópolis⁶ o el Museu da República (RJ)⁷.

Análisis cualitativo de los acervos artísticos online

La siguiente etapa de este estudio sería lograr un análisis cualitativo de estas 21 colecciones artísticas online identificadas en los museos del Estado de Río de Janeiro basándonos en la metodología ensayada en otros trabajos previos (Bellido *et al.* 2019), donde se han considerado elementos de evaluación significativos de la naturaleza de los acervos tales como: digitalización de la colección completa, usabilidad del buscador, ficha técnica completa de las obras, buena resolución de imagen, presencia/ausencia de copyright en los datos

3 <https://saofranciscodapenitencia.org.br/acervo/>

4 <https://www.redenami.com/museunami>

5 <https://saojoaomarcos.com.br/arqueologia>

6 <http://museudeporcelana.com.br/galeria/>

7 <http://museudarepublica.museus.gov.br/galeria-virtual/>

digitalizados, enlaces activos y actualizados, dominio público o privado del sitio web, etc.

En cuanto al website donde se encuentran hospedados los catálogos, apenas tres de los casos analizados poseen un dominio propio que depende del museo, mientras que la mayoría se encuentran hospedados en la web institucional gubernamental nacional o en el SISGAM⁸. En cuanto a estos últimos, podemos destacar que no estarían sometidos al estrés de la obsolescencia o desaparición debido a la solvencia de estos servidores externos institucionales. En relación a esto, también se ha observado que la falta de mantenimiento de los websites es otra de las causas que pueden provocar la inoperatividad del catálogo. Esto se ha podido constatar en el Museu Judaico do Rio de Janeiro⁹ (Figura 2) que es uno de los ejemplos de catálogo con dominio propio.

Finalmente podemos mencionar los catálogos albergados en el proyecto Google Arts & Culture como por ejemplo el Museo Nacional de Bellas Artes (RJ)¹⁰ o los Museus Raymundo Ottoni de Castro Maya¹¹, lo cual nos lleva a pensar en el riesgo de que la colección pueda dejar de existir online por cuestiones ajenas a la institución detentora de los bienes.

En cuanto a la morfología del catálogo, debemos destacar, en primer lugar, aquellos en los que aparece la información básica

⁸ El SISGAM se trata de una plataforma de gestión y registro de colecciones desarrollada por la Superintendencia de Museos de la Secretaría de Estado de Cultura de Río de Janeiro que pretende crear una Red Web de Museos de la región.

⁹ http://www.museujudaico.org.br/pesq_fundos_colecoes.php

¹⁰ <https://artsandculture.google.com/partner/museu-nacional-de-belas-artes>

¹¹ <https://artsandculture.google.com/partner/museu-castro-maya>

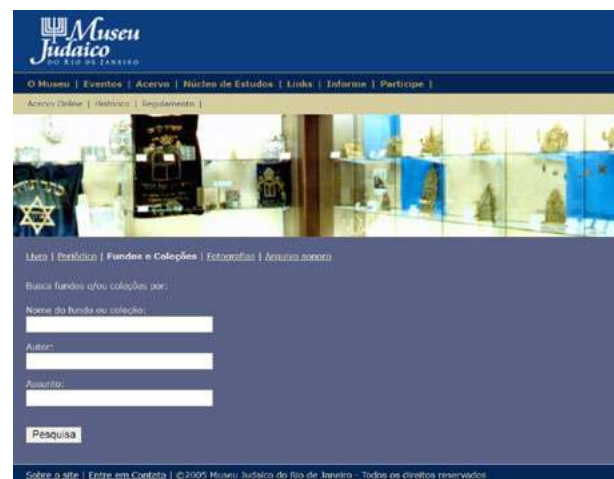


FIGURA 2 Catálogo online del Museu Judaico do Rio de Janeiro. (Fuente: Captura de pantalla).

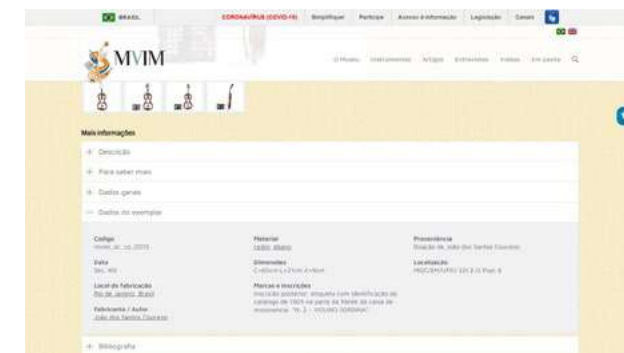


FIGURA 3 Catálogo online del Museu Virtual de Instrumentos Musicais. (Fuente: Captura de pantalla).

(autor, obra, datación, dimensiones, fotografía, descripción y material/técnica) como por ejemplo aquellos que están inventariados en la plataforma SISGAM. Por su parte existen otros catálogos que presentan información adicional como una amplia descripción de las piezas y una bibliografía sobre las mismas; ejemplos como el Museu do Índio – FUNAI (RJ)¹² o el Museu Virtual de Instrumentos Musicais (RJ)¹³ (Figura 3) muestran estos datos fundamentales para la constitución de un catálogo online que se precie para la divulgación de tipo científico.

Se han encontrado otras morfologías que aquellas que presentan la publicación del catálogo en formato PDF como el Museu Antonio Parreiras de Niterói¹⁴ que cuenta con un catálogo específico formado por los inventarios completos de cada una de sus colecciones. Esta diferencia

¹² <http://museudoindio.tainacan.org/>

¹³ <http://www.mvim.com.br/o-museu-2/>

¹⁴ <https://www.museuantonioparreiras.rj.gov.br/acervo>

significativa sería una oportunidad para que muchos de los museos que aún no cuentan con una catalogación de su acervo en una base de datos permitan divulgar sus fondos a través de estos documentos.

En lo que se refiere a los métodos para la recuperación de información, nos encontramos con una multiplicidad de sistemas que nos permitirían realizar las diferentes búsquedas en cada catálogo. Podríamos citar los diez museos¹⁵ hospedados en el SISGAM¹⁶ donde se permite realizar una búsqueda rápida por términos específicos y/o museos. Otras alternativas las encontramos en el Projeto DAMI¹⁷ (Museu Imperial (Petrópolis) y Museu Casa Geyer (RJ)), la Casa Rui Barbosa (RJ)¹⁸, y el Museu do Índio – FUNAI (RJ)¹⁹ que ofrecen una búsqueda avanzada de las piezas. En estos últimos, habría que mencionar que se trata de casos singulares pues se integran los catálogos bibliográficos con los museísticos, siendo una peculiaridad interesante dado que muchos museos comparten ambos fondos. De todos los museos analizados el Museu do Índio – FUNAI (Figura 4) y el Museu Villa-Lobos (RJ)²⁰ destacarían por un sistema de recuperación



FIGURA 4 Catálogo online del Museu do Índio – FUNAI. (Fuente: Captura de pantalla).

de datos con búsqueda avanzada y con la inclusión de diferentes filtros que ayudan en la selección.

Por otra parte también se han identificado otros catálogos en que no existen elementos que permitan realizar una búsqueda por-menorizada salvo los propios buscadores del *site* en los que pueden aparecer resultados sobre los contenidos del mismo. A este respecto, mencionamos el caso del Museu Virtual de Instrumentos Musicais²¹ que, a pesar de ofrecer un catálogo bastante completo, no consta de un sistema de recuperación de datos eficiente.

También mencionar las colecciones que se encuentran en Google Arts & Culture que aunque no tienen un sistema de búsqueda, sí que podemos observar una organización de las piezas por “popularidad”, “cronología” o “color” como aparece por ejemplo en la entrada del Centro Cultural Banco do Brasil de Río de Janeiro²² o el Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – MAM²³.

.....
¹⁵ Casa Ateliê Carlos Scliar [Cabo Frío], Museu Bispo do Rosário de Arte Contemporânea [RJ], Museu Antonio Parreiras [Niterói], Museu Antonio Parreiras [Niterói], Museu Casa de Casimiro de Abreu [Casimiro de Abreu], Casa de Euclides da Cunha [Cantagalo], Casa da Marquesa de Santos – Museu da Moda Brasileira [RJ], Casa de Oliveira Vianna [Niterói], Museu Carmen Miranda [RJ], Museu Histórico Nacional [RJ].

¹⁶ <http://www.museusdoestado.rj.gov.br/sisgam/>

¹⁷ <http://200.159.250.2:10358/community-list>

¹⁸ <http://acervos.casaruibarbosa.gov.br/>

¹⁹ <http://base2.museudoindio.gov.br/cgi-bin/wxis.exe?IisScript=phl82.xis&ci-par=phl82.cip&lang=por>

²⁰ http://museuvillalobos.acervos.museus.gov.br/fotografias/?view_mode=records&perpage=12&paged=1&order=DESC&orderby=date&fetch_only=thumbnail&fetch_only_meta=1574%2C10582%2C1625

.....
²¹ <http://mvim.ibict.br/>

²² <https://artsandculture.google.com/partner/ccbb-rio>

²³ <https://artsandculture.google.com/partner/mam-rio-de-janeiro>

Cuando hablamos de catálogos artísticos, la presencia de imágenes que ilustren las colecciones se hace fundamental, y la posibilidad de ampliación es algo que puede mejorar la experiencia de los usuarios o investigadores que quieran acercarse a conocer algunas de las piezas. Es cierto que, por lo general, los catálogos ofrecen la posibilidad de ampliación de imágenes, aunque no siempre se da esta circunstancia y encontramos casos que desmerecen esta experiencia al constatar una considerable ausencia de imágenes – Museu Casa de Rui Barbosa (RJ)²⁴ – o la baja resolución de la imagen e imposibilidad de ampliación – Museu Casa do Pontal (RJ)²⁵. En otros casos encontramos varias fotografías de las piezas que nos ofrecen detalles y perspectivas de la misma – Museu do Índio (RJ)²⁶. En el lado opuesto podríamos destacar el Museu Imperial de Petrópolis²⁷ o el Museu Casa Geyer (RJ)²⁸ (ambos digitalizados dentro del Proyecto DAMI), donde se muestran imágenes con alta resolución o, por su parte, los museos que encontramos dentro del proyecto Google Arts & Culture que son los grandes beneficiados de la tecnología de resolución en gigapíxeles pudiendo observar los detalles más minuciosos de las piezas de la colección como vemos en el Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – MAM²⁹ (Figura 5).

Para finalizar en lo que respecta a la información gráfica es necesario remarcar una situación recurrente sobre aquellas imágenes que presentan una marca de agua y que impiden visibilizar la pieza

²⁴ <http://acervos.casaruibarbosa.gov.br/>

²⁵ <http://www.museucasadopontal.com.br/pt-br/busca-completa>

²⁶ <http://base2.museudoindio.gov.br/cgi-bin/wxis.exe?IscScript=phl82.xis&ci-par=phl82.cip&lang=por>

²⁷ <http://200.159.250.2:10358/handle/acervo/199>

²⁸ <http://200.159.250.2:10358/handle/acervo/9441>

²⁹ <https://artsandculture.google.com/partner/mam-rio-de-janeiro>

correctamente, como observamos en el catálogo del Museu Casa do Pontal (Figura 6), que, junto a una escasa resolución fotográfica, restringirían la labor de divulgación de sus 305 obras contenidas.



FIGURA 5 Entrada del Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – MAM en el Google Arts & Culture. (Fuente: Captura de pantalla).



FIGURA 6 Catálogo online del Museu Casa do Pontal. (Fuente: Captura de pantalla).

Conclusiones y reflexiones

A partir de la distribución geográfica de los museos hemos podido comprobar que la existencia de fondos digitalizados se corresponde principalmente con la región metropolitana de Río de Janeiro. De esta forma son los ejemplos de museos de Río de Janeiro y Niterói los que destacan en lo que se refiere a la presencia en internet de sus colecciones, evidenciando la destacable promoción de la región metropolitana y también la concentración de espacios museísticos en la misma.

Con respecto a las demás regiones del Estado, considerando el número de museos que lo componen y su manifiesta importancia histórica en todas las ciudades, hemos de señalar que contamos con una casi nula representatividad de los catálogos online, contando con cuatro casos excepcionales que son la Casa Ateliê Carlos Scliar en Cabo Frío, el Museu Casa de Casimiro de Abreu, la Casa de Euclides da Cunha en Cantagalo, y el Museu Imperial de Petrópolis.

De forma general, la situación que encontramos en los museos del Estado de Río de Janeiro nos deja una impresión insatisfactoria pues ante el gran número de museos y patrimonio histórico existente en la región, nos encontramos con una escasa divulgación de sus colecciones y fondos museológicos en Internet. Así, los casos de catálogos analizados son un número irrisorio en comparación al total de mapeo realizado, aunque sí que merece llamar la atención a una treintena de museos que, aunque no presentan catálogos en sus web, actualmente ofrecen algún protagonismo a la colección aunque de forma sesgada y meramente informativa.

Aunque estos casos no entrarían como parte de nuestro análisis, sí que sería pertinente destacarlos como una tendencia significativa debido, fundamentalmente, al hecho de que producir un texto de

información general sobre la colección requeriría menos esfuerzo que realizar un catálogo completando los campos necesarios para identificar la pieza.

Por otro lado, se ha confirmado la existencia de una gran heterogeneidad en la morfología de los catálogos que podría ser la consecuencia de una falta de unificación de criterios. Esta situación sería frecuente a pesar de existir una iniciativa interesante como la plataforma SISGAM que pretende unificar los catálogos museológicos de todo el Estado. Ésta sería un instrumento esencial para la investigación y la difusión, y contaría con grandes posibilidades de crecimiento si los museos desempeñaran la labor de vaciado e informatización de sus fondos.

A pesar de la existencia de esta plataforma, hemos podido constatar que los catálogos mejor valorados se corresponden con proyectos de digitalización e inventario particulares y que además coinciden en que se articulan utilizando una base de datos. Después de nuestro análisis podemos considerar cuatro ejemplos como casos de buenas prácticas que han sido: el Museu do Índio (RJ), el Museu Imperial de Petrópolis, el Museu Casa Geyer (RJ), y la Casa Rui Barbosa (RJ).

Finalmente, afirmamos la pertinencia de los catálogos artísticos online como un medio de divulgación y mediación necesario que cobra más significado precisamente dentro de la coyuntura actual provocada por la pandemia mundial del COVID-19, momento en el cual debemos fijar la atención en las posibilidades de divulgación y mediación de cada institución museística, dado que el acceso tanto de investigadores como de usuarios en general se realiza a través de Internet y se espera que los servicios ofrecidos por el museo sean satisfactorios.

A modo de epílogo y con cierto sabor agridulce, debemos mencionar el caso específico del Museu Nacional do Brasil, desaparecido a causa del incendio de 2018, y que gracias a las labores de digitalización y catalogación podemos disfrutar paliativamente de las piezas de esta importante colección tanto a través de *Google Arts & Culture*³⁰ como de la web institucional de la Universidade Federal do Rio de Janeiro³¹, evidenciando la importancia de la presencia de las colecciones online.

Referencias

- BARBOSA, Ana Mae. Dilemas da Arte/Educação como mediação cultural em namoro com as tecnologias contemporâneas. In: _____ (Org.). *Arte/Educação contemporânea: consonâncias internacionais*. São Paulo: Cortez, 2005. p. 98-112.
- BELLIDO GANT, María Luisa, FERNÁNDEZ MORENO, Ana Isabel, y RUIZ TORRES, David. Análisis de catálogos digitales en España: una visión cualitativa a través de ocho colecciones artísticas online. *Revista de Humanidades Digitales*, v. 3, p. 64-78, 2019.
- DOMINGUES, Diana. A Humanização das Tecnologias pela Arte. In: DOMINGUES, Diana (Org.). *A Arte no Século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.
- SCHWEIBENZ, Werner. The “Virtual Museum”: New Perspectives For Museums to Present Objects and Information Using the Internet as a Knowledge Base and Communication System. In: Zimmermann, Harald H.; Schramm, Volker (Org.): *Knowledge*

Management und Kommunikations systeme, Workflow Management, Multimedia, Knowledge Transfer. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH, 1998, p. 185-200. Disponível em: <http://www.informationswissenschaft.org/wp-content/uploads/isi/isi1998/14_isi-98-dv-schweibenz-saarbruecken.pdf>. Acesso em: 04/septiembre/2020.

.....
³⁰ <https://artsandculture.google.com/search/asset?project=museu-nacional-restoration>

³¹ <http://www.museunacional.ufrj.br/dir/exposicoes/index.html>

Portas fechadas e janelas abertas: as estratégias virtuais dos museus em tempos de pandemia¹

Closed doors and open windows: the virtual strategies of museums in times of pandemic

PAOLA SARLO

PPGCOM/ PUC- RJ

MICHELE PEREIRA RODRIGUES

PPGCOM/PUC- RJ

No presente artigo abordamos as estratégias utilizadas pelos museus para atrair e manter o engajamento do público durante o período da pandemia. Nota-se que o caminho escolhido por muitas dessas instituições foi a veiculação de conteúdo por meio de suas redes sociais. Sendo assim, buscamos realizar uma análise comparativa dos vídeos veiculados nos Instagrams do Museu de Arte de São Paulo (série Diálogos no Acervo) e do Museu Nacional de Belas Artes (série Arte em Diálogo) durante o período compreendido entre abril e agosto de 2020.

Palavras-chave: museus; pandemia; comunicação; Instagram; imaginário.

In this article we discuss the strategies used by museums to attract and maintain public engagement during the pandemic period. It is noted that the path chosen by many of these institutions was the transmission of content through their social networks. Therefore, we seek to carry out a comparative analysis of the videos posted on the Instagrams of the São Paulo Art Museum (series Dialogues in the Collection) and the National Museum of Fine Arts (series Arte em Diálogo) during the period between April and August 2020. Such museums, despite keeping the doors closed, managed to open windows to the imagination of their audience.

Keywords: museums; pandemic; communication; Instagram; imaginary.

¹ O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Introdução

Em tempos de refreamento da experiência corporificada da cidade provocado pela pandemia da COVID-19, o recolhimento parece ter fomentado um olhar mais atento ao cotidiano e às expressões artísticas. Conforme a quarentena foi avançando, o recurso aos aparatos tecnológicos se tornou uma das principais alternativas ao sufocamento físico e mental causado pela necessidade de afastamento social.

Os museus, instituições ligadas à salvaguarda da memória e da cultura, foram entendidos por diversos autores no decorrer do século XX como espaços pouco representativos da vida social (McShine, 1999). De algum tempo para cá, no entanto, a noção de que esses espaços constituem meros repositórios de objetos antigos vem perdendo força e essas instituições têm assumido a posição de produtoras e difusoras de informação e de conhecimento. Nesse contexto, a tecnologia, antes vista com ressalvas por aqueles que acreditavam que a experiência digital substituiria a presença ao museu, hoje é percebida como uma aliada. A experiência virtual mostra-se, portanto, complementar à experiência de visitação presencial.

No presente artigo abordamos as estratégias utilizadas pelos museus para atrair e manter o engajamento do público durante o período da pandemia. Nota-se que o caminho escolhido por muitas dessas instituições foi a veiculação de conteúdo por meio de suas redes sociais, sobretudo o Instagram, que se mostrou como uma importante ferramenta para o estabelecimento e o reforço dos vínculos entre a arte disponível nos museus fechados e o público.

Sendo assim, buscamos realizar uma análise comparativa dos vídeos veiculados nos Instagrams do Museu de Arte de São Paulo – MASP (série Diálogos no Acervo) e do Museu Nacional de Belas Artes

– MNBA (série Arte em Diálogo) durante o período compreendido entre abril e agosto de 2020, tomando como critério as escolhas adotadas nesses processos de comunicação narrativa.

Levando em consideração a ampliação do número de visualizações das publicações analisadas em comparação com períodos anteriores, é possível afirmar que o MASP e o MNBA, apesar de manterem as portas fechadas, conseguiram abrir janelas para o imaginário de seu público.

A suspensão do tempo

Quando o vírus chegou, a sociedade parou. Diante da ameaça da morte iminente, a linha do tempo em direção ao futuro quebrou-se. De forma súbita, o presente tornou-se nosso único horizonte temporal.

Para François Hartog, o movimento de demanda pelo presente já era observado nas artes há algum tempo e parte de uma noção de que a experiência contemporânea do tempo fixada no presente consiste num esforço para torná-lo habitável (Hartog, 2015). De acordo com o autor, o regime histórico denominado *presentismo* instaurou-se conforme o século passado -repleto de guerras- não pôde mais dar lições ao presente e o futuro tornou-se duvidoso. As crises econômicas, a escalada do desemprego em massa, o enfraquecimento do estado de bem-estar social, desarmaram a esperança no futuro. Com a pandemia e a necessidade de confinamento doméstico, no entanto, ao suspendermos todas as atividades cotidianas, todas essas questões voltaram à tona e nos deparamos com um presente longo demais, inchado, hipertrofiado. Aquilo que alegávamos não ter -o tempo- inundou nosso cotidiano. O que fazer como ele?

Se o tempo é há muito uma mercadoria, a mídia, cujo desenvolvimento acompanhou esse movimento que é, em sentido próprio,

sua razão de ser, fez a mesma coisa (Hartog, 2015). Na corrida desesperada para o *ao vivo*, ela produz, consome e recicla imagens e palavras. Fechados em casa, diante da TV, fomos bombardeados continuamente por imagens e notícias de mortes de todas as partes do mundo. Assistimos a pandemia se alastrando e fomos dominados pela sensação de impotência diante da catástrofe eminente. Ficamos paralisados diante de uma vitrine caótica, diante do cenário apocalíptico com imagens que outrora seriam consideradas distópicas.

As cidades tornaram-se inóspitas e a paisagem urbana foi modificada com as medidas de proteção. De portas fechadas, assistimos das janelas o mundo desacelerando. Nosso contato com a realidade exterior passou a ser mediado por aparelhos eletrônicos, como a TV e o celular, que alçaram o patamar da necessidade, como uma das únicas formas de estarmos em outros lugares. Com a internet abrimos fendas no presente, longo demais para ser suportado.

As fendas no presente

Esse apelo ao virtual tornou-se, no decorrer da quarentena, um potencial antídoto capaz de aliviar os sintomas psicológicos causados pelo encarceramento. Um dos destinos escolhidos para este turismo necessário à alma foi a mídia social dos museus. Para esquecer-nos do risco de morte trazido por um vírus invisível, voltamos nossos olhos para a beleza e a reflexão trazidas pelas obras de arte. É como uma confirmação da frase de Ferreira Gullar: “A arte existe porque a vida não basta”. Diante de tal cenário, mesmo com as portas fechadas os museus abriram janelas para o imaginário de seu público através das suas mídias sociais, sobretudo o Instagram.

Entendidos como espaços de memória (Nora, 1984) e de poder, os museus sofreram no último século, assim como a sociedade,

transformações culturais profundas que refletiram no cenário cultural e também nas práticas estéticas. Stuart Hall (2001) analisa essas transformações e aponta que há uma relativização geral da noção de museu, que agora pode ser percebido como um espaço entre muitos outros para a circulação de práticas estéticas, não mais gozando, assim, da posição privilegiada que tinha.

O museu deixa de se configurar a partir de uma narrativa histórica hegemônica e teleológica, cuja aquisição seria parte da formação estética e política do sujeito moderno ocidental, para se tornar um espaço catalizador de trocas experienciais e de traduções culturais, constituindo suas coleções e exposições dentro de um mundo globalizado que não pode mais ser estruturado apenas em termos de centro e periferia [...] (HALL, 2001, p. 21)

O ponto principal da fala de Hall nos leva a refletir que os museus não são alheios aos benefícios e exigências desta realidade de transformações. Uma das questões que emerge nesse contexto é a necessidade de sintonização dos museus com novas formas de comunicação, a partir da percepção de uma relação entre as pessoas e o mundo digital de forma cada vez mais simbiótica. Com isso, novos olhares são lançados a esses espaços e o público é brindado com a possibilidade de experiências mais flexíveis e criativas.

Essas adaptações, entretanto, não ocorrem de maneira homogênea e cada museu reage de forma muito diversa aos desafios. Essas mudanças refletem tanto na organização interna da instituição como na sua relação com o público. Nesse contexto, o visitante do museu deixa de ser um mero receptor de informações. O modelo de comunicação passa a ser multidirecional, privilegiando o diálogo entre museu e público.

O que se nota, portanto, é uma mudança gradual do foco do museu, que desliza do objeto para o público. Isso resulta da incorporação de noções e estratégias do marketing nesses espaços (Kotler; Kotler, 2008) embora este seja um movimento que encontre resistência e seja entendido como uma forma de subordinação da arte aos interesses do mercado.

Na prática, antes da pandemia algumas pesquisas apontam uma tendência de crescimento das visitas às instituições museais. Esse movimento contemporâneo de engajamento com as questões da memória é explicado por Andreas Huyssen (1984) como uma demanda por retorno, uma nostalgia dos tempos passados provocada pela acentuação da sensação de que o mundo atual prioriza a obsolescência.

Para Maurice Halbwachs (2006) o apelo à memória pode advir do fato de que a memória pode criar uma espécie de coesão social a partir dos signos partilhados coletivamente. Num contexto de pandemia, cujo inimigo coletivo é o mesmo, o senso de comunidade e de pertencimento pode funcionar como um catalisador de força e esperança no futuro.

Sendo assim, a experiência estética proporcionada pelos acervos disponibilizados, vídeos, fotografias e entrevistas com artistas e curadores construíram pontes imateriais que amenizaram o distanciamento social pela via cultural. Lugares de memória, como os museus, nos transportam para outros tempos, isto é, deslocam nossa experiência do presente para o passado. Experimentamos com eles também, ainda que de longe, outros espaços.

Estratégias digitais

Dois dos maiores museus do Brasil, o MNBA e o MASP, assim que foram obrigados a que fechar o acesso ao público, intensificaram suas publicações virtuais com estratégias semelhantes inclusive nos títulos: o MNBA criou a série *Arte em diálogo* e o MASP a série *Diálogos no acervo*, ambos veiculados no IGTV de suas páginas no Instagram. O uso da palavra diálogo representa dar voz aos artistas contemporâneos para proporcionar uma interação afetiva e reflexiva.

Vejamos agora as estratégias desenvolvidas nessas duas ações.

Arte em diálogo

Foi em busca de sua vivência do artista diante do caos que o Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro optou por dar voz a artistas nacionais. Nesta série disponibilizada pelo seu Instagram @mnbario, o público pôde ouvir diretamente, sem interlocução de um entrevistador, os pensamentos e sentimentos de artistas contemporâneos que compõem seu acervo. Entre os convidados estão Luiz Áquila, Josely Carvalho, Lena Bergstein, Regina Silveira, Ana Durães, Amador Perez e outros.

Segundo o Instagram da instituição

O Museu Nacional de Belas Artes/IBRAM, desenvolveu o projeto Arte em Diálogo – Na Quarentena, para proporcionar aos artistas contemporâneos e à sociedade civil uma interação afetiva e reflexiva, neste difícil momento de isolamento social. (@mnbario, 17/07/2020)

Em todos os vídeos, logo no primeiro momento, temos a impressão de estarmos numa conversa pessoal e uma visita íntima ao cotidiano de cada um deles. As conversas expressam suas impressões

colhidas durante a pandemia, seus conceitos sobre o papel da arte enquanto a câmera passeia pelas obras e expõem seu momento de criação e produção. Todos os vídeos são produzidos pelos próprios artistas.

Num testemunho pessoal de quem sofreu os sintomas da Covid 19, a artista Josely Carvalho expôs sua pesquisa atual *Diário de Cheiros* que protagoniza o olfato em sua obra visual e sonora (postado no dia 17 de julho). Trata-se de uma obra sensorial que atravessa várias disciplinas. A ênfase no olfato – sentido anulado pelo vírus e pouco explorado na arte contemporânea – o eleva a conector da memória e a emoção, resulta de uma longa investigação sobre a necessidade de abrigar-nos num momento histórico em que o sentido de casa-ninho tem sido ameaçado também pelas guerras, migrações, pelos desastres ecológicos e desigualdade social. Para a artista, ao perceber-se com os sintomas da doença, se deu conta que a sua poética seria o instrumento de enfrentamento contra o vírus e das ambiguidades da pandemia. (Figura 1)

No vídeo postado em 17 de junho, o carioca Luiz Áquila abriu seu ateliê em Petrópolis (RJ) para falar sobre sua experiência criativa no isolamento social. Para ele, o isolamento não muda muita coisa para os artistas, pois já é um hábito na concentração para processos criativos particulares. Durante o percurso da visita que inicia pela entrada e percorre todos os cantos de seu espaço, Luiz Áquila reflete: “curioso [...] porque o artista costuma falar através de sua obra [...], mas com a quarentena eles estão tendo a palavra. Essa palavra que antes estava com o teórico e o crítico, foi entregue a nós.” De acordo com ele, um dos efeitos da quarentena foi uma inversão dos interesses; se antes eram voltados ao produto, agora estão voltados para o processo.

A artista Ana Durães convidada do episódio de 29 de maio – que obteve 1,4 mil visualizações, o maior público da série – nos leva a um passeio pelo seu ateliê. O vídeo começa com o canto dos pássaros que habitam o sítio onde Ana trabalha incansavelmente em pinturas. Suas obras retratam a natureza, tal como ela a vê: plantas multicoloridas cortadas por riscos de galhos e reflexos

preenchem telas enormes – ao contrário de Luiz Áquila, que revelou ter adotado trabalhos menores à pastel durante a quarentena, como forma de acolhimento. Para Ana, a atitude do museu em produzir a série de vídeos é uma atitude louvável de aproximação com o público, ao oferecer um “respiro” pela arte contemporânea. A palavra é mais que oportuna porque remete ao sufocamento causado pela intensidade da experiência vivida nos hospitais ou nos confinamentos domésticos.

Conforme pudemos perceber nesses poucos exemplos acima, a série *Arte em Diálogo* do MNBA manteve-se coerente com a proposta de proporcionar um contato íntimo com os artistas brasileiros contemporâneos. Os vídeos não ultrapassam 10 minutos de conversa

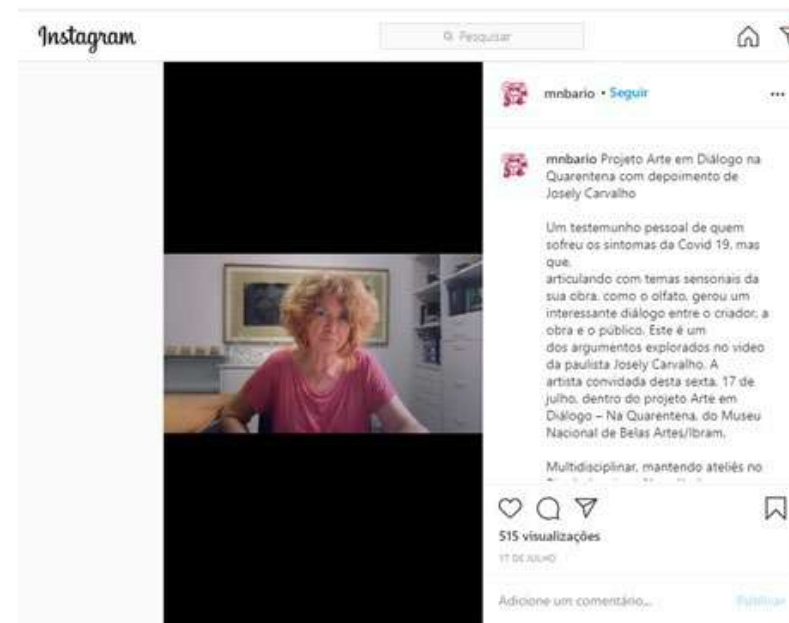


FIGURA 1 Depoimento de Josely Carvalho para o projeto Arte em Diálogo. Fonte: Instagram.

com artistas que se mostram sempre muito à vontade em seus espaços. A média de 800 visualizações por episódio confere a assiduidade do público. Uma das estratégias que pode ter contribuído é a pontualidade das publicações semanais, postadas sempre às sextas-feiras.

Diálogos no acervo

Na série desenvolvida pelo MASP desde que o museu foi fechado em 17 de março, os diálogos são conduzidos pelo diretor artístico Adriano Pedrosa e a assistente curatorial Luiza Consedey. Diferentemente do MNBA, o programa não promove um contato direto com os artistas, muitos deles de grande renome. A voz pertence aos curadores e críticos de arte convidados a discutirem questões sobre as obras de acervo, como biografia do artista, técnica e contexto histórico.

No post do dia 12 de agosto, a obra destacada para o encontro foi a pintura de Auguste Renoir *Rosa e azul- As meninas Cahen d'Anvers*. A interação com o público limita-se à abertura de comentários por escrito. O vídeo foi produzido ao vivo, no que hoje denominamos de *live* e tem duração de 55 minutos. Durante todo esse tempo são tecidos comentários sobre detalhes da obra e são estabelecidas relações com outras obras de Renoir (que não fazem parte do acervo). (Figura 2)

Além de abordar com entusiasmo as obras estrangeiras do acervo, tais como os quadros de Renoir, Fernand Leger, Cezzane, Ingres e Chardin, os curadores também oferecem um olhar crítico positivo sobre a produção nacional. Em 25 de maio foi a vez da obra *Composição (figura só)* criada por Tarsila do Amaral em 1930. O vídeo traz informações biográficas sobre a artista feita por dois membros da equipe de mediação do museu e destaca alguns detalhes da obra. Não há participação do público, o diálogo é restrito aos dois: trata-se de mais de uma aula de História da Arte do que de uma abertura ao

diálogo. Curiosamente, esse episódio com Tarsila foi o campeão em visualizações da série, com 3,8 mil visualizações contra apenas 58 de Renoir.

Em segundo lugar, com 2,6 mil visualizações destaca-se o episódio de 15 de julho dedicado à obra de Rubem Valentim, artista com referências gráficas tomadas na arte africana. A obra *Capoeira* da artista naif Maria Auxiliadora recebeu também muitas visualizações no dia 6 de junho. Cada detalhe da obra foi explorado com delicadeza pela interlocutora em apenas 14 minutos dessa *live*. Em outros episódios inspirados em obras nacionais (com exceção de Portinari) – ainda que tenham sido evocados nomes de peso como Victor Meirelles, Ana Maria Maiolino e Volpi-, o número de visualizações não excedeu uma centena.

Os vídeos da série *Diálogos no acervo* do MASP são extensões dos encontros que ocorriam no espaço do museu antes da pandemia. Quanto aos artistas, já falecidos, em sua maioria, não tiveram voz senão através de suas obras, traduzidas pelo olhar atento e detalhista dos curadores.

Conclusão

Atentos ao contexto de isolamento social, os museus sobre os quais refletimos nessa pesquisa criaram alternativas que não constituem simples traduções de seus acervos para o ambiente digital, como é comum. As discussões sobre a cultura através de *lives* no Instagram,



FIGURA 2 Live para o projeto Diálogos do Acervo. Fonte: Instagram.

possibilitaram a expansão dos sentidos do museu, enriquecendo e ampliando a experiência museológica para além do que se habitualmente observava.

Nesse contexto, destacamos o esforço pela readequação das competências entre os trabalhadores desse ambiente. É importante salientar que o uso da tecnologia por si só não garante o sucesso de um espaço museal. Mais profunda que isso, a grande questão parece ser conseguir mediar de forma satisfatória a relação entre o museu e o público.

Repensando, assim, a noção de que os museus são espaços de memória e a memória só faz sentido se estiver viva, o uso de recursos tecnológicos e, sobretudo, das redes sociais, tende a ser uma importante ferramenta para o estabelecimento e o reforço dos vínculos entre a arte e o público. O museu, agindo assim, deixa de ser um depósito de memórias para se tornar um agente de memórias. Ao invés de ser abrigo apenas de coisas, coloca-se na posição de também ser abrigo de pessoas.

Por fim, embora tenhamos destacado o aumento do engajamento do público em tempos de pandemia, o alcance dos objetivos do museu através das ações desenvolvidas se reflete também e principalmente através de resultados intangíveis e de complexa medição, porém não menos importantes.

Referências

- HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva. São Paulo: Centauro, 2006.
- HALL, Stuart. Museums of Modern Art and the End of History. In: HALL, Stuart; MAHARAJ, Sarat. Modernity and Difference. London: Institute of International Visual Arts, 2001.
- HARTOG, François. Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2015.
- HUYSEN, Andreas. Escapando da amnésia: o museu como cultura de massa. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, v. 23, p. 35-57, 1994.
- KOTLER, Neil; KOTLER, Philip. Estratégias Y Marketing de Museos. Barcelona: Ariel, 2008.
- MNBARIO. Projeto Arte em Diálogo na Quarentena com depoimento de Josely Carvalho. Disponível em: <https://www.instagram.com/tv/CCwKQC0BncM/?hl=pt-br>. Acesso em 10 out. 2020.
- NORA, Pierre. Entre mémoire et histoire: la problématique des lieux. In: Les lieux de mémoire. Vol. 1. La République. Paris : Gallimard, 1984. p. XV-XLII.

O encontro entre espectador e realizador nos festivais de cinema durante a pandemia de Covid-19

The encounter between spectator and director at film festivals during the Covid-19 pandemic

TALITA CASELATO¹

FBAUL/CIEBA – Universidade de Lisboa /
Academia Nacional de Belas-Artes

Este artigo procura contribuir para o pensamento sobre a atualidade dos festivais de cinema em contexto de pandemia, por meio da experiência de exibição do curta-metragem “Veronica”.

De que modo o artista e realizador recebe o retorno do espectador sobre a obra em tempos de distanciamento social? Para imaginarmos este assunto, fazemos companhia textos de Patrícia Mourão (Inércia produtivista), Yara Frateschi (Agamben sendo Agamben) e Pierre Lévy (As tecnologias da inteligência).

Palavras-chaves: “cinema”, “festivais”, “pandemia”, “internet”

This article seeks to contribute to the thinking about the current situation of film festivals in the context of a pandemic, through the experience of screening the short film “Veronica”.

How does the artist and director receive the spectator’s return on the work in times of social distancing? To imagine this subject, we are accompanied by texts by Patrícia Mourão (Inércia produtivista), Yara Frateschi (Agamben sendo Agamben) and Pierre Lévy (As Tecnologias da inteligência).

Keywords: “cinema”, “festivals”, “pandemic”, “internet”

¹ Talita Caselato é realizadora de cinema e pesquisadora do doutoramento em Artes: Artes Performativas e da Imagem em Movimento da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa

Este artigo procura contribuir para o pensamento sobre a atualidade dos festivais de cinema em contexto da pandemia de Covid-19 no Brasil, por meio, também, da experiência de exibição do filme curta-metragem documentário “Veronica” durante o 31º Festival Internacional de Curtas Metragens de São Paulo em 2020.

Para tanto, é preciso contextualizar o território brasileiro, uma vez que o filme e o festival acontecem a partir da cidade de São Paulo.

O Brasil configura-se hoje como um espaço geopolítico que já vinha a sofrer traumas frequentes desde a posse do então presidente em 2018. Ataques ao audiovisual, ao cinema e à cultura culminaram, antes da pandemia, na quase paralisação da Agência Nacional de Cinema² e do Fundo Setorial do Audiovisual³. Podemos citar também alguns exemplos do descaso com instituições ligadas à memória do país, como o incêndio do Museu Nacional no Rio de Janeiro⁴ e a paralisação do trabalho de preservação da Cinemateca Brasileira em São Paulo⁵ devido aos cortes de energia mesmo diante do trabalho já não remunerado de seus funcionários.

2 ESCOREL, Eduardo. Colunistas. Onde há fumaça... – ... há o Pantanal em chamas, um vírus disseminado e o abandono da cultura – as marcas do governo do capitão. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/onde-ha-fumaca/>. Acesso em setembro de 2020

3 MEDEIROS, JOTABÊ. Ancine: TCU investiga paralisação proposital do Fundo do Audiovisual. Disponível em: <https://farofa.cartacapital.com.br/2020/05/19/ancine-tcu-investiga-paralisacao-proposital-do-fundo-do-audiovisual/>. Acesso em maio de 2020

4 BORGES, Liliana. Ípsilon. Incêndio destrói Museu Nacional no Rio de Janeiro. Edifício histórico com 200 anos albergava coleções únicas, que terão desaparecido no fogo. Disponível em: <https://www.publico.pt/2018/09/03/culturaipsilon/noticia/incendio-destrui-museu-nacional-no-rio-de-janeiro-1842830>. Acesso em setembro de 2018.

5 SOUSA, Ana Paula. Questões culturais. O signo do caos. Como a Cinemateca Brasileira virou um cavalo de batalha do governo Bolsonaro. Disponível em: ht-

Somados à um cenário de catástrofe para a cultura e o cinema, a pandemia de Covid-19 encontrou um terreno de insegurança em relação à saúde. Trocas constantes de ministros e um presidente que contradiz a ciência a todo tempo somaram-se à imagem de 140⁶ mil mortos em setembro de 2020. De modo bastante responsável os festivais de cinema adotaram a forma *online*. Até a escrita deste artigo em outubro de 2020, todos os festivais brasileiros aconteceram de forma *online* e nenhum foi cancelado. São eles: 31º Festival Internacional de Curtas Metragens de São Paulo, 9º Mostra Ecofalante, 14º CineBH Mostra de Cinema de Belo Horizonte, 48º Festival de Cinema de Gramado, 15º Mostra de Cinema de Ouro Preto, 30º Cine Ceará, 9º Olhar de Cinema, 25º É Tudo Verdade. Prepara-se para acontecer em formato presencial e *online* ou somente *online* a 24º Mostra de Tiradentes a ser realizada em janeiro de 2021.

Se antes víamos a um ou outro festival porque para isso precisávamos de recursos para nos deslocar, agora temos acesso a todos os festivais brasileiros desde a nossa casa. A possibilidade de visibilidade dos festivais encontra contradição na imensa quantidade de produções *online* imperdíveis no mesmo período de tempo.

Enquanto via a intelectualidade mundial lançando-se em um exercício inquieto e salutar de pensamento provisório, frequentemente errando (vide Giorgio Agamben) e topando com os próprios limites, via, de outro lado, os agentes da

tps://piaui.folha.uol.com.br/materia/o-signo-do-caos/

6 GALVANI, Giovanna. Saúde. Covid-19: Após ultrapassar um milhão de mortes, mundo se preocupa com segunda onda. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/saude/covid-19-apos-ultrapassar-um-milhao-de-mortes-mundo-se-pre-ocupa-com-segunda-onda/>. Acesso em setembro de 2020

arte mergulhando numa espécie de síndrome maníaca compulsiva de produção de visibilidade. (MOURÃO, 2020)

A agenda de *lives* passou a se tornar comum entre os cidadãos-espectadores brasileiros. Estratégias como receber avisos por email ou por telefone inteligente passaram a ser habituais. Toda uma agenda de encontros “ao vivo”, palestras e aulas *online* tomaram de assalto o tempo livre que Domenico de Masi em seu contexto europeu ocidental afirmou haver com o fato de estarmos em *home office*⁷.

Sobre este assunto Patrícia Mourão continua:

Na imprensa, jornalistas dos cadernos de cultura fabricam pautas que impõem ainda mais pressão à corrida: Os artistas irão produzir suas grandes obras agora? A quarentena pode servir de inspiração? Fala-se a torto e a direito da produção de Shakespeare durante a peste, sem jamais ponderar se seria legítimo perguntar a um engenheiro ou a uma arquiteta se eles pretendem realizar sua obra-prima entre o telefonema com a avó do grupo de risco, a resposta às 126 mensagens recebidas nos 18 grupos de WhatsApp e a matemática com o rendimento familiar, reduzido desde o início da quarentena. (MOURÃO, 2020)

Deste modo, o que encontramos no Brasil não é um Estado de bem-estar social (ainda que enamorado de um neoliberalismo), mas Estado nenhum. São mães solteiras a levar seus filhos ao trabalho⁸,

7 DE MASI, Domenico. Escola Judicial. Para pensar – O que significa a pandemia para a humanidade? (Domenico De Masi) Disponível em: <http://www.trt18.jus.br/portal/para-pensar-o-que-significa-a-pandemia-para-a-humanidade-domenico-de-masi/> Acesso em abril de 2020

8 COSTA, Camilla. Caso Miguel: morte de menino no Recife mostra ‘como supremacia branca funciona no Brasil’, diz historiadora. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-52932110> Acesso em junho de 2020

estudantes sem internet⁹, *home office* acumulado com trabalho doméstico e cuidado com os filhos¹⁰, desemprego crescente¹¹, hospitais com falta de álcool gel e máscara¹², corrupção com os financiamentos públicos da saúde geridos por fundações e instituições privadas.¹³

Em seu artigo “Inércia Produtivista”, Patrícia Mourão conclui, inspirada pela *live* da antropóloga estadunidense Elizabeth Povinelli, que não há pensamento sem prática e que deveríamos enfim pôr a baixo a lógica produtivista neoliberal à qual frequentemente criticamos, a começar por nossa própria ansiedade em manter-nos a todo tempo visíveis e deste modo retroalimentar a produtividade na rede mundial de computadores.

É neste mesmo sentido que a professora Yara Frateschi, livre-docente do Departamento de Filosofia da Universidade Estadual de Campinas no Brasil, critica o filósofo Giorgio Agamben para quem “a pandemia teria sido inventada para restringir liberdades e

9 ROCHA, Camilo. Expresso. Salas distantes, retorno incerto: 3 professores falam sobre 2020. <https://www.nexojornal.com.br/expresso/2020/10/14/Salas-distantes-retorno-incerto-3-professores-falam-sobre-2020> Acesso em outubro de 2020

10 MENA, Fernanda. Mercado. Pesquisa aponta que afazeres domésticos dificultam home office para 64,5% das mulheres. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/mercado/2020/08/pesquisa-aponta-que-afazeres-domestico-dificultam-home-office-para-645-das-mulheres.shtml>. Acesso em agosto de 2020

11 RIVEIRA, Carolina. Economia. Economia. Desemprego no Brasil atinge 14 milhões, o maior desde começo da pandemia. Disponível em: <https://exame.com/economia/desemprego-no-brasil-atinge-14-milhoes-o-maior-desde-comeco-da-pandemia/> Acesso em outubro de 2020

12 FREIRE, Vinicius Torres Freire. Coronavírus. Na guerra da epidemia, hospitais não têm álcool, máscaras e roupa. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/viniciustorres/2020/03/na-guerra-da-epidemia-hospitais-nao-tem-alcool-mascaras-e-roupa.shtml> Acesso em março de 2020

13 FERNANDES, Luisa; ORTEGA, Francisco. A Atenção Primária no Rio de Janeiro em tempos de Covid-19. Disponível em: <https://www.scielo.org/article/phis/2020.v30n3/e300309/> Acesso em setembro de 2020

manter o estado de exceção como paradigma normal de governo” (FRATESCHI, 2020) em sua ansiedade para aplicar o seu pensamento sobre o biopoder ao estado de exceção na modernidade.

A partir do livro “Reflexões sobre a peste: ensaios em tempos de pandemia” de Agamben, Frateschi descreve:

O argumento é o seguinte: na medida em que o terrorismo tende a se esgotar como pretexto para a adoção de medidas de exceção, trata-se, agora, de encontrar um substituto e, para isso, a pandemia cai como uma luva. A estratégia governamental guarda semelhanças com aquela da guerra ao terrorismo: o governo inventa uma epidemia para instaurar o “estado de pânico coletivo” e os indivíduos, clamando por segurança, tendem a aceitar as restrições que o governo impõe à sua liberdade. Agamben detecta aí um “perverso círculo vicioso” no qual, induzidos pelo governo, os indivíduos trocam de bom grado a liberdade pela segurança e, assim, fomentam o estado de exceção que os controla pelo medo. (FRATESCHI, 2020)

No capítulo 3 “Esclarecimentos” Agamben traz a pergunta: “O que é uma sociedade que não tem outro valor que não seja a sobrevivência?”. Para ele toda política será biopolítica e portanto o estado através do controle sobre a vida assume uma das suas formas de poder. Reduzir a vida à sobrevivência seria assim a perda da dimensão humana. E no contexto da pandemia de Covid-19 o estado estaria impondo o medo para controlar a vida e, em sua perspectiva, as pessoas trocaram a liberdade pela “vida nua”, a vida sem as suas qualidades afetivas, a vida limitada às necessidades fisiológicas. Coerente com o presidente do Brasil, ele ignora a ciência, os números e as pessoas próximas falecidas. Coerente com seu próprio texto e sua filosofia, Frateschi o pede para “voltar à cidade”.

Agamben em suas obras “O que é o contemporâneo e outros ensaios.” e “O que é um dispositivo” já vinha a criticar os dispositivos tecnológicos como o telefone inteligente e o mapeamento da população através da geolocalização e da coleta de dados na rede mundial de computadores. Em toda sua teoria se faz extremamente coerente não fosse a complexidade da situação atual, em que o isolamento social bem planejado se fez importante para que o sistema de saúde pudesse entender como tratar a Covid-19 e planejar-se para ampliar sua capacidade de doentes internados. De certo que governantes apropriam-se do momento desta situação excepcional para dali travar políticas repressivas que dificilmente serão atualizadas ao fim da pandemia. A única conclusão possível é que não podemos travar verdades absolutas e que as condições são móveis e requerem acima de tudo o cuidado com a vida e a democracia.

Já bastante criticado, o que o artigo de Frateschi traz de importante sobre o posicionamento de Agamben é a omissão do papel do Estado sobre a pandemia, pois foram nos países em que existe sistema de saúde público e condições econômicas de apoio perante o distanciamento social através de políticas públicas em que as medidas sanitárias no combate à Covid-19 foram mais bem sucedidas. Frateschi também critica a generalização do Estado e a generalização de toda população que seria então uma massa dessubjetivada, Agamben ignora as lutas sociais e os resultados destas. Em “Giorgio Agamben e a emancipação da mulher” Frateschi pergunta-se onde estariam as diferenças de gênero na filosofia de Agamben diante da perspectiva de uma “sociedade como uma singularidade coletiva obediente” (FRATESCHI, 2016).

Mas se os sujeitos são “dessubjetivados”, somem todas as suas especificidades, são todos – brancos e negros, heterossexuais, homossexuais, lésbicas, transexuais, homens e mulheres de todas as classes – igualmente controlados pelos mesmos dispositivos. Desaparecem as especificidades culturais bem como as experiências concretas de desrespeito sofridas por indivíduos e grupos distintos. (FRATESCHI, 2016, p.231)

E ainda, diante do contexto de uma pandemia Frateschi deixa claro as diferenças de gênero sobre quem pode desdenhar de sua vida nua, ao grifar a frase “Saber morrer nos liberta de toda sujeição e de toda constrição” (MONTAIGNE *apud* AGAMBEN, 2020) Frateschi pede a Agamben que pense em uma mãe solo da Cidade de Deus que acaba de ser contagiada. (FRATESCHI, 2020). Relembra então a inserção das mulheres na vida pública, no voto, na vida profissional e consequentemente a entrada da mulher na ordem estatal:

Essa mesma lógica prejudica a percepção que são justamente essas conquistas que permitem ou podem vir a permitir que as mulheres se coloquem contra o “poder soberano” e defendam concepções de vida distintas daquelas sustentadas pela cultura androcêntrica, pela mídia, pela tradição e tenham liberdade para criticar determinadas concepções de bem contra os poderes instituídos, inclusive contra o Estado e a mídia. (FRATESCHI, 2020, p. 222)

Pode parecer até aqui, que nada deste contexto tenha relação com os filmes e festivais de cinema. Mas é completamente o contrário. A personagem documental Veronica hoje é ex-faxineira, ex-profissional de limpeza. Em 2008 quando iniciamos o filme, ela fazia faxina, limpeza, e já dava sinais de seu sucesso profissional enquanto faxineira e comunicadora na luta pelos direitos das mulheres negras, mães e

profissionais de limpeza, na contramão do processo escravocrata empreendido no Brasil. A pandemia de Covid-19, conforme sinalizou Grada Kilomba¹⁴ apenas evidenciou as marcas trágicas dos processos coloniais. O filme “Veronica” registra um pouco da história da personagem homônima. Veronica nasceu na Vila Buarque, em São Paulo e com a alta dos aluguéis/rendas e diminuição do salário de sua família, passa de casa em casa até residir, onde reside até hoje, na periferia de São Paulo, na Vila Norma, depois de Itaquera, Zona Leste. Ela então retorna para trabalhar com limpeza doméstica na Vila Buarque, onde nasceu. Encontra profissionais de comunicação que colaboram com as comunicações de seu trabalho e realiza seu sonho de criança: ser comunicadora. wConsciente que sua história de vida vai na contramão da história comum das mulheres afrodescendentes que trabalham com limpeza no Brasil, Veronica tornou-se também ativista pelos direitos das trabalhadoras desse setor.

Ao ser convidada para o 31o Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo que aconteceria de forma totalmente *online* pus-me em dúvida sobre o formato, sobre as possibilidades de encontro e sobre a qualidade da exibição e me questionei sobre o público que poderia, no Brasil, comprar um plano de internet de qualidade para a visualização por *streaming*. Embora o filme tenha sido finalizado em 2k, mixado em 5.1 canais e projetado para uma

.....
¹⁴ KILOMBA, Grada. BoCA Online / Grada Kilomba: “Todo o sistema funciona para não saber. É preciso começar a saber.” Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fZp6FcSYfOU> Acesso em junho de 2020

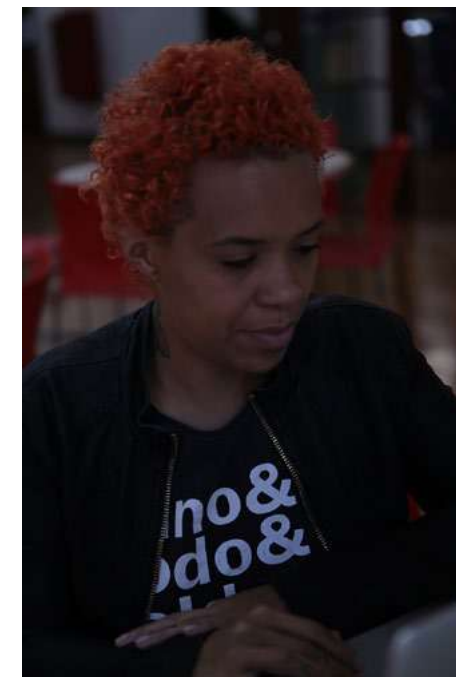


FIGURA 1 Still do filme “Veronica”. Fotografia Talita Caselato. São Paulo, Brasil. 2020.

única tela, mas de cinema, o contexto que encontramos em 2020 no Brasil privilegiou o festival *online* com a exibição em 1920x1080 pixels e som em 2.0 canais. Em diálogo com a montadora do filme, Cristina Amaral, pensamos que aquela era a possibilidade de exibição naquele momento. A que privilegiava vidas em detrimento da qualidade de exibição. Onde também os filmes deveriam existir e resistir, pois se todos os cineastas resolvessem esperar a pandemia passar, não haveriam filmes, não haveriam festivais e então faríamos nós o favor de desaparecer para contentamento do atual governo brasileiro que a pouco minguia nossa possibilidade de sobrevivência. Segundo Patrícia Moran, professora de Cinema da Universidade de São Paulo, em fala proferida em homenagem ao professor Arlindo Machado no 31o Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo, a forma *online* seria “a melhor forma, porque a única possível”. Diante da necessidade de nos tornar visíveis versus a lógica produtivista que nos torna hiper visibilizados temos de pensar o meio e a técnica empregada pela rede mundial de computadores para refletir sobre a potência possível neste contexto. Para Pierre Lévy, a técnica já possui em si escolhas, os programas tem limites escolhidos pelos programadores, o computador “cristaliza algumas escolhas entre os usos possíveis de seus componentes” (LÉVY, 1993):

O programa, por sua vez, será usado de uma forma particular, e assim por diante. Esta análise pode ser repetida para todas as escalas de observação, e ao longo de todas as linhas da grande rede sociotécnica, para cima, para baixo, seguindo inúmeras conexões laterais e rizomáticas, sem que jamais achemos um objeto em estado bruto, um fato inicial ou final que já não seja um uso, uma interpretação. O uso do “usuário final”, ou seja, do sujeito que consideramos



FIGURAS 2-3 À esquerda: Flyer do 31o Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo para a divulgação *online* do filme “Veronica”. À direita: Flyer oficial do filme “Veronica”. Desenho gráfico de André Santiago. São Paulo, Brasil. 2020

em determinado instante, não faz nada além de continuar uma cadeia de usos que pré-restringe o dele, condiciona-o sem contudo determiná-lo completamente. (LÉVY, 1993, p.36)

Para pensarmos sobre a potência da forma *online*, precisamos pensar nos limites do uso. Além da exibição, que evidentemente apresenta menor qualidade do que a exibição no cinema, qual será a possibilidade de comunicação entre realizador/diretor e público? Quais formas *online* o festival provê para a existência desta comunicação? No 31o Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo havia uma *happy hour online* que apesar de todo empenho da equipe do festival somou-se a agenda já bastante ocupada de lives dos cidadãos-espectadores que estavam disponíveis naquele horário e dia. Em contrapartida, através deste formato *online* o festival foi exibido em todo Brasil e alcançou 151 mil 803 espectadores¹⁵, número jamais concretizado em seu formato presencial.

¹⁵ Número informado pela diretora do Festival Internacional de Curtas Metragens



FIGURA 4 Cartaz oficial do filme “Veronica”. Desenho gráfico de André Santiago. São Paulo, Brasil. 2020

Dentre os espectadores estava o cineasta e montador Eduardo Escorel que contactou-me e elogiou o filme e a narrativa singular. Portanto os aplicativos comumente utilizados de redes sociais foram, na minha experiência, mais úteis do que os dispositivos do festival. Pus-me a contactar e a conversar através dos aplicativos de redes sociais com os diretores dos filmes que apreciei: Kim Allamand, Camila Kater, Halima Ouairi, Balaji, Roberto Berliner, Nay Mendl, Vita Pereira, Rosa Caldeira, Sthefany Fernanda, Nay Mendl, Vita Pereira, Rosa Caldeira, Sthefany Fernanda, Felipe André Silva, Sinai Sganzerla, Pedro Fiuza, Mari Moraga, Randa Maroufi, Anthony Nti, Engin Erden.

Assim, o meio em que a edição 2020 do festival se insere, a internet, corresponde “ao nomadismo das megalópoles e das redes internacionais” (LÉVY, 1993) em oposição ao meio sedentário proposto pela sala de cinema. A interface da internet propicia conexões móveis. Ao assistir um filme pela internet, por exemplo, podemos parar, pesquisar, anotar: “o método de análise em redes de interfaces revela coletivos heterogêneos abertos a novas conexões”. Altera portanto sua condição de existência.

A informática (...) faz parte do trabalho de reabsorção de um espaço-tempo social viscoso, de forte inércia, em proveito de uma reorganização permanente e em tempo real dos agenciamentos sociotécnicos: flexibilidade, fluxo tencionado, estoque zero, prazo zero. (LÉVY, 1993, p.70)

Um filme na sala escura de cinema com som em 5.1 canais, na grande tela é substancialmente diverso de um filme visto por

de São Paulo, Zita Carvalhosa, durante a premiação da 31ª edição.

streaming, online, com companhias virtuais através de *chats*, tela e som a depender dos equipamentos do usuário: computador, projeção doméstica ou até telefone inteligente.

[...]todo conhecimento reside na articulação dos suportes, na arquitetura da rede, no agenciamento das interfaces. Traduzir antigos saberes em novas tecnologias intelectuais equivale a produzir novos saberes (escrever um texto, compor um hipertexto, conceber um sistema especialista). A ilusão consiste em crer que haveria “conhecimentos” ou “informações” estáveis que poderiam mudar de suporte, ser representadas de outra forma ou simplesmente viajar guardando ao mesmo tempo sua identidade. (LÉVY, 1993, p.112)

A qualidade implicada em uma exibição *online* é completamente diversa da exibição no cinema. No entanto, no cinema também frequentemente os debates com o realizador propiciam encontros sociais pouco aprofundados que visam muito mais a interesses rasos do que a encontros mesmo com a obra e seu assunto.

Portanto, a relação entre espectador e realizador/diretor nos festivais *online* foram realizados, na minha experiência muito mais pela vontade própria do espectador e diretor do que pelos dispositivos proporcionados pelo festival. O meio, neste caso, não alterou a profundidade da comunicação. Mas alterou com certeza a qualidade de exibição do filme. Resta-nos assim, adaptar a atenção de Pierre Lévy: enfrentar de olhos

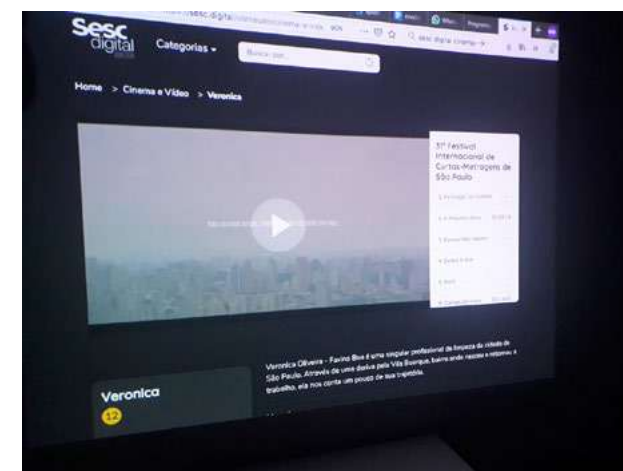


FIGURA 5 Exibição *online* do filme “Veronica”. Seleção SESC Cinema #EmCasaComSESC do 31o Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo. São Paulo, Brasil. 2020

abertos o futuro indeterminado que é o nosso neste início de século XXI, para que as transformações potentes das comunicações *online* sejam mantidas mas que a sala de cinema em sua melhor exibição possa continuar a existir.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. Reflexões sobre a peste. Ensaios em tempos de pandemia. São Paulo: Boitempo, 2020

FRATESCHI, Yara Adario. Agamben sendo Agamben: o filósofo e a invenção da pandemia. Disponível em: <https://blogdaboitempo.com.br/2020/05/12/agamben-sendo-agamben-o-filosofo-e-a-invencao-da-pandemia/> Acesso em maio de 2020

FRATESCHI, Yara Adario. Giorgio Agamben e a emancipação da mulher. *Philosophos*, Goiânia, v. 21, n. 1, p.213-234, jan./jun. 2016

LÉVY, Pierre. As tecnologias da inteligência. O Futuro do Pensamento na Era da Informática. Tradução: Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 1993

MOURÃO, Patrícia. Opinião. Inércia produtivista. Sistema de arte vive síndrome maníaca de produção de visibilidade em tempos de Covid-19. Disponível em: <https://www.select.art.br/inercia-produtivista/> Acesso em abril de 2020

Uma Prescrição Poética para Tempos Pandêmicos

A Poetic Prescription for Pandemic Times

ADEILMA C. DA COSTA (AD COSTA)

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

PIBIC/CNPQ

O mundo padece de enfermidades sociais que a medicina não consegue curar. O mau uso das redes sociais contribui para disseminação de Fake News em velocidade global. No artigo é apresentado a Prescrição Poética com referências artísticas na arte conceitual no mundo e no Brasil para os trabalhos apresentados, com aspectos diferenciados entre si, pegando emprestado elementos da área da saúde para refletir criticamente sobre aspectos da pós-modernidade. Neste caso seria um argumento para suscitar novas proposições artísticas e dessa maneira deliberar críticas. O conceito de potência de Espinosa, vibratibilidade de Sueli Rolnik, afetividade e experiência de Larossa e estética relacional de Bourriaud colabora no entendimento da importância da arte para além da subsistência. Serão apresentados trabalhos artísticos realizados pelo autor, durante o isolamento social, como o Quarentena-pills e o Prontuário de caráter subjetivo com críticas aos problemas sociais e políticos à crise no país, acentuada devido a pandemia da Covid 19, revela uma perversa biopolítica como seletividade social.

Palavras-chave: pandemia; sociedade; arte conceitual; poética; afetividade.

The world suffers from social illnesses that medicine cannot cure. The misuse of social networks contributes to the spread of Fake News at a global speed. The article presents the Poetic Prescription with artistic references in conceptual art in the world and in Brazil for the works presented, with differentiated aspects, borrowing elements from the health area to critically reflect on aspects of postmodernity. In this case, it would be an argument to raise new artistic propositions and thus deliberate criticism. Espinosa's concept of power, Sueli Rolnik's vibratibility, Larossa's affection and experience and Bourriaud's relational aesthetics collaborate in understanding the importance of art beyond subsistence. Artistic works carried out by the author during social isolation, such as Quarantine-pills and the subjective Prontuário with criticism of social and political problems to the crisis in the country, accentuated due to the Covid 19 pandemic, reveals a perverse biopolitical as social selectivity.

Keywords: pandemic; society; conceptual art; poetics; affectivity.

O mundo está padecendo de enfermidades que a medicina não consegue curar, necessitando de remédios que os médicos não podem receitar. Entende-se por sintomas sociais a intolerância religiosa, conflitos políticos, racismo, homofobia, apenas citando alguns indícios da violência na sociedade. São diagnósticos da sociedade doente em que vivemos desrespeitando os direitos humanos e censurando as diversas manifestações artísticas. O mau uso das redes sociais (*Fake News*) e de suas tecnologias contribui para disseminação desses males em alta velocidade e em escala global.

Para dar início, é apresentado a pesquisa poética que servirá de referência artística e conceitual para o artigo *uma Prescrição Poética para tempos pandêmicos* para os trabalhos aqui apresentados. A arte conceitual no mundo e no Brasil teve aspectos diferenciados entre si. A prescrição Poética toma para si os conteúdos da arte conceitual, principalmente a brasileira, quando pega emprestado elementos da área da saúde para refletir criticamente sobre diversos aspectos da pós-modernidade como o consumo excessivo de fármacos. A prescrição neste caso seria um argumento para suscitar novas proposições artísticas e dessa maneira deliberar críticas sobre questões esquecidas ou negligenciadas por algum motivo.

Os humanos são seres sociais e apenas sobreviver não supre todas as suas necessidades. A arte nunca foi tão essencial em tempos de incertezas como em uma pandemia para amenizar a carência de contato físico. O conceito de potência de Espinosa, vibratilidade de Sueli Rolnik, afetividade e experiência de Larossa e estética relacional de Bourriaud colabora no entendimento da importância da arte para os seres humanos.

Para isso, serão apresentados alguns trabalhos artísticos realizados pela artista visual Ad Costa no presente artigo, durante o

isolamento social como o *Quarentena-pills* e o *Prontuário* de caráter subjetivo contendo composição, contraindicações, posologias, advertências, precauções e efeitos colaterais, porém com críticas aos problemas sociais e políticos à crise crônica instaurada no Brasil, acentuada devido a pandemia da Covid 19 e revela uma perversa biopolítica como aspecto de seletividade social.

O mundo está em uma situação nunca antes imaginada para o início do século XXI. A pandemia de Covid 19 desafia a medicina com seus cientistas e equipes médicas na tentativa para tratar e descobrir a cura. Porém o grande mal-estar na não é somente nos corpos físicos e sim no corpo social. Há muito tempo as desigualdades sociais é um diagnóstico de uma sociedade doente que desrespeita os direitos humanos. O mau uso das redes sociais e de suas tecnologias contribui para a disseminação das *fake news* em alta velocidade e em escala global. Substâncias com alto índice de contraindicações e efeitos colaterais são vendidas como uma cura milagrosa divulgadas fervorosamente por alguns governos mundiais e indústrias farmacêuticas de credibilidade duvidosa.

Antes do isolamento social por conta da pandemia de Covid 19, a pesquisa *Prescrição Poética* já tratava de assuntos com conceitos da área da saúde com viés crítico, fazendo alusão às prescrições médicas. Os “sintomas” são os assuntos do cotidiano ligado aos contextos políticos e sociais do nosso país. A prescrição neste caso seria um argumento para suscitar novas proposições artísticas e dessa maneira deliberar críticas sobre questões esquecidas ou negligenciadas por algum motivo. Dessa maneira, uma das propostas centrais no fazer artístico é propor a reflexão sobre as ações e sentimentos humanos que afetam a vida em sociedade. A interação do público em trabalhos conceituais é essencial para ampliação do entendimento e a

internalização dos seus significados. Cada um deles têm um conceito a ser revelado pelo espectador, não se limitando apenas a esse fator.

A arte, como qualquer atividade social e humana, se pressupõe como relacional. (BOURRIAUD, 2009). A relação da arte com seu público pode ser contemplativa ou envolver alguma interação. Na arte contemporânea, o conceito de relacional muda de significado quando o espectador tem papel importante na ativação dos trabalhos artísticos. Mesmo que essas relações sejam realizadas à distância e de maneira virtual, não deixam de ser interações sociais.

Por essa razão, os conceitos trabalhados na Prescrição Poética almejam conciliar ideias com as formas e dessa maneira ressignificar os suportes e os materiais ali trabalhados. No entanto, o aspecto formal não é dissociado do seu significado simbólico, apenas serve como elemento disparador das possíveis discussões geradas pelos objetos criados. O projeto artístico passa a ter valor como processo conceitual de arte mais do que o produto a ser alcançado por ele. A teoria e a crítica de arte tornar-se relevante como material de apoio para realização da arte conceitual. O que interessa neste caso é a intenção do artista.

A arte conceitual no Brasil aproxima-se de uma atitude política inerente à vida e que preza a reflexão de todos. A proposta poética é questionar a realidade mundial, principalmente a brasileira, contaminada pelas más ações dos brasileiros impactando na vida de todos em sociedade. Na época da ditadura, os artistas usavam de estratégias conceituais para fazer circular suas obras e assim dessa forma, escapar da censura e da perseguição política e militar. Atualmente, o país vive uma época de graves crises políticas, econômicas e éticas, fazendo o país lembrar os tempos da censura as manifestações artísticas agravando problemas sociais antigos como o racismo, às

desigualdades gênero e de classes sociais, por exemplo, dessa vez através de ordens judiciais. São assuntos importantes que tratados aqui como uma poética com indícios de uma sociedade doente cheia de contradições e desigualdades sociais como a nossa.

O conceito de potência de Espinosa é o que define os corpos de acordo com a potência dos afetos. Quando a potência é alta gera alegria e quando a mesma diminui gera tristeza, dependendo da relação dos encontros entre os indivíduos. Esses encontros dentro de um contexto político e social podem modificar os ambientes, nos quais estes indivíduos estão inseridos. Por esses motivos, a sociedade pode ser pensada como um corpo que abriga diversos corpos em seu interior e em seu entorno. Este corpo abriga um “sujeito da experiência” com potências de agir, de existir e de ser afetado por outros corpos. (LAROSSA, 2002).

O corpo vibrátil diz respeito, segundo Rolnik, a segunda capacidade dos nossos sentidos localizados no subcortical, reprimida historicamente e que nos faz apreender o mundo por meio de forças que afetam os nossos corpos com sensações. Para que essas sensações aconteçam, dependerá da história de vida de cada sujeito e da linguagem que um usa para expressar seus desejos. “É nosso corpo como um todo que tem este poder de vibrações às forças do mundo.” (Rolnik, 1989)

Seguindo com a reflexão de como pensar a sociedade brasileira como corpo vibrátil, é possível destacar a mesma como parte de uma paisagem psicossocial¹ transformada pelas interações sociais permanentes e transitórias que por ela são atravessadas. A psicologia social estuda a interação dos indivíduos como parte de um grupo

.....
¹ O conceito “paisagem psicossocial” pode ser encontrado em *Cartografia ou como pensar com o corpo vibrátil*, de Suely Rolnik.

ou de uma instituição. Esses indivíduos transformam as paisagens de acordo com suas interações com seus ambientes rotineiros e afetivos. Quando o indivíduo se identifica com um ambiente ou com as ideias de um grupo, ele pode desenvolver relações afetivas com um determinado local.

Um dos trabalhos artísticos realizados durante a quarentena foi o estandarte *Quarentena-pills*. O estandarte é ornado com embalagens vazias de comprimidos na cor laranja, com bordado central unindo os feltros amarelo e vermelho em formato de pílula. Este objeto mostra a idolatria e o culto aos medicamentos como resolução imediata das nossas dores físicas e mentais. A função dos estandartes pode ser político, religioso, militar ou civil. No carnaval, o estandarte é o símbolo mais respeitado das escolas de samba e assim como em outras manifestações culturais.

O fetiche das drogas esconde uma biopolítica (FOUCAULT, 2008) perversa que escolhe quem vai viver ou morrer. A necropolítica (MBEMBE, 2018) questiona os limites do Estado soberano sobre as vidas de seu povo e como ferramenta fundamental para que a economia não interrompa suas atividades. A política da morte é a metodologia do Estado de Exceção que é totalmente oposta à democracia. Nessa pandemia o dito Estado democrático de direita oportuniza situações calamitosas para tomar atitudes que limitem os direitos de minorias da população.

Outro trabalho também realizado na pandemia é o “Prontuário.” Nele foram usadas quatorze folhas de dimensões variadas em formato oval, com trinta e quatro combinações (aproximadamente), com os mais diversos materiais usados como Acetato, papel vegetal,



FIGURA 1 Quarentena- Pills – Assemblagem (algodão cru e aplicações com comprimidos e tecidos)– Dimensões: 67 cm x 68 cm -2020 (Ad Costa)

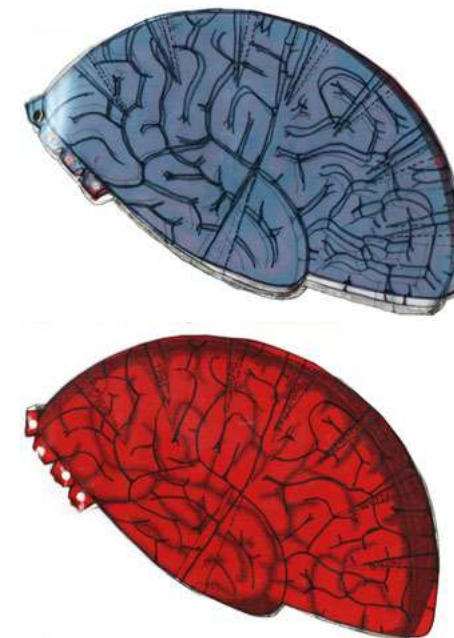


FIGURA 2-3 Prontuário – Livro de artista – Um dos hemisférios do cérebro e páginas em raio x e filme Rubi – Dimensões 18 cm x 29 cm cada (aproximadamente) em formato oval – 2020 (Ad Costa)

Filme Rubi² e filme radiográfico e técnica mista com colagens, caneta hidrográfica e lápis de cor.

O prefixo “prontu” remete ao conceito de prontuário médico, no qual ficam documentados os procedimentos e medicamentos ministrados para o paciente. O sufixo “diário” por ter um caráter mais pessoal envolvendo meus sentimentos com relação aos medicamentos

² O Filme Rubi, também conhecido como Filme de Recorte, trata-se de uma película avermelhada indicada na serigrafia para recorte de fotolitos.

mencionados no livro de artista. O livro foi dividido em dois volumes: Hemisfério direito e hemisfério esquerdo. O hemisfério direito com sete palavras positivas e emotivas e o esquerdo com sete palavras negativas e racionais. Foram usadas imagens relacionadas com as caixas dos remédios originais e também outras imagens com relações subjetivas a cada medicamento. Cada um possui três medicamentos consumidos em ordem de importância para a artista Ad Costa: *Level* (Anticoncepcional), *Esc* (Ansiolítico) e *Dorflex* (analgésico e relaxante muscular).

Considerações Finais

Em tempos de pandemia, a população mundial vive momentos de negacionismo e perplexidade diante do elevado número de óbitos em apenas poucos meses. O isolamento social como medida de prevenção à Covid 19 está causando efeitos colaterais graves na saúde mental das pessoas que cumprem com responsabilidade essa recomendação da OMS (Organização mundial de saúde), além de intensificar problemas sociais já existentes em países com economia periférica como o Brasil.

A Prescrição poética faz menção às prescrições médicas por abordar temas relacionados ao cotidiano como o consumo excessivo de drogas farmacêuticas usadas para tratar enfermidades da contemporaneidade. Não apenas os males físicos, mas também aqueles não admitidos pela sociedade, que de alguma forma influencia na vida de todos, principalmente para o artista em tempos de pandemia. O prontuário por ser um livro de artista revela um significado subjetivo e pessoal ligado ao período de isolamento social e o consumo de medicações no cotidiano de Ad Costa. Já o estandarte Quarentena-pills simboliza o culto aos remédios.

Dessa maneira, é realizado um diagnóstico geral da pandemia, no qual os “sintomas” são assuntos do cotidiano ligado aos contextos políticos e sociais do nosso país. Refere-se a arte conceitual no Brasil e no mundo como referência histórica para o entendimento da Prescrição Poética. Do mesmo modo entender como se dar a importância da expressão artística em tempos de restrição social bem como da estética relacional afetiva como experiência potente e vibrátil do ser.

Referências

- BOURRIAUD, Nicolas. Estética relacional / Nicolas Bourriaud; tradução Denise Bottmann. – São Paulo: Martins, 2009. – (Coleção Todas as Artes)
- FOUCAULT, Michel. Nascimento da biopolítica. Curso dado no Collège de France (1978-1979). São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- LARROSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. In: LARROSA, Jorge. Tremores. Escritos sobre a experiência. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- MBEMBE, Achille. Necropolítica. N-1 edições, São Paulo, 2018.
- ROLNIK, Suely. CARTOGRAFIA ou de como pensar com o corpo vibrátil. Artigo disponível em: www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/pensarvibratil.pdf Acesso em: 22 ago. 2020.
- SPINOZA, Benedictus de, 1632-1677. Ética / Spinoza; [tradução de Tomaz Tadeu]. – Belo Horizonte: Autêntica. Editora, 2009.

WORK IN PROCESS: distanciamento e reordenação poética

WORK IN PROCESS: distancing and poetic reordering

CEILA TERESINHA BITENCOURT

Universidade Federal de Santa Maria

Bolsista CAPES

REINILDA MINUZZI

Universidade Federal

O artigo se propõe discutir a constituição da imagem a partir do pensamento do filósofo alemão Walter Benjamin sobre a imagem dialética. E nessa perspectiva, refletir sobre o processo de elaboração poética numa época em que o mundo vive uma pandemia que obriga obedecer sérias restrições como o distanciamento social que acaba ocasionando, inevitavelmente, uma reordenação poética, ou seja, buscar novos caminhos para viabilizar a prática artística. Para o estudo da imagem, busca-se primeiramente uma definição para imagem dialética em constante tensão com as demais abordagens a respeito da imagem e do vídeo a fim de pensar suas relações (da imagem) com o contexto em que aparecem. Para isso recorre-se a outros teóricos como os franceses Georges Didi-Huberman com a questão da imagem crítica (a dialética do olhar) e Philippe Dubois com sua visão sobre o vídeo visto como uma forma que pensa. Considerando o pensamento destes teóricos, objetiva-se investigar as implicações da imagem dialética na concepção de videoensaios, tendo como definição geral uma montagem de vídeos norteados por um conceito/ideia. E por fim, apresenta-se como uma proposta pessoal de pesquisa de doutoramento se relaciona com as questões abertas pelo conceito de imagem dialética benjaminiana, considerando as definições de radicante e de precariedade trazidas pelo teórico francês Nicolas Bourriaud.

Palavras-chave: Imagem dialética; Imagem crítica; Radicante; Precariedade; Videoensaio.

The article aims to discuss the constitution of the image based on the thought of the German philosopher Walter Benjamin on the dialectical image. And in this perspective, to reflect on the process of poetic elaboration at a time when the world is experiencing a pandemic that obliges to obey serious restrictions such as social distance, which inevitably causes a poetic reordering, that is, to seek new ways to make artistic practice viable. For the study of the image, we first seek a definition for dialectical image in constant tension with the other approaches regarding the image and the video in order to think about its relations (of the image) with the context in which they appear. For that, other theorists like the French Georges Didi-Huberman are used with the question of the critical image (the dialectic of the gaze) and Philippe Dubois with his vision of the video seen as a way of thinking. Considering the thinking of these theorists, the objective is to investigate the implications of the dialectical image in the conception of video essays, having as a general definition a montage of videos guided by a concept / idea. Finally, it presents itself as a personal doctoral research proposal related to the questions opened by the concept of Benjamin's dialectical image, considering the definitions of radlicant and precariousness brought by the French theorist Nicolas Bourriaud.

Keywords: Dialectical image; Critical image; Radicant; Precariousness; Video essay.

Introdução

A arte do século XXI, segundo Nicolas Bourriaud¹ (2011), está ligada à estética radicante que valoriza a errância e implica em um sujeito cuja identidade se forma pela trajetória. Ao refletir a respeito da importância assumida pela viagem e referente à iconografia da mobilidade na arte contemporânea chega-se à ideia de “radicante” que quer dizer aquele (artista) que se coloca a caminho, cria trajetórias em meio aos signos. Ele assume a forma de uma trajetória, de um percurso, de um caminhar.

A concepção da imagem faz parte da poética dos artistas não é de agora. Porém, os artistas contemporâneos exploram, obstinadamente, a imagem de inúmeras maneiras, seja analógica ou digitalmente, seja no mundo real ou no universo virtual. Hoje, na contemporaneidade artística, existem teóricos dedicados ao estudo da imagem como é o caso Georges Didi-Huberman² e sua definição de “imagem crítica” (a dialética do olhar), por exemplo. Porém, existem outros pensadores contemporâneos que se dedicaram também ao assunto como Walter Benjamin³ e seu conceito sobre “imagem dialética” que na verdade organiza e forma o pensamento do filósofo em relação à história que tem na imagem dialética seu cerne (CRUZ, 2018).

Pensando o vídeo (videoensaio) e sua relação com a imagem, convém trazer as reflexões de Philippe Dubois⁴ (2004) que afirma que o

1 Crítico de arte francês (1965-).

2 Georges Didi-Huberman (1953-) é filósofo e historiador de arte francês, leciona na École des Hautes Études en Sciences Sociales, em Paris. Seu estudo envolve, sobretudo, uma visão crítica da tradição da história da arte e do pensamento das imagens.

3 Walter Benjamin (1892-1940) foi filósofo alemão e um dos mais importantes pensadores do séc. XX. Deixou uma enorme obra literária além de ter colaborado para a teoria estética, para o pensamento político, para a filosofia e para a história.

4 Philippe Dubois (1952-) é filósofo francês e um dos maiores pesquisadores do

vídeo poderia ser visto não mais como uma forma de registro e narrativa, mas como um pensamento, um modo de pensar. Nesse sentido, ele (o vídeo) pensa/possibilita pensar o que as imagens são/fazem.

Ao buscar refletir sobre a constituição da imagem, de forma dialética, não se pode deixar de trazer a corroboração de Didi-Huberman (1998) e sua imagem crítica (a dialética do olhar). O teórico discorre sobre a cisão do olhar e o movimento dialético das imagens, destacando que naquilo que vemos sempre existe algo que também nos olha, nos atinge sem que se consiga precisar como o faz.

Pensando a imagem dialética e sua relação com a imagem crítica

Para entender o conceito de imagem dialética torna-se necessário compreender a ideia de progresso e o materialismo histórico/dialético. Conforme Benjamin (2009), a história vista linearmente não permite uma reflexão crítica, isto é, enxergar o retrocesso com a mesma nitidez que se visualiza qualquer progresso.

Já o materialismo histórico desfez em si a noção de progresso. Sua conceituação essencial não é o progresso e sim a atualização. O conceito benjaminiano em relação à atualização consiste na eliminação do progresso como *continuum* da história. A atualização não ocorre senão destruindo a continuidade do desenvolvimento do progresso como sendo a própria história da humanidade, interrompendo-a, e, na descontinuidade permitir falar o que foi silenciado, o que se desapareceu no progredir.

Nesse contexto, ao considerar o cenário em que surge a imagem dialética e que a coloca em posição privilegiada onde a criticidade

campo da imagem, especialmente da fotografia, do cinema e do vídeo.

e o senso reflexivo são características marcantes, Benjamin (2009) destaca que o que interessa não são os enormes contrastes e sim os contrastes dialéticos. Segundo Bartolo (2016), estes contrastes dialéticos dizem respeito às imagens dialéticas que se realizam como um campo de tensão apto a dinamizar a interação dos elementos díspares em diversificadas camadas de significação.

Uma corroboração cara para a presente investigação sobre a imagem dialética é a concepção de imagem crítica elaborada por Didi-Huberman. Conforme Costa (2009), para o filósofo, uma ligação é feita entre o materialismo histórico (reflexões realizadas por Benjamin) e a fenomenologia do ver. Dispõe-se, então, de uma aproximação muito favorável entre uma dimensão histórico-crítica que transpõe a produção e a recepção das imagens, junto ao seu caráter anacrônico como uma montagem de saberes que surge no presente, e a dialética do ver que se faz corpo e espaço imaginativo. Tal evento Didi-Huberman chamará de “imagem crítica”.

Didi-Huberman (1998) entende, acima de tudo, como dialética do ver a relação entre o olhante e o olhado que vai além da visualidade da imagem. A esse enfrentamento em que o próximo e o distante se experimentam dialeticamente é chamado de “dupla distância”. Segundo o teórico, Benjamin aponta que a imagem ao nos olhar, é ela que se torna proprietária de nós. Assim, o ato de ver abre um espaçamento entrelaçado por distâncias divergentes que se experimentam dialeticamente. Espaço que emerge na relação com o visível, na distância imposta pelo ato de ver. Isso aproxima o pensamento de Didi-Huberman à definição de imagem dialética benjaminiana, ou seja, algo que leva a uma constante inquietação.

Constata-se que tanto a imagem dialética quanto a imagem crítica são definições que abarcam a ideia de choque, enfrentamento,

rupturas e se ligam aos conceitos de criticidade, reflexão, questionamento, entre outros. Daí a importância de se trazer para a pesquisa de doutoramento essas concepções.

Processo de elaboração poética a partir dos conceitos de imagem dialética e radicante

A pesquisa de doutoramento propõe o engendramento de poéticas audiovisuais na linguagem do videoensaio a partir da ideia de montagem, de modo a suscitar questões que envolvem as possibilidades de concepção da imagem nestas propostas, trazendo à discussão como se dá a constituição da imagem a partir do deslocamento/percurso do artista pela cidade.

Para Benjamin (1994, 2009), toda imagem tem algo a mostrar ou a dizer⁵. Porém, para ser dialética precisa produzir campos de tensões, choques de polaridades, enfrentamentos, ou seja, lampejos/constelações de sentidos. Desse modo, as imagens dialéticas carregam contrastes dialéticos (choque/embate de conceitos/ideias), desafios, anacronismos, reflexões, questionamentos, etc.. A pesquisa de doutorado se interessa em se aprofundar no conceito de imagem dialética. Um dos pontos a destacar seria sobre os contrastes dialéticos⁶. Surgem as seguintes questões a serem investigadas: que contrastes dialéticos são esses e de que maneira eles poderão colaborar com

.....
⁵ Segundo Cruz (2018), o pensamento de Benjamin compõe-se por imagens, ou seja, está ligado à ideia de pensar por imagens. O termo imagens de pensamento aponta a dialética da imagem e foi utilizado pelo filósofo para identificar seu *modus operandi*.

⁶ “[...] O que interessa não são os ‘grandes’ contrastes, e sim os contrastes dialéticos, que frequentemente se confundem com nuances. A partir deles, no entanto, recria-se sempre a vida de novo” (BENJAMIN, 2009, p. 501, fragmento [N 1ª, 4]).

as possibilidades da concepção da imagem nos videoensaios? Como potencializar a imagem através da montagem, nesse contexto? De que modo o artista radicante pode identificar contrastes dialéticos no seu percurso?

Por esse caminho, convém trazer o pensamento de Dubois sobre o vídeo uma vez que trata-se da linguagem da prática artística. Dubois (2004) sublinha que deve-se considerar o vídeo como um pensamento, um modo de pensar, ou seja, visualizar o vídeo não como objeto e sim como estado do pensamento das imagens, uma forma que pensa. Nessa perspectiva, considerando o videoensaio como uma forma que pensa, que pensa o que as imagens são e fazem e o choque de polaridades, causando pontos de tensões, oportunizando refleti-las dialeticamente, isso tudo interessa para a prática poética pessoal no doutorado que visa pensar através das imagens.

Na concepção da imagem, de forma dialética, implica na pessoa do artista como um produtor de imagens que pensa por meio das imagens. Nas palavras de Bourriaud (2011), um “semionauta”⁷, ou seja, um artista radicante, que inventa trajetórias em meio aos signos e coloca as formas em movimento, criando por elas e com elas caminhos através dos quais se constitui como sujeito ao mesmo tempo que concebe para si um *corpus* de obra. O radicante adquire o estado de uma trajetória, de um percurso, de um caminhar praticado por um sujeito único.

⁷ Semionauta: termo utilizado por Bourriaud (2011) para designar aquele sujeito que constrói percursos no interior de uma paisagem de signos. Ocupante de um mundo fragmentado, no qual os objetos e as formas saem da base de sua cultura original e vão se propagar no espaço global, estes artistas/semionautas erram/deambulam a procura de conexões a ser constituídas.

O caminhar pela cidade, sem planejamento prévio traz a ideia de errância e, conseqüentemente, a noção de radicante tão destacada por Bourriaud em sua obra “Radicante: por uma estética da globalização”. O teórico ressalta que se as práticas errantes na atualidade são essenciais ao ponto de oferecer à arte um modelo de composição, isso acontece em reação ao avanço das relações entre o indivíduo e a coletividade na cidade contemporânea. Os deslocamentos escolhem e configuram o espaço urbano como meio/lugar onde se desenvolvem as experiências mais diversificadas, das quais se apreendem fragmentos. Constituída por multiplicidades, a cidade contemporânea é sinônimo de movimentação, mobilidade, como processo de produção artística.

Tudo o que acontece no mundo, de uma maneira ou de outra, influencia no campo das artes, na reflexão e na prática artística. Estamos vivendo uma época em que o mundo é acometido por uma pandemia conhecida como Covid 19 ou Corona Vírus, que provocou medidas duras e incisivas para controlar o avanço da doença e conseqüentemente evitar a morte das pessoas, principalmente pela precariedade do sistema de saúde brasileiro. Uma das principais medidas é o distanciamento social⁸ onde as pessoas devem

⁸ Ao trazer a questão do distanciamento social gerado pela pandemia do Covid 19/Corona Vírus para discutir o posicionamento do artista e de sua poética num momento tão delicado e controverso, não poderia ser deixado de mencionar a coletânea de textos de pensadores contemporâneos nomeada de “Sopa de Wuhan: pensamento contemporâneo em tempos de pandemias” e publicada em março de 2020. Tem textos de Giorgio Agamben, Slavoj Žižek, Alain Badiou, Judith Butler, David Harvey e Han Byung-chul, entre outros, que tratam sobre a pandemia. Como consequência da divulgação da coletânea ocorreu uma crítica contundente que reuniu diversos interessados (como, por exemplo, coletivos em defesa das causas antirracistas) que direcionaram um comunicado à editora e ao editor com o propósito de que fosse modificada a imagem da capa e o título para não permitir que

ficar em suas casas e só podem sair por extrema necessidade. Isso influenciou o andamento da prática artística da pesquisa de doutoramento, provocando uma reordenação poética. Foi preciso, por exemplo, optar por fazer fotografias e vídeos em momentos em que houve a urgência de sair para atender necessidades básicas como comprar alimentos. Contudo, o trabalho audiovisual intitulado “O que restou?”⁹ foi finalizado, tendo que se adaptar a situação e ao que estava disponível no momento, o que proporcionou à poética uma estética distinta do planejamento inicial.

A referida prática artística teve como base a noção de radicante (já mencionado anteriormente) e errante. A errância configura uma interrogação política da cidade e é crítica do urbano. Ela constitui uma estética do deslocamento. Os *frames*, a seguir, que integram o vídeo “O que restou?” são resultados de um deslocamento/travessia pela cidade, de forma espontânea e imprevista, buscando registrar o que surgisse pelo caminho e que se relacionasse com as pessoas com vulnerabilidade social (catadores de lixo). Aqui, surgiu a sombra como metáfora de uma possível visibilidade de alguém que objetiva captar os vestígios e a possível presença das pessoas com vulnerabilidade social, que são vistas como invisíveis aos olhos da sociedade (Figuras 1 e 2).

Outro conceito muito significativo para a contemporaneidade artística, segundo Bourriaud (2011), é o que se entende por precário, numa sociedade contemporânea. Neste início do século XXI, quando o transitório, a velocidade e a fragilidade dominavam o pensamento

discursos racistas fossem perpetuados. Matéria sobre a coleta. Disponível em: <<https://bit.ly/3gsS7i5>>. Acesso em: 09 jun 2020.

⁹ Link para o trabalho audiovisual intitulado “O que restou?”, de autoria de Ceila Bitencourt: <https://www.youtube.com/watch?v=LWi7fDhs2tM>



FIGURAS 1-2 Registros de elementos do cotidiano dos catadores de lixo e a metáfora da sombra. Ceila Bitencourt. Fotografia. Santa Maria, Brasil. 2020. (Fonte: Acervo do Artista).



FIGURA 3 Lixo/resíduo deixado pelas pessoas e aproveitado pelos catadores em situação precária. Ceila Bitencourt. Fotografia. Santa Maria, Brasil. 2020. (Fonte: Acervo do Artista).

e a criação em sua totalidade, implantando o “regime precário da estética”. O artista do mundo precário vê o meio urbano como um envoltório do qual tem que se soltar fragmentos. As fotografias e vídeos produzidos para o trabalho audiovisual denominado “O que

restou?” se enquadra nessa concepção de regime precário da estética na medida em que o deslocamento se dá de modo precário, diante de uma realidade precária, envolvendo elementos precários e pessoas que vivem de maneira também precária (Figura 3).

No mundo globalizado, conforme Bourriaud (2015), tem-se visto crescer de maneira considerável a esfera do residual: isto se vincula de agora em diante com o não assimilável, o proibido, o inutilizável, o inútil. Um resíduo, conforme o dicionário, é o que cai quando se fabrica uma coisa. O proletariado, essa classe social da qual o capital pode dispor com liberdade, designa um povo sem posses cujas figuras emblemáticas são o imigrante, o clandestino e o sem teto. Antigamente, se definia o proletário como o trabalhador privado de sua força de trabalho, a época atual tem estendido o significado até inserir a quem de agora em diante se vê desprovido de sua experiência, não importa qual seja esta, e forçados a substituir em sua vida o ser pelo ter. O teórico fala da existência de uma “economia da impureza”. Estes conceitos trazidos aqui por Bourriaud se relacionam com as pessoas com vulnerabilidade social (catadores de lixo) que fazem parte da poética artística uma vez que correspondem ao que foi denominado resíduo e fazem parte desta economia da impureza.

Percebe-se que as produções artísticas contemporâneas ressaltam a necessidade do artista pensar o seu fazer artístico e seu envolvimento com as questões sociais, os acontecimentos relevantes de sua época. É um caminhar que privilegia a experiência do percurso, buscando redescobrir o seu lugar e o lugar de sua poética no tempo e no espaço, de maneira dialética.

Considerações finais

A definição de imagem dialética de Benjamin está inserida dentro do pensamento em que o filósofo estrutura seu conceito de história. O seu projeto historiográfico está imerso na consciência de que um novo entendimento do tempo é fundamental para escrever a história. Não se trata mais de um tempo cronológico, linear, contínuo; mas sim, de um tempo que quebra a lógica, que propõe saltos, rupturas, descontinuidades.

Nessa direção, conforme a concepção benjaminiana, destaca-se que a imagem aparece, inevitavelmente, de uma nova percepção a partir do choque de duas polaridades dialéticas, da tensão que faz com que o passado coloque o presente numa condição crítica. A imagem dialética está mergulhada nesse cenário, ou seja, provoca lampejos nos embates dialéticos suscitados pelos campos de tensões produzidos por imagens díspares (tendo em mente que uma imagem quando dialética se constitui na justaposição de diferentes e singulares elementos, movimentando um espaço de inquietações capaz de engendrar distintas constelações de sentidos).

Por esse viés, segue a imagem crítica didi-hubermaniana que é, como diria Benjamin, uma imagem verdadeira por sua estrutura de crise, porém só ocorre inteiramente quando experimentada criticamente. Ela torna-se potência enquanto reflexão quando possibilita uma autocrítica aos que são alcançados por ela.

Destaca-se que, na concepção poética, o artista contemporâneo tornou-se o modelo do viajante cuja passagem por meio dos signos e formatos recorre a uma experiência contemporânea da mobilidade, do deslocamento, da travessia. Em termos estéticos, o radicante implica uma escolha pelo nomadismo, cuja principal característica é a habitação de estruturas existentes: concordar em

tornar-se locatário das formas presentes mesmo que para alterá-las com maior ou menor veemência.

Cabe ressaltar que a prática artística pessoal encontra-se em andamento e explora tanto as possibilidades do vídeo enquanto potência dialética/crítica (embasada no conceito de imagem dialética de Benjamin) como também a ideia de radicante/errância a fim de tornar a poética mais desafiadora no que diz respeito às proposições, elaboradas dialeticamente, a partir dos videoensaios a serem apresentados. Nesse sentido, acredita-se que o que move o artista – mais do que as possibilidades que se abrem com a arte contemporânea – são os desafios que ele mesmo se propõe a partir de suas reflexões e poética.

Referências

- BARTOLO, Ana Cristina. *Como um relâmpago: uma abordagem do conceito de imagem dialética a partir de Walter Benjamin*. 2016. 120f. Dissertação (mestre em Literatura, Cultura e Contemporaneidade) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <<https://bit.ly/2WHEm8k>>. Acesso em: 21 abr 2018.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense: 1994. (Obras escolhidas v. 1).
- _____. *Passagens*. Tradução e coordenação Willy Bolle. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado/UFMG, 2009.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Radicante: por uma estética da globalização*. Tradução Dorothée de Bauchard. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- _____. *La exforma*. Tradução Eduardo Berti. Buenos Aires: Adria-

na Hidalgo Editora, 2015.

- COSTA, Luciano Bernardino da. *Imagem dialética/Imagem crítica: um percurso de Walter Benjamin à Georges Didi-Huberman*. In: V ENCONTRO DA HISTÓRIA DA ARTE – IFCH – UNICAMP 2009. *Anais...* São Paulo: UNICAMPI, 2009. Disponível em: <<https://bit.ly/2BHbm8B>>. Acesso em: 28 mar 2018.
- CRUZ, Claudio Celso Alano da. O livro das passagens e o conceito de imagem dialética em Walter Benjamin. *Caderno de Letras*, n. 30, jan-abr 2018. Disponível em: <<https://bit.ly/2AMxGgD>>. Acesso em 20 mar 2018.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- DUBOIS, Philippe. *Cinema, Vídeo, Godard*. Tradução Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

Medo + Quarentena + Corps + Fotografia = Outras Conexões

Fear + Quarantine + Bodies + Photography = Other Connections

CHRIS, THE RED¹

PPGAV – UFRGS

Este artigo apresenta o projeto fotográfico online à distância *Corpos em Quarentena* (2020), em realização desde março com o início da quarentena. Neste, o autor apresenta os fatores que o levaram a idealizá-lo; como o medo teve um papel fortíssimo no desafiar do seu próprio fazer fotográfico. Além disso, traz os processos técnicos e, especialmente, como a construção do seu olhar fotográfico pré-pandemia foi essencial para que ele pudesse conectar-se em um espaço virtual com tantas pessoas.

Palavras-chave: quarentena; corpos; fotografia; processos; online.

This article presents the online photo project *Corpos em Quarentena* (2020), in progress since March with the beginning of the quarantine. In this, the author presents the factors that led him to idealize it; how fear played a very strong role in challenging your own photographic making. In addition, it brings the technical processes and, especially, how the construction of his pre-pandemic photographic look was essential so that he could connect in a virtual space with so many people.

Keywords: quarantine; bodies; photography; processes; online.

¹ Chris, The Red é o nome artístico e pelo qual o designer gráfico, artista visual e fotógrafo Christian Gustavo de Sousa gosta de ser chamado. É Mestrando em Poéticas Visuais do PPGAV/UFRGS. Especialista em Artes Visuais e Cultura pelo SENAC/DF (2011). Bacharel em Relações Internacionais pela Universidade de Brasília (2002).

Introdução

“É contra a tendência a sermos capturados por um tal sentimento de medo que é preciso lutar precisamente, nos mantendo ativos e preocupados com os outros e a vida social da qual fazemos parte” (GIL, 2020). Desde 18/03/2020, encontro-me em isolamento em casa junto com o marido, o também artista visual Bruno Novadvorski. As poucas saídas se davam para o mercado que fica em frente à nossa casa. E foi em uma das minhas idas que me peguei no caminho com um forte aperto no peito, engasgo na garganta e uma louca vontade de chorar. Era medo. Em um caminho de 5 minutos entre minha casa e o supermercado, fiquei estagnado. Respirar fundo foi preciso. Sentir o próprio ar sob a máscara – nosso novo acessório. Acalmar-me e seguir meu caminho e comprar o alimento da semana. Trabalhar em casa nunca me foi estranho já que o faço desde 2006, mas é completamente diferente ficar em casa em meio a uma pandemia. Sentindo falta da família, dos amigos, dos passeios, da ida ao cinema, teatro, museus. Encontrar-me com as pessoas. Mas o COVID-19 nos levou para outra realidade.

Absorver o medo e transformá-lo foi preciso e para mim, manter-me atuante é primordial, mas como um fotógrafo de pessoas que trabalha com a nudez dos corpos² continuaria a criar? Fotografar é comunicar-se, mas como realizá-lo e se manter em casa?

É neste contexto que surge *Corpos em Quarentena* (2020). Série fotográfica realizada a distância de forma online.

² Neste artigo, opto por usar algumas palavras no formato sem gênero, ao invés das formas binárias da gramática tradicional.

Antes da Pandemia, Primeiras Conexões

Antes de falar sobre o *Corpos em Quarentena*, é importante traçar alguns aspectos da minha construção como fotógrafo de corpos desnudos. Desde o primeiro ensaio – *As Cinco Cores do Sexo* (2011)³ – até o mais recente – *Nove Nomes. Múltiplas Lutas e Histórias* (2020) – aconteceu um essencial processo de autoconhecimento, de entender-me como poderia eu, um ser humano inserido numa zona de privilégio definido como homem, branco, cis, classe média, conectar-me com outras pessoas e suas múltiplas diversidades e contar suas histórias por meio da fotografia, indo além de um simples registro de uma imagem (ou o clique de um botão).

Não me interessava – e continua não me interessando – a impessoalidade entre mim e as pessoas que se colocam diante das minhas lentes. Meu intuito, com a fotografia, é conectar-me com elas por meio deste processo artístico e, para isso, entendia como importante entender como fotografar cada um destes corpos e não ser simplesmente o olhar de um fotógrafo sobre estas pessoas. Neste sentido, naquele primeiro momento, de começar a fotografar pessoas desnudas e entendendo-me como um corpo homem pele clara cis, não caberia fotografar outros corpos entendidos como femininos, por exemplo. Assim, optei por me aprofundar no conhecimento do corpo nu homem cis, uma vez que até então, outros corpos não estavam no meu lugar de fala/estudo/fotografia. Foi um processo paralelo: entender o meu próprio corpo caminhou junto com o entender outros.

Estes recortes foram fundamentais para o entendimento e formação do meu olhar sobre o corpo e suas múltiplas percepções e,

³ Todos os ensaios fotográficos citados neste artigo podem ser visualizados no site www.thered.com.br.

a partir daí, todos os projetos artísticos-fotográficos desenvolvidos deste então. No entanto, uma vez que minha compreensão foi se construindo, fazia-se importante ampliar aqueles recortes. Assim, outros foram sendo envolvidos à minha pesquisa: a descoberta do corpo nu feminino enquanto espaço de fala por um olhar masculino; o entendimento do corpo como expressão e resistência política; a pós-pornografia; o corpo trans. Mas nunca sendo estes corpos apenas objetos fotográficos para contar uma história criada por mim. “Existe um olhar colonizador sobre nossos corpos saberes, produções e, para além de refutar esse olhar, é preciso que partamos de outros pontos.” (RIBEIRO, 2019)⁴ e era estes outros pontos que eu buscava descobrir, não tinha o objetivo de ser mais um suporte do olhar colonizador.

Nestes nove anos que separam meu primeiro e último ensaios fotográficos, fiz uma escolha: a fotografia que desejava não seria um mero registro de um corpo e muito menos limitar-se a um determinado tipo. Minha fotografia não iria ao encontro da binariedade do sistema cisheteronormativo. Ao escolher, inicialmente, o corpo homem cis, entendia como o ponto de partida para meu aprendizado como fotógrafo já que habito um corpo similar. Quando em 2016, comecei a série fotográfica *Homens da Real*, estava traçando diálogos com esta diversidade que existe nos corpos masculinos, buscando mostrar a beleza que existe nestas diversas formas corporais ao invés daquela única que eu percebia em vários ensaios fotográficos

.....
⁴ Neste trecho do livro *Lugar de Fala*, Djamila Ribeiro está se referindo às mulheres negras e o cito, pois é uma conversa dela direto comigo, uma vez que faço parte – não por escolha, mas hereditário – a herança que todos os homens brancos já nascem inseridos e que precisamos entender que “por mais que pessoas pertencentes a grupos privilegiados [eu] sejam conscientes e combatam arduamente as opressões, elas não deixarão de ser beneficiadas [eu de novo], estruturalmente falando, pelas opressões que infligem a outros grupos.” (RIBEIRO, 2019)

destes corpos desnudos, principalmente, em Brasília, cidade que residia até então.

Quando já morando em São Paulo, fotografei a Gabriela para o *Toda Nudez Será Repreendida* (2017) foi uma longa conversa entre mim e ela neste processo de entendimento de como eu poderia falar sobre a questão da mulher branca cis na minha fotografia para ser o reflexo de nossos olhares e não somente o meu, o do fotógrafo. Ou ainda, ao fotografar a Fernanda, mulher branca trans, no projeto *Sacra-Sexuallis* (2018); o Marcus, homem preto cis para o editorial da *Falo Magazine*⁵, *Fetichização do Corpo Negro* (2019); e ainda a Lucas não binária negra e o Juno, homem branco trans, para *Religião que Sufoca* (2018) e o *Homens da Real* (2016), respectivamente.⁶

Todas estas histórias contadas por meio das fotografias que realizei me ajudaram a construir o fotógrafo que se apresenta hoje em entendimento com o meu lugar de fala. “Saber o lugar de onde falamos é fundamental para pensarmos as hierarquias, as questões da desigualdade, da pobreza, do racismo, sexismo.” (BORGES; MOREIRA; DIAS, 2017). Essencial para que eu pudesse entender como a minha fotografia poderia se conectar a todas estas pessoas, contar histórias

.....
⁵ VINICIUS, Marcus. *Fetichização do Corpo Negro*. *Falo Magazine* vol. 2, nº10/2019. Disponível em <https://www.falomagazine.com/edicoes/falo-10/>. Acesso em: 10 out 2020.

⁶ Acho importante destacar que, ao inserir as características físicas destas pessoas, não o faço como uma forma de colocá-las em caixas, mas por entender a importância política que estas características possuem na nossa sociedade brasileira, um país ainda tão pobre em políticas públicas para pessoas que fogem do sistema homem branco cis. Um país que, infelizmente, é um dos mais violentos do mundo ocupando a 126ª posição, de 163 países avaliados, de acordo com o relatório 2020 do Índice Global de Paz, elaborado pelo Instituto para a Economia e Paz (IEP), da Austrália. Deutsche Welle. Brasil cai dez posições em ranking mundial de paz. Disponível em <https://p.dw.com/p/3db6r>. Acesso em: 10 out 2020.

e quebrar padrões estéticos, comportamentais, sociais e este aprendizado foi primordial para a realização do *Corpos em Quarentena*.

Estagnação

Ficar paralisado no caminho para o mercado, provocou um turbilhão de pensamentos, de questionamentos? Nunca tinha me visto com medo diante do novo, pelo contrário, o novo sempre me foi parceiro, mas a invisibilidade do coronavírus me colocou em um estado de alerta para o qual eu não estava preparado. As duas primeiras semanas de quarentena (de 18 a 31 de março) foram marcadas por uma tempestade de sentimentos e uma profusão de perguntas: como vencer o medo e continuar criando? Para um artista que tem vencido a depressão diariamente por causa da arte, como evitar a emersão de um passado há muito não presente? Como se manter isolado em um quarto quando tudo que se deseja é sair, encontrar-se com outras pessoas e continuar a fotografar?

Estes 14 dias foram turbulentos, mas as inquietações nunca me foram estranhas e seria nelas que encontraria o caminho para continuar a criar, me conectar com outras pessoas, mesmo neste período cheio de incógnitas. Esta nova certeza me fez ir vencendo o medo, me fez respirar e deixar a mente fluir, buscar novas formas, pois é o que sempre busquei fazer como artista, olhar ao meu redor e criar com o que me é colocado à disposição.

Espaços, Técnicas e a tal da Internet

Corpos em Quarentena não existiria sem repensar o próprio ato do fotografar. O nome surge de uma foto que faço do Bruno e, ao postá-la no meu perfil do Instagram, a nomeio como *Corpo em Quarentena* me deixando com a pergunta: quem são os outros corpos

em quarentena? Como registrá-los estando em isolamento em um único espaço físico? Como olhar para este quarto, que também é *home office*, por outros ângulos ainda inexplorados?

“Comunicar com os outros e com a comunidade é furar a bolha, alargar os limites do espaço e do tempo, tomar consciência de que o nosso mundo se estende muito para além dos quartos a que estamos confinados.” (GIL, 2020) e foi assim que furei a minha bolha, repensando não apenas a ideia de espaço, mas a tecnologia que nos rodeia e é com ela que o continuar fotográfico se faria. Seria por ela que o criar aconteceria superando não apenas o medo, mas o isolamento social, tão difícil, mas extremamente necessário.

Assim, em 02 de abril de 2020, o primeiro ensaio aconteceu. Foi assim que explodi a ideia do espaço em que se existe para o não real, mas presente. Que cada casa, quarto, cama tornaram-se meu estúdio pessoal. E desde então, é neste espaço real/virtual que o fotografar tem acontecido e que estes corpos têm se conectado e o medo, dissipado. É neste espaço que a arte continua. RESISTE.

As primeiras pessoas fotografadas já eram conhecidas⁷. Entrei em contato direto, explicando o projeto e as convidava. Então, no dia e hora marcados, realizava uma chamada de vídeo em alguma das ferramentas disponíveis, como WhatsApp, Whereby, Facebook Messenger, Facetime, Skype, Google Meet ou Zoom. A variedade de ferramentas foi uma escolha própria de experimentação e de um melhor entendimento de cada uma delas, mas também entender qual se encaixaria melhor para cada pessoa a ser fotografada. Durante a chamada, explicava que não seria um ensaio de poses e

.....
⁷ A primeira pessoa fotografada foi o meu marido, o Bruno Novadvorski e, mesmo morando juntos, o fotografei pelo *notebook* que estava na nossa mesa de trabalho enquanto ele posava para mim da nossa cama.

cliques, mas um bate-papo entre nós enquanto eu fazia as fotos. Um ponto interessante é que muitas achavam que eu faria *prints* da tela e, quando adentravam na sala virtual, achavam curioso eu estar com a câmera e fazendo as fotos a partir dela.

Outro ponto importante de ressaltar é sobre a própria velocidade da internet. Fotografar diferentes pessoas nos mais diversos espaços do mundo é compreender que a qualidade da imagem que chegaria até mim seria bem distinta, ou seja, em alguns casos, uma imagem mais nítida; outras, nem tanto e ainda assim, isto não seria um problema, pois esta também compõe esta dinâmica da fotografia online.

Findo o ensaio, transferia os arquivos RAW para o notebook e com o Adobe Lightroom Classic, as editava. Todos os ensaios tiveram a mesma quantidade de fotos selecionadas: 10 e, uma vez escolhidas, recebiam o mesmo tratamento em preto e branco e eram publicadas no meu site⁸ e no meu Instagram. Além disso, todos os participantes recebem as fotos em alta qualidade e junto, encaminho um link para um questionário composto de três partes – Quarentena, Fotografia à Distância e Corpo/Nudez – que peço a todes para responder. Seguem algumas:

- Como tem sido ficar em quarentena?

R: Desafiante. No início foi difícil seguir sendo produtivo em casa e online. Atualmente, os dispositivos digitais têm me ajudado. Mas o corpo ainda sofre a imobilidade e a falta de encontros com outros corpos. (Augusto)

R: Tem sido bem difícil, sinto falta do contato com outras pessoas. Ando tentando me esforçar ao máximo para manter uma rotina de estudos. (Suellen)

- O que achou da ideia deste tipo de ensaio?

R: Gostei da ideia, pois independente de ser um ensaio é conexão entre pessoas! (Bruno)

R: Achei muito interessante e intrigante. Bem original realmente. (Marina)

- Como você se sente em relação ao seu próprio corpo e sua nudez?

R: Hoje tenho entendido mais meu corpo e feito as pazes com ele. Já tive muitos complexos, muitas mutilações para me encaixar em um corpo magro e/ou musculoso. Tenho muitas dores nas costas de tanto andar curvado, com vergonha do meu corpo, uma violência não só psicológica, como física. Hoje ficar nu, me desnudar é um gesto de carinho que eu neguei por anos. (Wesller)

R: Amo, inclusive o penso como uma (contra) narrativa. (PC)

Outras Conexões

A princípio, o intuito era fotografar as pessoas mais próximas, como uma forma de continuar fotografando, mas também de nos mantermos juntos em um período tão difícil. No entanto, foi além do que imaginava ou esperava. Entre o primeiro fotografado, o Bruno e o mais recente, o Buck, 73 pessoas/histórias foram fotografadas/contadas, totalizando 740 fotos.

Alcançar todas estas pessoas, me conectar a elas e fotografá-las nesta nova dinâmica que a pandemia nos colocou é uma consequência direta da minha construção como fotógrafo e, principalmente,

⁸ Disponível em <https://bit.ly/CTRCorposemQuarentena>.

das conexões que foram se estabelecendo ao longo do desenvolvimento do projeto, pois a partir dos convites iniciais e das publicações das fotos, outras pessoas se sentiram a vontade para entrar em contato comigo desejando fazer parte do projeto; muitas delas, não tinham realizado até então um ensaio de nu e o fizeram pela primeira vez, vencendo seus próprios medos e inseguranças. Outras foram a partir de uma rede de conexões como o Wesler que conheci a partir do PC que me chegou a partir da Ruane que me conheceu pela Marina que conhecia o Bruno.

Uma cadeia de conexões que propiciou que este projeto superasse não apenas o medo, mas as fronteiras do Brasil, emigrando e alcançando, até o momento, 40 cidades, entre brasileiras – *São Paulo (10), Garanhuns (1), Recife (2), Pelotas (1), Porto Alegre (8), Itaquaquecetuba (1), Rio de Janeiro (5), Goiânia (1), Cabreúva (1), Imperatriz (1), Rio Largo (1), Teresina (1), Vilhena (1), Brasília (1), São Bernardo do campo (1), São José do Rio Preto (1), Florianópolis (1), Praia Seca (1), Itu (1), Salvador (2), Brusque (1), Canoas (1), Santos (2), Curitiba (1), Cajazeiras (1), Paraty (1), Toledo (1)* – e internacionais – *Barcelona (2), Berlim (1), Madrid (1), Lisboa (2), Medellín (1), Santiago (1), Varsóvia (1), Los Angeles (2), Assunção (1), Porto (1)*.

No entanto, mais que números, transpassou o projeto fotográfico, tornou-se novas amizades iniciadas, amores, afetos, risos e lágrimas, novas parcerias, outros projetos iniciados. São trocas e novas possibilidades de se conectar e contar histórias com a fotografia. O próprio ato de fotografar se transforma, transmuta, fica em quarentena, mas, ainda assim, alcança e toca essas outras pessoas que se permitiram estarem desnudas diante da minha câmera, do meu olhar e, principal e especialmente, de si mesmas.

Com este projeto, a minha fotografia alcançou Abhiyana. André. Andrew. Angelus. Augusto. Bruno (figura 1). Bruno. Bruno. B. Buck (figura 2). Carles. Cláudio. Cláudio (figura 3). Cláudio. Colin. Dan. Daniel. Daniel. Danny. Darren. Edson. Edson. Fábio. Fefa. Fernando. Flávio. Frank. Gabeeh (figura 4). Gilberto. Giuseppe. Harlen. Igor. Italo. Jeffe. Jhonattan. João. Johnny. Jorge. Julio. Julio. Junior. Leo. Leonardo. Lucas. Lucas. Luciano. Luciano. Luciano. Marcelo. Marcelo. Marcos (figura 5). Marcus. Marina (figura 6). Mario. Marshall. Murilo. Paulx. Paulo. Paulo. Paulo. Paulo. PC. Pedro. Profânia. Rafa. Regis. Ruane. Sebastián. Suellen (figura 3). Vicente. Vinicius. Wesler. Yago. Pessoas incríveis que abriram suas casas, seus quartos, me levaram pra cama, mostraram o caminho e me cederam passagem em seus íntimos e juntas comigo estão vivendo esta experiência do fotografar a distância.



FIGURA 1 “Corpos em Quarentena: Bruno (São Paulo, Brasil)” – Chris, The Red. Fotografia. São Paulo, Brasil. 2020. (Fonte: Acervo do Artista)



FIGURA 2 “Corpos em Quarentena: Buck (Los Angeles, EUA)” – Chris, The Red. Fotografia. São Paulo, Brasil. 2020. (Fonte: Acervo do Artista)

Para além das fotografias (ou Conclusão)

Corpos em Quarentena começou como uma ideia de um projeto fotográfico e, ao nascer, ganhou o mundo, cresceu e foi para outras conexões. Tornou-se as histórias contadas de tantas pessoas em quarentena, resistindo, vivendo, se transformando para o mundo que virá. E assim, a pandemia vai nos deslocando e como artistas, vamos nos desafiando. O futuro é incerto. A única certeza: *Corpos em Quarentena* acontecerá enquanto em isolamento estivermos. Já as conexões construídas, estas não têm data de expiração.

Referências

BORGES, Rosane; MOREIRA, Matheus; DIAS, Tatiana. Nexo Jornal, 16 jan. 2017. O que é ‘lugar de fala’ e como ele é aplicado no debate público, <https://www.nexojornal.com.br/expresso/2017/01/15/O-que-%C3%A9-%E2%80%98lugar-de-fala%E2%80%99-e-como-ele-%C3%A9-aplicado-no-debate-p%C3%ABlico>. Acesso em: 06 out 2020.

RIBEIRO, Djamila. Lugar de Fala. São Paulo: Pólen Livros, 2019.

GIL, José. N-1 Edições, O Medo, <https://www.n-1edicoes.org/textos/21>. Acesso em: 05 out 2020.



FIGURA 3 “Corpos em Quarentena: Cláudio e Suellen (Porto Alegre, Brasil)” – Chris, The Red. Fotografia. São Paulo, Brasil. 2020. (Fonte: Acervo do Artista)

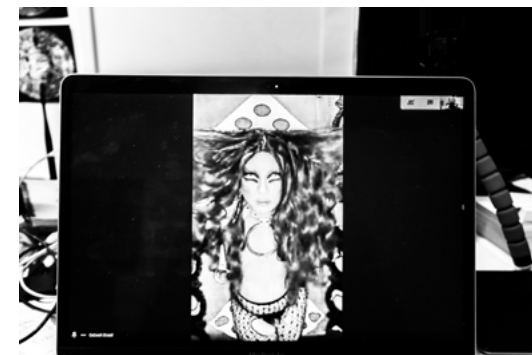


FIGURA 4 “Corpos em Quarentena: Gabeeh (São Bernardo do Campo, Brasil)” – Chris, The Red. Fotografia. São Paulo, Brasil. 2020. (Fonte: Acervo do Artista)



FIGURA 5 “Corpos em Quarentena: Marcos (Rio Largo, Brasil)” – Chris, The Red. Fotografia. São Paulo, Brasil. 2020. (Fonte: Acervo do Artista)



FIGURA 6 “Corpos em Quarentena: Marina (Brusque, Brasil)” – Chris, The Red. Fotografia. São Paulo, Brasil. 2020. (Fonte: Acervo do Artista)

Materialidade Orgânica de uma pintura não pintura

Organic materiality of a painting not painting

CLADENIR DIAS DE LIMA

IA – UNESP/SP

A pesquisa desenvolveu-se a partir da produção de uma série de pinturas que utilizaram resíduos naturais para produção (cascas, sementes e fibras) tendo como estímulo a resignificação da matéria física que seria descartada, constituindo-se a partir de suas características orgânicas e dando corpo a uma pintura revelada pela efemeridade da cor e da forma. Os autores que fundamentam essa pesquisa são Ostrower (2011), Gombrich (1998), Johnson (2010), Linchesnstein (2004).

Palavras-chave: Processo de Criação, Pintura, Materialidade, Arte Contemporânea, Pandemia.

The research was developed from the production of a series of paintings that used natural materials and their residues for production (peels, seeds and fruit fibers) with the encouragement of the resignification of the physical matter of natural elements that would be discarded as garbage, constituting based on its organic characteristics and giving form to a painting revealed by the ephemerality of color and form. The authors that support this research are Ostrower (2011), Gombrich (1998), Johnson (2010), Linchesnstein (2004).

Keywords: Creation Process, Painting, Materiality, Contemporary Art, Pandemic.

Introdução

A pesquisa desenvolveu-se a partir da produção de uma série de pinturas que utilizaram materiais naturais considerados resíduos (cascas, sementes e fibras de frutas), tendo como estímulo a resignificação da matéria física de elementos naturais que seriam descartados como lixo, constituindo-se a partir de suas características orgânicas e dando corpo a uma pintura revelada pela efemeridade da cor e da forma. A pintura aqui é entendida como um processo de agregação e acúmulo de matéria, configurando uma pesquisa na área dos processos e procedimentos artísticos em artes visuais. O objetivo é a explorar materiais plásticos possíveis, acessíveis e reaproveitáveis a partir de uma matéria a ser descartada. O método se dá de forma intuitiva, criado e recriado com base em erros e acertos. O processo de criação se deu de forma vivencial potencializando e trazendo a luz os rastros de um caminho percorrido por um artista na concepção de suas obras, evidenciando percalços, angústias, conhecimentos, descobertas integrados ao contexto do cotidiano em isolamento involuntário (reclusão causada pela pandemia). Todos esses acontecimentos se amplificaram e potencializaram a criação artística resultando em uma produção visual contemporânea. Ou seja, a pesquisa coloca em discussão o conceito e técnicas da pintura tradicional, assim como seu processo de criação. Utilizou-se como referência artística os artistas Antonio Dias, Nuno Ramos. Os autores que fundamentam teoricamente a pesquisa são Ostrower (2011), Gombrich (1998), Johnson (2010), Lichtenstein (2004).

O processo

Durante vários momentos dentro do isolamento social imposto pela pandemia instaurada pelo COVID 19, muito foi pensado e analisado

sobre o meu próprio processo de criação. Os impulsos e as necessidades físicas em produzir algo eram latentes, porém, o que fazer? Como fazer? Devo retratar esse momento? É uma real necessidade? Essas foram algumas perguntas que se faziam presentes durante esse momento de isolamento. A barreira criada entre o desejo e a materialização da vontade do fazer, passava inevitavelmente por um bloqueio do material, da técnica a ser utilizada, do tempo que agora se apresentava como ilimitado. Todo esse cenário e o medo de produzir algo que não fosse “bom” e/ou expressasse uma obra original, eram sem dúvida uma forma de pressão que gerava um bloqueio do processo de criação. Foi preciso que durante o processo houvesse então, o entendimento da diferença entre os conceitos de criação e inovação. De acordo com Ostrower essa diferença se dá da seguinte maneira:

Da mesma forma como hoje em dia se condiciona o ato de criar ao conceito de excepcionalidade, de genialidade, assim também a criação está sendo condicionada ao conceito da inovação e ao invento da novidade. A inovação é até identificada com a própria criação. Mas se é da natureza do ato criador inovar, a recíproca não é verdadeira; a inovação nem sempre é criação. Criar significa mais do que inventar, mais do que produzir algum fenômeno novo. Criar significa dar forma a um conhecimento novo que é ao mesmo tempo integrado em um contexto global. (OSTROWER, 2011, p.134)

Foram momentos de reflexão que trousseram várias indagações, a medida que o tempo foi passando e o isolamento sendo imposto de forma cada vez mais evidente, as respostas para essas perguntas e o medo de expor uma ideia foram superados pela necessidade física e mental de ver materializados os trabalhos . Dentro do processo de

criação, e das etapas que lhe são dadas, estava tudo em incubação, ou seja, por mais que parecesse haver de minha parte uma certa inércia, essas ideias permaneciam em ação.

Entre tantos artistas que marcaram a história da arte poder-se-ia citar Paul Cézanne como um artista que também passou por um processo de busca incessante pela originalidade e cujo trabalho artístico ficou reconhecido mesmo que ele considerasse que seu trabalho não tivesse chegado ao seu auge. Apesar de sua angústia por chegar a um determinado resultado, a concretização de suas ideias tornaram-se um legado a seus sucessores. Foram Picasso e Braque na constituição do movimento cubista que trouxeram à luz o conceito pictórico de Cézanne. Segundo Gombrich o propósito do artista “*não era deliberado*” e ele “*mal se apercebeu*” de que “*iniciaria um movimento irreprimível e arrasador em arte*” (GOMBRICH, 1988, p.433). Outro caso de originalidade em potencial foi a criação da câmera fotográfica cujo princípio da caixa escura já existia desde o século XVI, mas que surge como grande invento apenas no século XIX, quando todas as condições lhe eram favoráveis.

Johnson (2010) dá a esta condição do processo de criação o nome de “possível adjacente”.

O possível adjacente tem a ver tanto com limites como com aberturas. Na linha do tempo de uma biosfera em expansão, a todo momento há portas que ainda não podem ser abertas. Na cultura humana, gostamos de pensar nas ideias revolucionárias como acelerações súbitas na linha do tempo, quando um gênio salta cinquenta anos adiante e inventa algo que as mentes normais, aprisionadas no momento presente, não poderiam descobrir. (JOHNSON, 2010, p. 34)

É possível considerar então, que para criar é necessário antes inquietar-se, mobilizar ações instantâneas, observar, construir e reconstruir, chegar a resultados/estudos que são caminhos, pois não há na verdade apenas o movimento crucial, mas movimentos, adjacências. A este tipo de condição, a quarentena imposta torna-se um facilitador, pois abre a possibilidade para com o descompromisso de resultados e impõe um tempo e uma percepção diferentes nos quais não há erros, mas caminhos sendo abertos. É inevitável não relacionar que uma ação leve a outra e que esse acúmulo de informações e vivências dentro do universo artístico pudessem abrir novos canais por meio de impensáveis associações para que, aí sim, uma ideia possa vir à tona. Ou seja, todas as experimentações e combinações de materiais e técnicas que não resultaram em algo concreto ou finalizado, foram “possíveis adjacentes” sendo criados que estavam além de minhas possibilidades momentâneas. É importante ressaltar que por mais que essas experimentações ocorressem, o ambiente de criação sempre ficou aberto para a materialização de novos experimentos, pois é assim que se constói um território fértil de possibilidades, pois onde não há possibilidade não há ideia.

Nessa perspectiva as obras aqui são apresentadas, pois suas materializações são fruto de combinações e recombinações que já vem sendo realizadas há algum tempo, porém, não de forma sistematizada e consciente. Essa maturidade no fazer/pensar vem com o tempo, não o tempo cronológico do artista ou da matéria, mas o tempo do próprio processo. Segundo Ostrower:

O indivíduo, amadurecendo progressivamente, se diferencia dentro de si e, em níveis coerentes embora mais complexos, reorienta-se em seus componentes diferenciados. Alcança novas formas de equilíbrio interior. O processo de

maturação envolve, pois, uma unificação em maior diversificação; envolve na busca de identidade a possível individualização da personalidade. (OSTROWER, 2011, p. 130)

Essa maturidade no processo passa ao artista a possibilidade em ampliar suas técnicas e procedimentos materiais e conceituais dando-lhe mais segurança em se apresentar ao mundo, pois suas convicções estão no processo e não apenas no resultado de suas produções. Isso possibilita uma maior solidez e flexibilidade de pensamento e produção com relação ao mercado ou a crítica.

Por essa razão o processo de criar significa um processo vivencial que abrange uma ampliação da consciência; tanto enriquece espiritualmente o indivíduo que cria, como também o indivíduo que recebe a criação e a recria para si. (OSTROWER, 2011, p.135)

Vale ressaltar que as relações estabelecidas aqui neste artigo são fundamentadas posteriormente ao início da produção, pois a necessidade de produzir se impõe como primeira para só depois haver um propósito de entendimento do caminho artístico percorrido, no entanto, este processo torna-se cíclico, intercalando os momentos de fazer e de fundamentar ao mesmo tempo em que se envolvem num movimento aglutinador.

É no Renascimento que os mais importantes textos fundadores, os de Alberti e Leonardo, têm a função de lembrar que a excelência da pintura não poderia ser reduzida unicamente à prática, ainda que magistral, mas que ela se afirma por meio da teoria. No século xv, observa-se um esforço no sentido de analisar e demonstrar que a arte de pintar é em si, na sua ainda relativa autonomia, um

modo de conhecimento da realidade, uma expressão superior das ideias e até mesmo um modo de pensamento, como reivindica Leonardo. As exigências teóricas não podiam ser por si só suficientes nessa luta pelo reconhecimento intelectual e social da pintura empreendida por tratadistas e pintores. (LICHTENSTEIN, 2004, p. 20 – 21)

A Arte

Com base nesse processo de erro e acerto realizado em um campo expandido de criação é que se deu a série Materialidade Orgânica – fase II, considerada ainda rastros deixados de uma trajetória.

Há vários anos venho confeccionando papéis artesanais como uma forma inconsciente de se fazer arte, mas nunca tendo como finalidade o seu entendimento como obra. Uma referência deste tipo de procedimento são as obras do artista Antonio Dias.

Foi em um momento de ausência de material e em uma espécie de isolamento imposto ao artista também naquele momento (Antonio Dias foi para o Nepal por se envolver em ações revolucionárias consideradas subversivas) que surgiu a ideia de produzir papéis feitos com matéria orgânica. Isso fez com que ele repensasse sua relação com a pintura, com a produção e até mesmo com seus auxiliares na constituição de obras de arte.

Em meu processo, algumas questões semelhantes são colocadas. Devido ao isolamento social causado pela Pandemia houve a impossibilidade de aquisição deliberada de materiais, tornando o acesso mais difícil ou lento,



FIGURA 1 Antonio Dias, Papel Nepalês feito a mão, barro vermelho, 60cm x 240cm – 1977

por isso pequenas ações começaram a ser feitas, uma delas foi começar a prestar atenção na quantidade de lixo produzido pela casa e a quantidade de materiais que eram descartados e que poderiam ter um potencial criador. Outra referência então veio à memória, as produções de Nuno Ramos que em um processo de acumular/fixar os materiais em uma superfície, dão relevo e forma àquilo que segundo seu entendimento é era uma pintura, mesmo se valendo de outros processos e procedimentos para confecção. Esse entendimento torna-se possível desde os modernistas e suas intenções de recriar a figura a partir de colagens, de acúmulos e de apropriações, levando materiais até então entendidos como descartáveis ao nível de arte.

Esse atentar para coisas até então não relevantes começaram a ser notadas e um novo olhar a elas foram empregadas. Junto a todas essas circunstâncias a limitação em poder comprar novos materiais para se produzir foram somadas e “novos processos”.

Na prática as ações foram se sistematizando a partir da observação do “comportamento” dos materiais, focando principalmente em como ficavam as cores, como era possível extrair um elemento mais duradouro e resistente, que misturas garantiam maior controle do sucesso na confecção, de que maneira era possível construir as

formas. No início tudo era explorado, nada era descartado. Dentre alguns dos materiais usados pode-se citar: a fibra do abacaxi, do morando, da casca e da semente de maracujá, do pinhão, palha de milho,

etc. Observou-se as formas de resecamento dos materiais e também o contrário, a aglutinação deles triturados com água e cola, os envólucros que davam aos mesmos forma ou condição de armazenamento. Foram exploradas também as maneiras de compor com os materiais criados, os instrumentos e superfícies a serem usados para dar-lhes visibilidade e valor.



FIGURA 2 Nuno Ramos – Sem título, técnica mista sobre madeira, 321 x 663 x 235 cm, 1994-2006. Foto: Eduardo Eckenfels



FIGURAS 3-4 Deni Dias.
Materialidade Orgânica – fase
II – 50 cm x 40 cm, 2020 – Acervo
do artista

Ao analisar as produções vê-se que os elementos compositivos são feitos de uma plasticidade delicada e de formas cujos contornos são determinados por essa condição (ao serem retirados de suas formas às vezes se rompiam ou quebravam), suas cores são tons terrosos, resultado do resecamento e do processo químico que sofre os pigmentos naturais. A junção e sobreposição foram as técnicas escolhidas para compor soluções estéticas.

Conclusão

O isolamento social impôs condições que redirecionaram a percepção dos materiais, do tempo e da forma de produzir. Tudo isso acontece em um movimento entendido por mim enquanto artista como uma forma, ainda que prática, de entendimento intelectual do processo artístico. Isto é, o artista produz porque essa condição é a ele inerente, e essa é além de uma forma de expressão e comunicação, também uma forma de entendimento do mundo e de produção científica.

A linguagem da arte entendida como pesquisa exerce um movimento em que sua escrita é compositiva e expressiva em seus materiais, técnicas e qualidade estética. É dando a esses elementos potencialidade perceptiva que se constrói um discurso. A necessidade de tornar isso um algo significativo é trazido a tona mesmo nas mais difíceis situações, abrindo-se para um espectro de caminhos.

Referências

- BODEN, Margaret A. *Dimensões da criatividade*. Tradução: Pedro Theobald. Porto Alegre: Editora Artes Médicas Sul Ltda, 1999.
- GOMBRICH, Ernest. *A História da Arte*. Rio de Janeiro. Editora Guanabara, 1988.
- JOHNSON, Steven. *De onde vêm as boas ideias*. Tradução: Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- LINCHTENSTEIN, Jacqueline. *A pintura. Textos essenciais*. Tradução Magnolia Costa. São Paulo: Ed. 34, 2004.
- OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis: Editora Vozes, 2011.

Quadrinhos Decoloniais e Processos Criativos em Tempos de Pandemia

Cómics decoloniales y procesos creativos en tiempos de Pandemia

CLÁUDIA MARIA FRANÇA DA SILVA

Programa de Pós-Graduação em Artes/ UFES

NARAYANA TELES CAETANO DA SILVA

Graduanda em Artes Plásticas UFES/bolsista PIIC CNPq

O artigo descreve a pesquisa em Iniciação Científica, sobre a realização de uma narrativa em arte sequencial. O roteiro propõe uma alegoria decolonial do Brasil, misturando sátira, leveza, cores alegres, referências de movimentos importantes da cultura contemporânea. No entanto, a pandemia da Covid19 e o consequente isolamento social proporcionaram uma interrupção do processo e a alteração dessa ambientação para uma ambiência mais próxima ao clima noir, clima soturno marcado pela desorientação das personagens.

Palavras-chave: Processo de criação em Desenho; Arte Sequencial; Pandemia; Decolonial.

El artículo describe la investigación en Iniciación Científica, sobre la realización de una narrativa en arte secuencial. El guión propone una alegoría decolonial de Brasil, mezcla de sátira, ligereza, colores alegres, referencias de importantes movimientos de la cultura contemporánea. Sin embargo, la pandemia de Covid19 y el consiguiente aislamiento social supusieron una interrupción del proceso y el cambio de este entorno a un entorno más cercano al clima noir, un clima oscuro marcado por la desorientación de los personajes.

Palabras clave: Proceso de creación en Dibujo, Arte secuencial, Pandemia, Decolonial.

Cenas iniciais

Cena 1

Apresentamos um fragmento da pesquisa em curso, em nível de Iniciação Científica¹, “Descolonizando os Quadrinhos”. A primeira etapa, Desenho e Performatividade nas Artes Sequenciais, concluída em agosto de 2020, continua na segunda etapa: Performatividade de Experimentalismos Gráficos nas Artes Sequenciais, a ser concluída em julho de 2021. Desse modo, a pesquisa engloba dois anos de investigação.

Pelo levantamento e revisão da literatura teórica sobre Quadrinhos e na pesquisa sobre autores orientais e ocidentais atuantes nas Artes Sequenciais, foi iniciada a produção autoral de uma narrativa experimental. O critério de escolha desses realizadores, além de suas particularidades poéticas, é sua atuação fora do eixo comercial, na produção de Artes Sequenciais. Buscamos identificar recursos das linguagens de quadrinhos do oriente e ocidente que poderiam entrar em vigor, em um exercício combinatório de estilos distintos;

.....
¹ Este subprojeto tem o fomento do CNPq para sua realização em suas duas etapas. Está vinculado ao projeto “Desenho na esquina: performatividade, suportes e processos de criação”, registrado na PRPPG/UFES sob o número 9009/2018. O projeto de pesquisa percebe o Desenho “na esquina”, no cruzamento de definições instituídas da linguagem com conceitos de outras áreas do conhecimento e, ainda, em seu “campo ampliado”: um modo de organização dos elementos, do trabalho e do próprio espaço de exploração não pré-determinado por um meio de expressão. Pensar o Desenho em seu “campo ampliado” implica considerar as condições em que o espaço lógico da categoria ganha visibilidade; as condições de operação de seus elementos formantes: ponto/linha/mancha, matizes, suportes, gestualidade, escala, entre outros. O Desenho é considerado como relação complexa de diversos termos em um contexto cultural, havendo, nele, a possibilidade de articulação e experimentação do conceito no espaço físico, em novos suportes e registros da passagem do tempo.

por fim, a concepção da narrativa como oportunidade de uma experimentação decolonial.

Entende-se o decolonial como uma área do debate pós-colonial que investiga como os processos históricos de colonização ainda interferem estruturalmente na cultura, na sociedade e em sua própria episteme. O decolonial também expressa a demanda de resgate do que foi perdido com a consciência de que esse resgate muitas vezes é impossível, dado o “epistemicídio” (SOUZA SANTOS, 2007) ocasionado pela colonização e escravidão. Assim, o debate decolonial é também um exercício de (re)criação, com o esforço de superar e transcender a colonização. (BALLESTRIN, 2013).

A escolha pela narrativa decolonial se dá pelo lugar de fala da autora: uma mulher artista brasileira da universidade pública, com raízes étnicas indígenas, negras e europeias, filha de retirantes nordestinos, mas que nasceu e reside no Sudeste. A escolha pelos quadrinhos vem de sua experiência no Cinema, onde se especializou em roteiro, storyboard e fotografia, além de sempre ter sido fã de quadrinhos; foi esse meio que abriu as portas para sua relação com o desenho e as narrativas, até se entender como autora e artista.

A parte inicial da investigação enfoca o hibridismo na concepção do roteiro, tendo como elementos norteadores a ficção científica, o humor e a decolonialidade. A ambientação se dá em algum lugar do Brasil atual, que é um planeta alienígena, ao mesmo tempo. O Planeta Brasil² possui tecnologia avançada e futurística, com o uso de naves espaciais e viagens intergalácticas. No entanto, boa parte do planeta e da população é rural e tradicional; as tecnologias avançadas

.....
² Ou “Pura Bura”, título escolhido para o quadrinho, redução de “Puranetô Bura-jiru”, a maneira de escrever Planeta Brasil em japonês katakana. Os nativos de Pura Bura são chamados de burajins.

são mais observadas nas grandes metrópoles. Tudo no planeta é movido por ondas sonoras musicais – dos veículos de transporte coletivo até as naves que possibilitam viagens pelo espaço. Os burajins (nativos) chamam essa tecnologia de musitec: a concepção espacial e cosmológica desse sistema entra como dispositivo narrativo para a introdução alegórica das referências estéticas e musicais escolhidas previamente durante a investigação.

Em uma proposta de linguagem leve e humorística, o quadrinho homenageia o Brasil e acrescenta elementos estéticos e narrativos decoloniais, apresentando uma espécie de país popular e periférico, futurista e alienígena. Exemplo da sátira humorística são as “maritacas proibidas”, papagaios coloridos que estão por toda parte e cantam trechos de letras famosas do funk carioca “proibidão”, gênero musical ouvido nas periferias brasileiras. Outras alegorias se dão nas referências à MPB, tanto sua fase mais experimental e crítica, quanto aquela do cotidiano das periferias, rurais e urbanas.

Com base no roteiro elaborado, foi proposta a criação de uma média de 40 pranchas, o que daria uma estória de 50 páginas. Antes disso, foram feitos estudos de caracterização das personagens: *Zé Gilberto*, o protagonista nativo do Planeta Brasil e de origem indígena, estudante da tecnologia musitec e vocalista, cujo grande sonho é competir no F.I.M., o Festival Intergaláctico de Musitec. Os outros protagonistas que integram a banda com *Zé: Gal*, toca guitarra e desenvolve um romance com *Zé: Milton*, baixista e irmão de Gal e o tecladista *Cleiton*, que tem uma relação romântica com Milton. Há também uma quarta personagem, *Rita*, que atua na produção da banda. Todos esses personagens que se relacionam com Zé são alienígenas do Planeta Sunra, um segundo planeta que foi criado pra homenagear o afro-futurismo e suas estéticas.

Cena 2

Por volta de março de 2020, havia uma remota possibilidade de desdobramento da narrativa em outra pesquisa. Naquela época, havia finalizado a concepção dos protagonistas, realizado estudos e croquis de coadjuvantes e também realizado seis pranchas iniciais da narrativa proposta. O desdobramento imaginado da narrativa manteria como eixos a carga cromática alegre e o humor satírico.

Cena 3

No entanto, a pandemia e o isolamento social começaram no auge do processo de criação dos quadrinhos. As crises – política, econômica e sanitária – impactaram diretamente essa fase de trabalho, interrompendo o ritmo de produção, trazendo insegurança sobre finalizá-lo, bem como impactos psicológicos e financeiros. Isso trouxe reflexões diferentes das que haviam sido escolhidas para se falar no quadrinho, novos questionamentos sobre sua estrutura: roteiro, bases cromáticas, desenvolvimento das personagens.

Abordar tangencialmente os aspectos políticos por meio de um humor sutil não parecia mais ter coerência com as novas demandas e crises trazidas pela pandemia, refletidas diretamente na construção narrativa, parte sensível da criação, onde minha subjetividade tem papel fundamental. Percebi uma desaceleração na produção experimental, ao ponto de parar. Realizar os desenhos de acordo com o roteiro original foi perdendo o sentido e a conexão com a realidade. Após conversas com a orientadora desta pesquisa, compreendemos a importância desse momento de parada e a necessidade de elaboração de outra vertente, um desdobramento do roteiro original, mais condizente com o contexto pandêmico e com minha situação emocional.

Cena 4

Deu-se então a elaboração de um segundo roteiro. O universo e os personagens são os mesmos e ele é uma continuação do primeiro, mas há um contraste entre o humor da narrativa anterior e a seriedade da situação seguinte. A sátira e a leveza marcavam o desenvolvimento da trama; agora, são substituídos por uma atmosfera obscura e misteriosa. Alguns quadros adquirem tom austero e soturno, enquanto outros chegam à abstração das formas e representações das personagens.

No desdobramento da história, enquanto eles se preparam para competir no Festival, Zé Gilberto descobre que seus companheiros de banda, na verdade, estavam disfarçados e vieram de outra dimensão à sua procura para tentar resolver um grande problema no sistema solar de Sunra. O Sol deles havia sido contaminado por uma força invisível. As ondas eletromagnéticas contaminadas do Sol afetaram a empatia e coletivismo dos seres vivos. Isso fez com que eles entrassem em guerras e crises entre si. Uma vez enfraquecidos, outros seres alienígenas invisíveis chegaram em Sunra, transformando-os numa colônia. Esses seres misteriosos têm a capacidade de manipular a radiação solar, usando isso como uma espécie de arma. No entanto, Gal e Milton descobriram que a tecnologia musitec de Pura Bura era capaz de neutralizar as ondas magnéticas contaminadas, restaurando a frequência vibratória de antes. Porém, ao descobrirem isso em sua dimensão, Pura Bura já havia sido completamente dominado e transformado em colônia.

Gal e Milton recorrem a Cleiton, oriundo de uma família de cientistas especializados em viagens dimensionais que os ajuda a atingir uma dimensão paralela do Planeta Brasil. Essa dimensão é uma realidade alternativa, cujas leis físicas são semelhantes às do universo;

o que muda são apenas os eventos. Todos são guiados por uma antiga profecia conhecida por atravessar milênios e dimensões múltiplas. Essa profecia é uma referência direta à música do Caetano Veloso “Um índio”³. O índio referido na letra é Zé Gilberto, que por traumas do passado prefere esconder suas origens indígenas. Nem ele, nem seus colegas de banda sabem que ele é o índio da profecia. A descoberta disso vem para todos durante o Festival Intergaláctico de Musitec, em que são desclassificados. Ao se prepararem para partir, ocorre uma série de ataques de contaminação solar e Zé, com muita ajuda dos companheiros da banda, neutraliza os ataques com seu canto.

Essa nova movimentação se dá em um fundo mais sombrio. Conforme os segredos se desvelam, a contaminação solar se amplia e as crises dos protagonistas vão chegando num impasse: as formas começam a se desfazer, as cores vibrantes tropicais são substituídas por uma atmosfera soturna, de cores frias desbotadas. A representação figurativa se transforma em linhas e massas abstratas. Isso também é uma alegoria às crises psicológicas geradas pela pandemia e vividas durante o processo criativo. Essa parte da narrativa tem caráter existencial para os personagens e para a autora, onde o real e o subjetivo se misturam, num universo quase onírico.

Referências da pesquisa

Tanto a primeira fase quanto a segunda fase da pesquisa ancoram-se em referências auxiliares na elaboração da narrativa e para um entendimento de nosso contexto atual, um Brasil de 2020.

.....
³ A canção, melodia e letra de Caetano Veloso, participa de seu LP “Bicho”, de 1977. Ver em: <https://www.google.com/search?q=can%C3%A7%C3%A3o+um+indio+de+caetano+veloso&oq=can%C3%A7%C3%A3o+um+indio+de+caetano+veloso&aqs=chrome..69j57j0i22i30l4.16900j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8>

No que diz respeito à narrativa em quadrinhos, consideramos os modos distintos de organização do tempo, fornecidos por quadrinhos ocidentais e orientais. Esta noção de tempo é analisada pelas transições quadro-a-quadro, um dos elementos fundamentais que definem o quadrinho como arte sequencial. Cada escola tem suas tradições pictóricas e literárias, e isso também se expressa nos tipos hegemônicos de transições temporais em cada um. Scott McCloud (1995, p.78 et seq) refere-se a essas diferenças ao dizer que no ocidente a transição hegemônica é a de ação-para-ação; esta é facilmente percebida em comics de super-heróis dos EUA, muitas cenas de luta representadas de modo bem objetivo e denotativo. Já no oriente, a predominância é de transições aspecto-para-aspecto: nos mangás, o racionalismo e objetividade são secundários, pois privilegiam-se as transições que evocam emoções e sensações profundas, onde a paisagem e os detalhes deixam de ser apenas ambiência e se transformam em espaços oníricos, de pensamento e subjetividade dos personagens. O espaço dita as regras da narrativa no oriente, enquanto que nos quadrinhos ocidentais as narrativas são orientadas por uma objetividade linear, que é catalisada pelo personagem herói. No ocidente, a tradição predominante é “chegar lá”, com o espaço narrativo subordinado ao herói. No oriente privilegia-se o “estar lá”, com o herói subordinado ao espaço narrativo.

Ao pensar nessas diferenças de dinâmicas de espaço e tempo para incorporá-las na ambientação da narrativa, ocorreu-me o movimento brasileiro Tropicália, surgido entre 1967 e 1968, em pleno momento político de ditadura militar e considerado, por alguns críticos, como a “face brasileira da contracultura”, abrangendo diversas modalidades e aglutinando referências da cultura modernista, sobremaneira a Antropofagia (NAPOLITANO E VILLAÇA 1998,

referência eletrônica). O movimento tropicalista entrou como uma alegoria decolonial na ambientação de Pura Bura, na caracterização dos personagens e no desenvolvimento da narrativa. Os nomes dos protagonistas são menções a músicos e compositores da Tropicália e outros movimentos musicais contemporâneos a eles, bem como o rock rural, o samba-rock, a psicodelia, a turnê dos Doces Bárbaros.

Embora sejam mantidas as mesmas referências iniciais das escolas oriental e ocidental, o clima melancólico e soturno é emprestado dos estilos de David Lynch por um lado, H.P. Lovecraft, por outro e Octavia Butler, numa terceira vertente. Esse tipo de “existencialismo” poético do segundo roteiro é uma característica do cinema de Lynch, que lança mão de alegorias típicas da ficção científica, cria espaços oníricos e explora ruídos e abstrações em suas obras. É importante citar que o cinema noir também é referência nessa etapa, pois são estéticas diluídas nos artistas e obras escolhidos. Além de Lynch, esses elementos também estão presentes em Cowboy Bebop, um anime noir que também é uma ficção científica espacial e com múltiplas referências musicais.

H. P. Lovecraft é notoriamente conhecido por seu racismo. Este autor escolheu a ficção científica para expressar essa e outras questões. Lovecraft usa o desconhecido como elemento aterrorizante, articulando esse terror com alegorias racistas e xenofóbicas. E fica o questionamento: como usar uma referência racista numa pesquisa de busca decolonial?

Chegamos assim a Octavia Butler. Esta escritora afro-futurista entra para coadunar metodologicamente autores como Lovecraft e Lynch com o debate decolonial. A referência a viagens dimensionais e pelo tempo vem de seu livro de ficção científica Kindred – Laços de Sangue. Nele, a protagonista viaja para uma dimensão do passado

onde a escravidão ainda era uma realidade para sua origem étnica. Seu modo de articulação dessas diferenças temporais, questões existenciais e identidade racial são um bom exemplo de como inserir o debate decolonial e reflexões políticas em um trabalho de ficção científica. As relações que Butler estabelece com as pessoas do passado e do presente e seus valores, os riscos dessas viagens são modos de composição da ficção com a política, indissociando-os na estrutura narrativa.

Sobre as contaminações solares, a mudança cromática e abstração dos personagens e cenário, aproprio-me de recursos que Lovecraft usa em seus contos de terror cósmico: a impossibilidade de descrição visual precisa do elemento aterradorizante (2012). O contato direto com essa entidade cósmica pode causar um impacto tão grande em um ser humano ao ponto de enlouquecê-lo. Os seres que a manipulam são a princípio totalmente incompreensíveis. As cores também mudam conforme a situação, para contemplar a seriedade desse arco narrativo e para demarcar os ambientes tomados pelas luzes solares corrompidas, conforme se espalham. Para essa articulação de cores também vem a referência do quadrinista francês Moebius, conhecido pelos climas futurísticos surrealistas e pela dinâmica cromática sofisticada.

Lynch também usa diversos recursos do cinema e de roteiro para debater questões abstratas e existenciais em espaços oníricos e simbólicos, bem como viagens dimensionais e ficções científicas; no entanto, seus enredos abordam majoritariamente temáticas pertencentes a vivências culturais típicas da branquitude urbana estadunidense de classe média, ainda que num certo tom de denúncia da sua decadência na pós modernidade e muito adepto da sátira, muitas vezes, mórbida, ao expor as contradições desse universo. Por isso, a

impressão que se tem ao ler obras de Lovecraft e filmes de Lynch é que são obras que nos ensinam a usar a ficção científica como meio de abordagem de questões profundas e complexas, embora distantes de questões vividas por nós, na cena contemporânea brasileira. A apropriação do estilo de Butler ocorre porque ela consegue unir sua vivência pessoal a aspectos da narrativa e, com isso, a ficção ganha um traço autorrepresentacional.

Cenas finais

O isolamento social tem provocado diversas transformações em nossas noções de tempo: uma vivência maior do tempo psicológico, reminiscências, sensações de *dejà-vu*, alucinações. No entanto, vivemos também experiências de e no espaço, percepções distintas do que está perto e do que está longe. Comecei a perceber a influência fundamental do *espaço* nas transições e intervalos durante desenvolvimento do segundo roteiro, tal como nas obras orientais, que já eram um traço forte desde a fase anterior. Tal premissa narrativa mostrou-se a mais adequada para essas mudanças no roteiro e caracterizações, articulando-se com mais profundidade no segundo roteiro. A respeito das transições aspecto-para-aspecto, McCloud diz que elas

têm sido uma parte integrante dos quadrinhos japoneses. Na maioria das vezes, usada para estabelecer um *clima* ou um *sentido de lugar*, o tempo parece parar nessas combinações silenciosas. Até a sequência parece menos importante aqui do que nos outros tipos de transição. Em vez de atuar como uma ponte entre momentos distintos, aqui o leitor deve compor um único momento, utilizando fragmentos dispersos. (MCLOUD, 1995, p.79, grifo nosso).

Além desses aspectos, vem essa oportunidade de articular o sentido de lugar das transições de aspecto com o conceito de lugar de fala, o lugar de onde expresse esse vasto leque de referências, trazendo o contexto atual da pandemia e seus impactos, sejam eles artísticos, econômicos, sociais, políticos, subjetivos – bem como o diálogo com múltiplos fragmentos, os quais estão representados nas alegorias, nos autores, nas referências teóricas e estéticas da narrativa.

Referências

- BALLESTRIN, Luciana. “América Latina e o giro decolonial”. In: *Revista Brasileira de Ciência Política*. [online]. Brasília, n.11, pp.89-117, 2013. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?pid=s0103-33522013000200004&script=sci_abstract&tln-g=pt Acesso em 30/09/2020.
- BUTLER, Octavia. *Kindred: Laços de Sangue*. São Paulo: Morro Branco, 2017. 264p.
- LOVECRAFT, H.P. *O chamado de Cthulhu e outros contos*. São Paulo: Hedra, 2012. 150 p.
- LYNCH, David. “How to write a script by David Lynch”. Disponível em: https://youtu.be/m2kWk-F_w4Q Acessado em 10/10/2010.
- MCCLOUD, Scott. *Desvendando os quadrinhos*. São Paulo: Macron Books, 1995. 224p.
- NAPOLITANO, Marcos; VILLAÇA, Mariana M. “Tropicalismo: as relíquias do Brasil em debate”. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 18, n.35, 1998. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01881998000100003 acessado em 06/10/2020
- SOUZA SANTOS, Boaventura. “Para além do Pensamento Abissal: Das linhas globais a uma ecologia de saberes”. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, vol. 79, p.71-94, 2007.
- VELOSO, Caetano. “Um índio”. Acessível em: <https://www.google.com/search?q=can%C3%A7%C3%A3o+um+indio+de+caetano+veloso&oq=can%C3%A7%C3%A3o+um+indio+de+caetano+veloso&aqs=chrome..69i57j0i22i30l4.16900j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8>

Observações processuais em corpo-suporte e corpo-ação

Processual observations on body-support and body-action

FERNANDA MENEZES DE SOUZA

PUC-Campinas

THAYFANI EDUARDA DOS SANTOS

PUC-Campinas

O presente artigo tem o intuito de discorrer sobre o corpo como agente potente de criação em arte. O estudo se estabelece a partir de dois eixos poéticos intitulados de corpo-suporte e corpo-ação que são base para reflexões acerca do corpo e suas criações, no campo artístico e educativo. Foi utilizado como metodologia a Arte Contemporânea, pela característica interrogativa e abertura para reflexões, visando fomentar a pesquisa e a experimentação, tanto no âmbito individual como no coletivo.

Palavras-chave: corpo; desenho; fotografia; performance; educação.

This article aims to discuss the body as a creative potency in art. The study is based on two poetic axes entitled body-support and body-action, which are the basis for reflections about the body and its creations in the artistic and educational field. Contemporary Art was used as a methodology due to its interrogative characteristics and openness to reflections, aiming to encourage research and experimentation, individually and collectively.

Keywords: body; drawing; photography; performance; education.

Introdução

Realizada durante o primeiro semestre de 2020, a presente pesquisa inserida no contexto da atual pandemia Sars-Cov-2, desenvolve questões sobre o corpo enquanto sujeito nas construções poéticas artísticas, educacionais e sociais. *Corpo-suporte* e *corpo-ação*, são dois eixos poéticos que constituem um trabalho de conclusão de curso de licenciatura da Faculdade de Artes Visuais da Pontifícia Universidade Católica de Campinas, intitulado “*Vivências do Corpo: Um agente ativo no desenvolvimento de arte*” e foi desenvolvido em co-autoria pelas presentes autoras.

A pesquisa teve como objetivo refletir sobre a potência do corpo na produção de arte e em como o corpo pode atuar na dimensão educativa a fim de desconstruir a educação bancária (FREIRE, 2019) instaurada tradicionalmente nas instituições ocidentais.

Através dos conceitos elaborados nomeados por *corpo-ação* e *corpo-suporte*, buscou-se desenvolver questões do corpo enquanto sujeito por meio das linguagens visuais do desenho, da fotografia e da performance. As linguagens escolhidas refletem afinidades poéticas autorais e propõe uma investigação histórica e atual sobre os assuntos. Enquanto pesquisa poética autoral, o trabalho se dobrou por meio de um método aberto, sugerido por Sandra Rey para a pesquisa em Artes Visuais. Segundo a artista, a metodologia da pesquisa *em artes* não determina um método específico, pois o trabalho está *em processo*:

A metodologia da pesquisa em artes visuais não pressupõe a aplicação de um método estabelecido a priori e requer uma postura diferenciada, porque o pesquisador, neste caso, constrói o seu objeto de estudo ao mesmo tempo em que desenvolve a pesquisa. (REY, 2002, p. 132)

Enquanto trabalho voltado para área da licenciatura, o objetivo geral citado acima carrega consigo pontos urgentes a serem debatidos sobre o ensino de arte nas escolas e a atuação do corpo como elemento produtor de conhecimento. Tendo em vista que falamos de uma escola que está inserida em uma sociedade que fragmenta o conhecimento, o processo de escolarização atua ativamente no endurecimento do corpo. A disciplina e a obediência tomam o lugar da descoberta e da experimentação, o corpo é separado da mente e as vivências dos alunos não se tornam ações conscientes se elevando à uma experiência significativa.

Com isso, *corpo-suporte* e *corpo-ação*, se expande para além das poéticas de criação em artes e alcança a educação. Para tanto, as sequências artísticas são também sequências pedagógicas que podem ser inseridas no ensino formal e informal. Levando em consideração o método aberto proposto por Sandra Rey e a arte contemporânea como fundamento, que tem em sua essência a valorização dos processos, desde a operacionalização até a instauração; os eixos discutidos a seguir demonstram a importância do respeito pelos processos de criação, da atitude investigativa dos professores-artistas e da necessidade de evidenciar o corpo como elemento central para a construção do mundo:

é este corpo-abrigo do sujeito que constrói a ciência, a matemática, a cultura e a política, que aprende artes e movimenta-se em direção ao conhecimento sensível, às emoções e às aprendizagens de suas aptidões e limites. (ZAMPE-RETTI, 2011, p. 174).

Corpo-suporte

O corpo-suporte nasce de uma necessidade de desbravar sobre um corpo que é matéria prima e instrumento de trabalho. Dessa forma, o corpo-suporte se estende e fala do sustento: que é usado para sustentar; apoio: que tem capacidade de auxiliar; instrumento: que é usado para fixar; documento: que é usado para registrar. Muito mais do que transformá-lo em objeto, a ideia de usá-lo como suporte para a arte trata sobre a concepção de tê-lo como corpo vivo mesmo no momento da instauração da obra de arte. Mesmo no momento de exposição, ele continua sendo corpo que vibra, sangra, sente, transpira e respira.

Para falar de corpo-suporte, é preciso também levar em conta as experiências que esse corpo contém. A ideia de utilizar o corpo como matéria prima e instrumento de trabalho, traz consigo a bagagem de experiências da vida, sendo assim, uma criação com o corpo, transfigura a partir dele a noção de marcas e feridas dessas vivências. Sendo assim, toda obra será rodeada de significações de reivindicações pessoais de cada artista.

Merleau-Ponty em seu livro *Fenomenologia da Percepção* (2018), fala sobre o corpo e a experiência, onde para ele, o corpo está imbricado a mente, no sentido de que ele não é meramente um *corpo-objeto* como um objeto inanimado, esse corpo que envolve a mente é um *corpo-sujeito*, uma vez que a mente está integrada a ele. Para Merleau-Ponty, não há uma separação entre corpo e mente na sua ação. Dessa forma, o corpo-suporte, que é tratado aqui, se distingue de um *corpo-objeto* já que mesmo em seu momento de instauração é vivo e orgânico. Dessa forma, o corpo torna-se suporte para a obra de arte, torna-se obra viva.

Movo os objetos exteriores com o auxílio de meu próprio corpo que os pega em um lugar para conduzi-los a um outro. Mas ele, eu o movo diretamente, não o encontro em um ponto do espaço objetivo para levá-lo a um outro, não preciso procurá-lo, ele já está comigo — não preciso conduzi-lo em direção ao termo do movimento, ele o alcança desde o começo e é ele que se lança a este termo. As relações entre minha decisão e meu corpo no movimento são relações mágicas (MERLEAU-PONTY, 2018, p. 139).

Neste trabalho, o corpo-suporte se instaura a partir de duas linguagens artísticas que em seu envolvimento e desenvolvimento se juntam e dão forma à fotoperformance, linguagem a qual descreve uma fotografia performática, pensada e idealizada para a câmera, que a partir da imagem captada, transfigura uma ideia, uma reivindicação que se mostra totalmente compreensível a partir de sua visualidade. “O corpo torna-se agora elemento sintático” (MATESCO, 2011, p. 2992).

Observamos ao longo de nossa análise como o corpo foi tratado como objeto a partir de sua associação a um instrumento, de sua relação com uma ideologia de corpo autêntico e libertário nos anos 60 e 70 e de sua concepção como suporte de uma ideia. Ao longo da década de 1970 a noção de corpo como suporte de arte leva a uma concepção mais abstrata e intelectualizada do corpo pela relação que estabelece com a imagem. Se o processo inerente à arte conceitual retira o aspecto orgânico do corpo que passa a ser gradativamente compreendido como linguagem, acentua por outro lado a dicotomia corpo e mente, uma vez que o corpo passa a ser um elemento através do qual o artista estabelece códigos e mensagens. A consolidação da performance pressupõe um processo de autonomia de uma linguagem na qual o corpo é um aspecto a

mais na cadeia de muitos elementos envolvidos como instalações e projeções (Idem, p. 2994).

A junção da performance, uma arte reivindicadora, e da fotografia, uma arte tecnológica que possui grande capacidade de circulação e alcance, se estabelece de forma arrebatadora em um momento de isolamento social. Sendo assim, a partir desse afastamento físico, se faz necessário refletir sobre os espaços físicos e também psíquico que ocupamos. Dessa forma, pensar nas vivências e nos espaços, no interno e no entorno, nas contaminações do corpo físico e mental, é também avaliar a relação do nosso corpo e dos espaços que este ocupava, ocupa ou virá a ocupar.

A partir desse emaranhado de ideias que surge a sequência didática que tem como base o corpo-suporte e se estrutura na experimentação em fotoperformance, visando uma ambiência da experimentação que é contaminada pelos conceitos do movimento, vivência, corpo e pertencimento. Essa sequência didática, busca desenvolver através do movimento e da criação da concepção visual, novas possibilidades de percepção, que é possível através uma relação mais íntima com o corpo a partir de movimentos e vivências corpóreas. Como ápice desse trabalho corporal, se encontra as fotoperformances, que dão vida a essa elaboração e vivência do corpo. Segundo Nóbrega (2008):

Os movimentos acompanham nosso acordo perceptivo com o mundo. Situamo-nos nas coisas dispostos a habitá-las com todo nosso ser. As sensações aparecem associadas a movimentos e cada objeto convida à realização de um gesto, não havendo, pois, representação, mas criação, novas possibilidades de interpretação das diferentes situações existenciais (Idem, 2008, p. 142).

Sendo assim, nessa sequência didática, em um primeiro momento se encontra o despertar do corpo a partir de movimentos que variam entre rápido e lento (Figura 1), seguido pela observação e registro por meio do desenho desse corpo em estado de extrema intensidade (Figura 2). Por fim, a culminação que resulta em uma concepção visual do corpo e o registro da performance para a câmera.

No desenvolvimento das fotoperformances é possível compreender a relação entre o corpo e o dispositivo de captura. Documentar o próprio corpo performático é, além da divulgação de uma performance para um público não presente, capturar uma ação artística que é embebida de vivências e significações, e definir tal imagem como obra (Figura 3). É a partir destas experiências do corpo que é possível dar um novo significado à suas vivências, pois segundo Merleau-Ponty (1945/1994 p. 212 *apud* NÓBREGA, 2008, p. 143): “A apreensão das significações se faz pelo corpo: aprender a ver as coisas é adquirir um certo estilo de visão, um novo uso do corpo próprio, é enriquecer e reorganizar o esquema corporal”. Sendo assim, a partir da reivindicação pode-se criar novos momentos que resultam em obras artísticas de grande impacto visual, significativo e processual.

Corpo-ação

Corpo-ação além de um conceito elaborado a fim de organizar questões poéticas artísticas, apresenta-se



FIGURA 1 Corpo-suporte (2020). Arquivo pessoal.

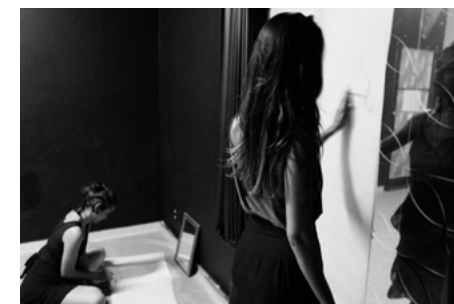


FIGURA 2 Corpo-suporte (2020). Arquivo pessoal.



FIGURA 3 Corpo-suporte (2020). Arquivo pessoal.

também como uma produção dentro da pesquisa em artes visuais. Com o objetivo de explorar as possibilidades múltiplas que a linguagem do desenho oferece para a arte contemporânea e de refletir sobre a potência do corpo enquanto agente produtor de arte e conhecimento, *corpo-ação* foi um dos eixos explorados no trabalho de conclusão de curso em artes visuais já citado anteriormente e faz parte de uma investigação em busca do discurso poético explorando questões além do desenho e do corpo, como também o espaço e experiência, se desdobrando em espiral nas descobertas processuais e expandindo-se para as necessidades educacionais.

Assumindo a linguagem do desenho como pressuposto principal para a materialização do gesto do corpo e do pensamento no espaço, o desenho foi linguagem ativa na sequência artística *corpo-ação*. Sabe-se que o desenho acompanha a trajetória da humanidade, o desenho, segundo Vilanova Artigas, é linguagem da técnica e da arte (1967). O arquiteto na histórica aula inaugural da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, em 1967, abordou o desenho como manifestação de um plano, projeto a realizar, “linguagem de uma técnica construtiva” (1967, p. 05) e também expôs o significado da linguagem para a arte “ (...) de outro lado é desígnio – intenção, propósito, projeto humano no sentido de proposta do espírito. Um espírito que cria objetos novos e os introduz na vida real.” (op. cit, 1967).

A escolha da atuação do desenho para a sequência artística, deu-se pela sua construção aberta. Sendo um meio de construção de conhecimento, o desenho possibilita o apropriar-se do desconhecido e materializa os pensamentos humanos, “ (...) realização do que a mente humana cria dentro de si” (idem, p. 24). Além disso, a linguagem tem um caráter absoluto, independente e democrático:

Para desenhar é preciso ter talento, ter imaginação, ter vocação. Nada mais falso. Desenho é linguagem também e enquanto linguagem é acessível a todos. Demais em cada homem há o germe, quando nada, do criador que todos homens juntos constituem. E como já tive oportunidade de sugerir antes, a arte e com ela uma de suas linguagens – o desenho – é também uma forma de conhecimento. (ARTIGAS, 1967, p. 08)

Para a arte contemporânea o desenho assume papel investigativo, como registros, projetos ou rascunhos, mas também, para alguns artistas, é reconhecido como obra. Neste sentido, citamos o trabalho da artista visual Andréia Dulianel¹, que tem como principal meio de expressão, o desenho. O trabalho da artista foi uma referência primordial na construção da sequência *corpo-ação* e para a observação da natureza do desenho para a arte contemporânea. Esta referência também ocorreu a fim de dar visibilidade para mulheres artistas e pesquisadoras do interior do Estado de São Paulo. Por meio de atravessamentos de suas experiências e de investigações de materialidades, a construção de sua poética ocorre em diálogo com questões das relações do sujeito com o mundo pelo e com o desenho.

Em 2014, com o intuito de ampliar as dimensões de seus trabalhos, buscando novos suportes e materiais, Andréia realiza sua primeira *ação em desenho*. Em *Apagamentos I* (2014), a artista explora a ação que o ato de desenhar inside em seu corpo e percorrendo os territórios possíveis do desenho, Dulianel vai além das margens das

.....
¹ Andréia Dulianel é artista residente no interior de São Paulo, bacharel e licenciada em Artes Plásticas, mestre em Artes e doutoranda pela Unicamp. Atua como professora na Faculdade de Arte e Tecnologia da Pontifícia Universidade Católica de Campinas. A artista desenvolve um trabalho de pesquisa poética em arte contemporânea com desenho, livro de artista, diários de desenho, pintura e performance. Disponível em: <https://www.andreiadulianel.com/>



FIGURA 4 Corpo-ação (2020). Arquivo Pessoal



FIGURA 5 Corpo-ação (2020). Arquivo Pessoal



FIGURA 6 Corpo-ação (2020). Arquivo Pessoal

folhas de papel e busca um outro formato. Mário de Andrade, em “Do desenho”, refletiu sobre “a qualidade expansiva que o desenho assume enquanto linguagem extensiva aos pensamentos, aos desejos e às atuações no mundo” (DERDYK, 2007, p. 21). Para o poeta, desenho possui uma grandiosidade e não é “apenas coisa de lápis e papel” (ANDRADE *apud* DERDYK, 2007, p. 21). Alterar seu suporte, ampliar as dimensões de seus desenhos para além das folhas dos cadernos, possibilitou a expansão do gesto da artista. Neste momento, o ato de desenhar não é apenas movimento do punho, mas passa a ser um *desenhar* com o corpo todo. A partir de “Apagamentos I” e de uma segunda *ação em desenho* da artista, “Evanescências” (2016), em reflexões com vivências pessoais que a proposta *Corpo-ação* estruturou-se.

A sequência artística, que também foi elaborada didaticamente para ser aplicada no ensino, seja ele formal ou informal, consiste em incluir a experiência do corpo em movimento no momento do desenho. Para Zamperetti, a experiência é um rito de passagem só nosso, mas que também pode ser compartilhado (2011). *Corpo-ação* ocorreu em conjunto e se inicia com *acolhimentos* que buscam

reavivar o corpo e uma apropriação do espaço: “(...) o espaço constitui o único mediador que temos entre nossa experiência subjetiva e a conscientização dessa experiência” (FAYGA, 2013, p. 40). Esse início é marcado por alongamentos e por movimentos espelhados (Figura 4). Em seguida, utilizando o carvão para desenhar, nos movimentamos no espaço e a partir de gestos expansivos ou intimistas no chão, registramos através das linhas nossa presença (Figura 5).

O espaço escolhido foi um espaço público, com a intenção de ocupar e nos apropriarmos daquele lugar com e pelo desenho. *Corpo-ação* enquanto experiência investigativa poética autoral, dialoga sobre o amplo território do desenho e insere o corpo de forma ativa durante toda a sua ação (Figura 6). *Corpo-ação* enquanto proposta educativa, propõe ir além das salas de aula, propõe a exploração de lugares outros das instituições escolares, estimula a construção de um desenho coletivo e tem a intenção de promover a sensibilização do corpo em movimento.

Conclusão

A partir das questões levantadas, é possível perceber a necessidade arrebatadora de abordar as questões que falam do corpo físico e mental, do que está dentro e fora, como base potente de inspiração e criação. O caminho se torna ainda mais longo e bifurcado quando se adentra na educação, mas também é um centro potencializador, uma vez que é por meio da educação que podemos de fato desenvolver ideias a fim de levá-las adiante, alterar conceitos e despertar potencialidades.

Corpo-suporte e *corpo-ação* são conceitos que imbricam arte, corpo e educação de forma natural, que busca desenvolver o instinto desbravador dos participantes, assim como aflorar a percepção visual para o instrumento corpo e potencializar tanto seu interno, corpo e mente, quanto o entorno, o espaço externo e a sociedade. Tais ideias, se tornam cada vez mais importantes de salientar, visto o momento em que está inserida esta pesquisa, que se enquadra pelo isolamento social. É justamente por essas questões que se faz necessário uma metodologia aberta como a Arte Contemporânea, pois nesse período foi preciso repensar e reinventar modos de criação e de aproximação. Todo esse conjunto de situações e ideias se voltam ao corpo, individual e coletivo, já que essas questões se inserem no espaço em conjunto com nosso corpo.

Referências

DERDYK, Edith. Disegno. Desenho. Desígnio / Organização – São Paulo: Editora Senac. São Paulo, 2007. Vários Autores

FREIRE, Paulo. Pedagogia da Autonomia: Saberes necessários à prática educativa. 58ª ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018. 144 p.

MATESCO, Viviane. “*Corpo-objeto*”. 20º Encontro da Associação Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas – ANPAP, 26 de setembro a 1º de outubro de 2011, UERJ – Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/chtca/viviane_furtado_matesco.pdf>. Acesso em: 24 abr. 2020.

MERLEAU-PONTY, Maurice. – “Fenomenologia da percepção”. (2018). 5ª ed., São Paulo: Martins Fontes, 2018. 662 p.

NÓBREGA, Terezinha Petrucia da. Corpo, percepção e conhecimento em Merleau-Ponty. Estud. psicol. (Natal), Natal, v. 13, n. 2, p. 141-148, Agosto. 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-294X2008000200006&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 20 fev. 2020.

OSTROWER, Fayga. Universos da arte. 1º ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. (p.123-140) In: O meio como ponto zero – Metodologia da pesquisa em artes plásticas. BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (organizadoras). – Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002 ISBN 85-7025-624-8.

VILANOVA, Artigas. O Desenho. 1967. São Paulo. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/45665>>. Acesso em: 05 fev. 2020

ZAMPERETTI, Maristani Polidori. A experiência, o corpo e a memória na escola – Reflexões no ensino das artes visuais para crianças. Revista Reflexão e Ação, Santa Cruz do Sul, ano 2, v. 19, 2011. Disponível em: <<https://online.unisc.br/seer/index.php/reflex/article/view/2080>>. Acesso em: 02 fev. 2020.

Sol Pixelado – reflexões sobre o processo de criação em tempos pandêmicos

Sol Pixelado – reflections of the creation process in pandemic times

FRANCISCO DE PAULO D'AVILA JUNIOR

Universidade Católica de Brasília (UCB)

O objetivo deste artigo é refletir sobre o processo de criação artística em período de pandemia. A crise imposta pelo novo Coronavírus (Covid-19) interferiu no cotidiano e nos processos de vida dos seres humanos. Os artistas também precisaram se adaptar aos impactos deste desafio, o maior do século XXI. Para isso, além de uma reflexão histórica, o processo de construção do Gif “Sol Pixelado” será exemplificado. Com este estudo constatou-se três plataformas de trabalho utilizadas no contexto atual: a tecnologia, a internet e a casa do artista.

Palavras-chave: pandemia; arte; processo de criação.

The purpose of this article is to reflect about the process of the artistic creation in a pandemic period. The crisis imposed by the new coronavirus (covid-19), interfered in the daily routine of all human beings. Artists also needed to adapt to the impacts of this challenge, the biggest of the 21st century. In addition to a historical reflection, the process of building the Gif “Sol Pixelado” will be exemplified. In conclusion, with this study I can resume that there are three essential work platforms for it during the context of the pandemic: technology, internet and artist's house.

Keywords: pandemic; art; creation process.

Introdução

A arte, uma das mais importantes expressões humanas, sofreu diversos impactos dramáticos ao longo dos séculos: pragas, pestes, pandemias, ditaduras, guerras e uma infinidade de interferências. No final do ano de 2019, o mundo começou a ser alertado para a presença de um novo vírus. Posteriormente nomeado como Covid-19, o SARS-CoV-2, da família dos Coronavírus, havia colocado a cidade de Wuhan, na China, em estado de alerta. Em poucas semanas o vírus já estava circulando pelos continentes e levando à morte milhares de pessoas. O ano de 2020 trouxe então um novo desafio para todos, causando uma pandemia que literalmente parou o mundo. Diversos setores foram afetados e a arte drasticamente abalada.

Como o processo de criação do artista foi afetado pela pandemia? É a pergunta que move esta reflexão. Para chegar ao objetivo, é necessária uma breve reflexão histórica sobre alguns momentos de crise que acabaram por impactar a produção de artistas no que se refere a temática, estética e o processo de criação. Na sequência, a observação de estratégias adotadas para criar e propagar arte, no contexto de uma política de distanciamento social. Por fim, a construção do Gif “Sol Pixelado” revela todas as etapas do processo de criação e suas reverberações pandêmicas.

Vale destacar, que refletir sobre o processo de criação em período de pandemia é importante para pensar o papel do artista e da arte em momentos de crises. Este estudo busca evidenciar conflitos e soluções no âmbito da criação que emergiram com força nesta crise catastrófica e recente.

Breve reflexão histórica

Se observarmos a história da arte, percebemos que é um campo de conhecimento vasto e complexo, pois acompanhou no decorrer dos tempos as intempéries do desenvolvimento humano. Porém, através de uma divisão por períodos históricos, consegue revelar os diversos momentos em que a arte foi posta em xeque e evidencia as terríveis crises as quais, os artistas foram submetidos. Como a arte pintou as pandemias, cantou as ditaduras, dramatizou as guerras, dançou as pestes, ela pode apontar um caminho para o trabalho do artista na mais recente crise mundial.

Acompanhando o fluxo da história, a arte interpretou estes períodos de crise, tornando-se uma espécie de espelho que reflete a própria sociedade. Em relação profunda com os anseios de cada época ajudou a contar boa parte da nossa história, revelando também as transformações que sofreu a partir destas crises. Como a arte pintou a pandemia da “Peste Negra”, que ocorreu na Europa no século XIV? Segundo matéria da Daily Art Magazine, “na época da Peste Negra (1343 a 1353), temas como esqueletos, morte e a dança da morte eram muito comuns na cultura e principalmente na arte” (STANSKA, 2020). A pintura *Cidadão de Tournai enterrando os mortos durante a Peste Negra*, (1347) pode deixar claro o fazer artístico influenciado pela crise de uma das maiores pandemias da história.

Desde o início do século XX, constatamos diversas crises e em períodos curtos de tempo. Logo nos primeiros 50 anos, o mundo enfrentou a Primeira Guerra Mundial (1914-1918) e a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), que devastaram países, expulsaram pessoas de suas terras e dizimaram outras tantas. Mesmo com o fim das duas grandes guerras, o clima de tensão perdurou por longos anos na chamada “Guerra Fria”, que apenas terminou com a queda do Muro

de Berlim, em 1989. As mórbidas pinturas de Pablo Picasso apon-tavam elementos da Segunda Guerra, através dos tons sombrios e representação da natureza morta, como a obra *Três cabeças de ovelha*, (1939). Quando os nazistas invadiram a França, a arte de Pablo foi considerada “degenerada.”

No Brasil, o Golpe Militar de 1964 impôs 21 anos de ditadura, chamados “anos de chumbo.” O Golpe normatizou a censura principalmente nos campos da imprensa e da arte. O Teatro oficina, com a peça *Roda Viva*, de Chico Buarque, proibida pela censura na edição 19 de julho de 1968, teve todos os atores da peça espancados, como descreve o jornal *A Folha da Tarde* (*apud* DA SILVA, 2008, p. 58):

Os artistas da peça *Roda Viva* foram duramente espancados ontem à noite, por um grupo de 20 homens que, armados de cassetetes e jogando bombas de gás lacrimogêneo, invadiram o teatro Ruth Escobar no fim do espetáculo. Os invasores quebraram tudo o que puderam, bateram em todos os artistas, principalmente no contrarregista José Luís Araújo e na atriz Marília Pêra, que, depois de várias vezes mordida, foi obrigada a andar nua pela rua. O contrarregista José Luís apanhou tanto que teve de ser internado no pronto socorro Iguatemi.

Artistas foram torturados, mortos e constantemente censurados durante a ditadura. Muitos foram exilados para escapar da prisão e/ou morte. Durante esta passagem da nossa história, “artistas tiveram de criar suas obras de arte a partir da metáfora, como estratégia para driblar a censura” (VIRGÍLIO, 2014).

Na década de 80 e início da década de 90, um surto de um vírus desconhecido e mortal aterrorizou o mundo. O HIV (Vírus da Imunodeficiência Humana), causador da Aids, provocou uma pandemia traumática que ainda hoje se espalha pelos continentes. A doença que já matou milhares de pessoas, demorou para ser esclarecida e

ter tratamento eficaz. Muitos artistas, de diversas nacionalidades perderam a vida durante os anos mais difíceis da doença. Situações como estas acabam por impulsionar revoluções artísticas e estéticas. O impacto de uma pandemia como a da Aids pode ser percebido em um trecho da música *Ideologia* (1988), uma das mais famosas composições de Cazuza, artista morto pela doença em 1990: “O meu prazer agora é risco de vida. Meu sex and drugs não tem nenhum rock ‘n’ roll. Eu vou pagar a conta do analista, pra nunca mais ter que saber quem eu sou. Ah! Saber quem eu sou.”

Processo de criação na pandemia

A COVID-19 é uma doença causada pelo vírus denominado SARS-CoV-2, de natureza respiratória e que pode apresentar-se nos seres humanos de forma assintomática, com poucos sintomas, ou até mesmo com quadros graves que podem levar a morte. Entre os principais sintomas, estão: tosse, febre, coriza, dor de garganta, dificuldade para respirar, perda de olfato, alteração no paladar, dentre outros. A fácil transmissão do vírus obrigou que as populações pelo mundo exercitassem o isolamento social. Com a ausência de uma vacina e tratamentos medicamentosos eficazes, as únicas estratégias para alcançar um achatamento na curva de contágio foram o isolamento e o uso de máscara e álcool em gel. A quarentena tornou-se uma prática de extrema importância na tentativa de não ocasionar um colapso no sistema de saúde dos países. O medo caótico e a morte sem fronteiras irromperam, promovendo o que o sociólogo Boaventura Souza Santos chama de “Clareza Pandêmica.”

A clareza pandêmica e as aparições em que ela se materializa. O que ela nos permite ver e o modo como foi interpretado e avaliado determinarão o futuro da civilização em que vivemos.

Estas aparições, ao contrário de outras, são reais e vieram para ficar. (SANTOS, 2020, p. 10).

Uma das possibilidades do fazer artístico em período de pandemia é exatamente isto. Se permitir ver as aparições que emergem desta claridade e interpretá-las. Mas como produzir e propagar arte sendo que a política vigente é a do distanciamento social? Todo artista certamente se fez esta pergunta, o que fez emergir uma série de ideias e práticas, utilizando a tecnologia como aliada.

Com o convívio social restrito, os dispositivos tecnológicos e a Internet se transformaram, com mais intensidade, em recursos para o trabalho do artista. As ferramentas tecnológicas, *softwares*, dispositivos e outros mecanismos são tomados como principais instrumentos de trabalho. É correto afirmar que a tecnologia e a rede já eram utilizadas pelos artistas, muito antes de qualquer ideia de uma crise, como a do novo coronavírus. Artistas como Waldeimar Cordeiro (1925-1973) e Giorgio Moscatti (1934) são pioneiros na utilização de recursos tecnológicos na criação artística no Brasil. A tecnologia chegou causando rupturas importantes no fazer artístico, como relata a pesquisadora Bia Medeiros:

A tecnologia, ao longo da história do corpo e das artes, opera grandes rupturas: um exemplo é o esgotamento da exploração da representação fidedigna da realidade a partir do século XIX, quando a fotografia coloca em xeque a busca dos pintores pela perfeição e a arte precisa inventar o que dizer (MEDEIROS, 2007, p. 1323).

Com o advento da Internet e sua popularização a partir da década de 90, artistas começaram a experimentar criações em ambiente virtual. Segundo Barros (2004), “como meio de expressão artística a rede pode vir a ser espaço da arte, com *webarte*, isto é, como meio de expressão artística.” Entre os pioneiros na utilização da Internet

como meio de expressão artística no Brasil, está o grupo Corpos Informáticos (1992) e suas pesquisas em torno da telepresença. Então, se a arte já se relaciona com esses dispositivos, o que muda com a pandemia? O isolamento social intensificou esses processos e transformou os dispositivos e a rede numa plataforma de criação e transmissão sob condição *sine qua non*.

Mais do que meramente interpretar a crise, no campo da temática, os processos de criação, construção e propagação do objeto artístico sofreram consequências com a pandemia. A prática do *Núcleo de Estudos da Performance*, durante a quarentena, demonstrou as estratégias utilizadas pelos artistas para a criação e compartilhamento de seus trabalhos. O grupo radicado em Fortaleza/CE propôs uma performance intitulada *A história é uma profetiza com os olhos pra trás*, que teve sua estreia em julho de 2020. Todas as etapas foram construídas na rede, como a concepção da ideia, elaboração, divulgação, agendamento das participações, pagamento do ingresso e realização. Utilizando diversas redes sociais, como *Instagram*, *Facebook* e *Whatsapp*, o trabalho propôs uma interação ficcional acerca das relações de passado, presente e profecias futurísticas. A performance, com duração de 70 minutos, solicitava uma contribuição de no mínimo 10 reais por participante, sendo assim, um exemplo interessante de iniciativas que de alguma forma, dão um retorno financeiro para os artistas.

A busca por uma audiência na Internet promoveu uma enxurrada de artistas utilizando as ferramentas disponíveis para comunicar os seus trabalhos. Propostas criadas para propagar obras de arte ganharam destaque. O projeto do *1º Museu do Isolamento Brasileiro*, criado pela artista Luiza Adas para difundir trabalhos artísticos realizados durante a pandemia, é um exemplo. Em outubro de 2020, o

Instagram do projeto mencionado acima já passava de 90 mil seguidores e mais de 300 obras compartilhadas. Cabe aqui, trazer a ideia de engajamento nas redes e suas interfaces com o fazer artístico no *cyber* ambiente. O conceito de engajamento está ligado a duas palavras: identificação e dedicação, que em parte, estão associadas ao tema da pandemia, mas também na utilização inteligente dos recursos disponíveis. Pensar estratégias de engajamento é algo que surge com força na esteira da produção massiva de arte na rede durante a pandemia.

Além da tecnologia e da Internet, outra ferramenta de trabalho merece ênfase. A casa do artista, que antes era um espaço de estudo, descanso e lazer, torna-se palco de todas as etapas da criação artística: concepção da ideia, produção, execução e pós-produção. Quantos artistas fizeram *Lives* de suas casas? Quantos artistas utilizaram suas paredes como base de criação? Quantos artistas criaram justamente a partir da limitação espacial? Fotografaram de suas janelas, dançaram nos seus banheiros, interpretaram nos seus sofás, cantaram para seus vizinhos.

É válido considerar ainda as relações de financiamento para o trabalho do artista na pandemia da Covid-19. Diversos editais regionais e nacionais foram abertos para auxiliar os artistas que perderam renda durante a quarentena. Estas iniciativas, embora louváveis, não deram conta da quantidade de artistas, de diversas linguagens, que foram prejudicados. Só para se ter uma ideia, o edital emergencial do Itaú Cultural, voltado exclusivamente para a música, recebeu 12.396 propostas para cerca de 200 vagas. Mesmo assim, muitos artistas continuaram a produzir suas obras sem nenhum tipo de financiamento.

Gif Sol Pixelado

Com o isolamento social, a rotina foi alterada e a *hashtag* #ficaemcasa ganhou as redes. Empresas passaram a permitir que seus colaboradores trabalhassem em home office, e o comércio, bares, restaurantes e casas de shows tiveram suas atividades suspensas. As pessoas passaram a ficar, quando não integralmente, boa parte do dia em casa. Em alguns lugares, foi decretado o *Lockdown*, permitindo pessoas na rua apenas para tarefas essenciais como ir ao supermercado ou farmácia. Com esse quadro de isolamento, insights poéticos surgiram.

Se a liberdade está restrita, e já não se pode ver o sol se pondo no horizonte, porque não o projetar na parede da casa, então? O que antes fazia parte de uma atividade de lazer e renovação de energias, através da arte, ganha tons de reflexão e crítica. A impossibilidade de ver o pôr do sol de forma natural foi trocada pelos pixels das fotografias e da projeção na parede do quarto do artista. Utilizando-se de uma das mais compartilhadas linguagens nas mídias sociais, a ideia começou a ser construída. O movimento do sol fotografado em série deu origem ao Gif “Sol Pixelado”. Uma arte criada na/para a Internet. Todo o processo de construção foi feito na rede, como a concepção da ideia, a compra do projetor, a construção do gif e a posterior veiculação. Nas figuras 1, 2, 3, 4 e 5 podemos perceber o movimento da estrela, que em sequência, dá a ilusão de estar se pondo.

O que moveu a construção desse gif foi o isolamento social e a impossibilidade de efetivamente poder ver o pôr do sol no horizonte. Mas isso tudo pode suscitar outras discussões. O fenômeno sol é natural, mas também pode sofrer impacto da ação humana. No ano de 2014 percorreu o mundo uma imagem do sol sendo projetado em telões televisivos na China, por conta da poluição. “As Telas utilizadas para exibir informações turísticas e comerciais, agora apresentam também uma recriação digital do amanhecer escondido pela poluição do ar” (HAAS, 2014). Esta imagem, que em algum momento passou pela timeline do *Facebook* ou *Instagram*, mas permaneceu na consciência, aponta para um fato importante. Parte da inspiração para a criação do gif também surgiu no ambiente virtual.

A produção do trabalho também aconteceu virtualmente. A compra do projetor pelo sistema de e-commerce possibilitou a projeção e consequentemente a construção do gif. Os registros fotográficos foram feitos pelo artista e editados no computador. Posteriormente, utilizando recursos do Google Fotos, o gif foi gerado. O compartilhamento do trabalho, no primeiro momento, foi nas mídias sociais: *Instagram*, *Facebook*, *Youtube* e no *site* do artista. Sendo assim, todo o processo, desde a inspiração, formação da ideia, produção, compartilhamento e relações com o público, é o que torna o trabalho uma produção na/para a *web*. Para ter acesso ao gif, basta apontar a câmera do celular para o QR Code abaixo (Figura 6).

O gif Sol Pixelado participou da seleção #quarentenaprojetada da Mídia Ninja e Instituto Moreira Sales, que dentre mais de 13 mil inscrições, foi um dos 342 trabalhos selecionados para serem projetados em 10 cidades brasileiras.



FIGURA 6 QR Code para acessar o gif. (Fonte: Acervo do Artista).

FIGURAS 1-5 “Sol Pixelado” – Francesco D’Avila. (Fotografia Digital). Belo Horizonte, Brasil. 2020. (Fonte: Acervo do Artista).

Conclusão

Por que arte na pandemia? A arte pode não ser palpável como um livro, ou uma vacina, mas a sua maneira é alimento e remédio. Desde a aurora dos tempos, artistas tentam expressar os acontecimentos de suas épocas. O ser humano, desde as inscrições rupestres nas cavernas, passando pelas rodas profanas de cantorias e danças na Idade Média, chegando até os videoclipes, se conecta e encara a arte como alento, esperança, diversão, crítica e reflexão.

A arte, como meio de expressão dos nossos sentimentos, ajuda a dar vazão para os traumas de uma crise, como a da pandemia da Covid-19. Através das diversas expressões artísticas, compartilhamos o que há de mais profundo e abstrato em nós e no mundo. Atentos aos acontecimentos de seu tempo, os artistas utilizam os dispositivos tecnológicos, a Internet e a sua casa como palco da criação artística. Experimentam novas possibilidades de interação e relação com o público. E em mais um momento fatídico da história, a arte encontra mais uma forma de se adaptar às circunstâncias e aos anseios históricos.

Referências

- BARROS, Anna. Corpo, Lugar-Tempo e novas mídias. *Revista USP*, São Paulo, n. 62, p. 263-273, jun./ago. 2004.
- DA SILVA, Armando Sérgio. *Oficina: do teatro ao te-ato*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- HAAS, Guilherme. *É tanta poluição que a China exhibe o nascer do Sol em painéis televisivos*. [S. l.]: Tecmundo, 2014. Disponível em: <https://www.tecmundo.com.br/telas/49330-e-tanta-poluicao-que-a-china-exibe-o-nascer-do-sol-em-paineis-televisivos-.htm>. Acesso em: 10 set. 2020.
- MEDEIROS, Maria Beatriz de; AZAMBUJA, Diego. REPLEXO: Performance em telepresença. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES DE ARTES PLÁSTICAS, 16., Florianópolis. *Anais [...]*. Florianópolis: ANPAP, 2020. Disponível em: <http://anpap.org.br/anais/2007/2007/artigos/133.pdf>. Acesso em: 01 out. 2020.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *A cruel pedagogia do vírus*. Coimbra: Almedina, 2020.
- STANSKA, Zuzanna. *Plague in art: 10 paintings you should know in the times of coronavirus*. [S. l.]: Daily Art Magazine, 2020. Disponível em: <https://www.dailyartmagazine.com/plague-in-art-10-paintings-coronavirus/>. Acesso em: 05 out. 2020.
- VIRGÍLIO, Paulo. *Artistas precisaram usar metáforas para criticar o regime militar*. [S. l.]: EBC, 2014. Disponível em: <https://agencia-brasil.ebc.com.br/politica/noticia/2014-03/artistas-precisaram-usar-metaforas-para-criticar-o-regime-militar>. Acesso em: 20 set. 2020.

Resistência e Devir das Amazônidas Mátrias: o amor e a força nas relações de mulheres Amazônidas.

Résistance et l'avenir des femmes amazoniennes: amour et force dans les relations des femmes amazoniennes.

GERMANA DE ALENCAR CAMORIM¹

O artigo integra a pesquisa em processo Amazônidas Mátrias: memórias gravadas como potência no processo autoetnográfico de criação e reflexão artística. A autoetnografia como método, torna possível que a artista narre sua própria história, e narre estórias vividas pela avó Dona Rilsa, que sofreu um AVC, e não consegue mais se comunicar oralmente. Neste sentido, as narrativas são acionadas pela memória que comanda esta reflexão/ criação poética. O tema, resistência conduz às transformações nas paisagens humanas e as narrativas expõem a força, o amor e a cura que conectam essas mulheres Amazônidas. O embasamento será em ANGELOU (2018), BASTOS et al (2016), MOREIRA (1989).

Palabras-chave: Mulheres Amazônidas; Arte; Resistência; Devir; Amor;

L'article intègre la recherche dans le processus Amazônidas Mátrias: des souvenirs enregistrés comme une puissance dans le processus autoethnographique de création et de réflexion artistiques. L'auto-ethnographie en tant que méthode permet à l'artiste de raconter sa propre histoire et de raconter des histoires vécues par sa grand-mère Dona Rilsa, victime d'un accident vasculaire cérébral, et ne pouvant plus communiquer oralement. En ce sens, les récits sont déclenchés par la mémoire qui commande cette réflexion / création poétique. Le thème, la résistance conduit à des transformations dans les paysages humains et les récits exposent la force, l'amour et la guérison qui relient ces femmes amazoniennes. La base sera dans ANGELOU (2018), BASTOS et al (2016), MOREIRA (1989).

Mots-clés: Femmes Amazoniennes; Art; La résistance; L'avenir; Amour;

¹ Pesquisadora, Artista Visual e Professora. Mestra em Arte pela Universidade Federal do Pará, formada em Educação Artística habilitação em Artes Plástica pela Universidade Federal do Pará, professora de Artes do quadro efetivo da Seduc/Pará, membro do Atelier MiritiArte.

Introdução

Em 2019 defendi a dissertação de mestrado intitulada *Travessia Poética: memórias das paisagens amazônicas como potência no processo autoetnográfico de criação/reflexão artística*, que tomava a autoetnografia como método que possibilitou narrar a história de vida da artista e a refletir como essas narrativas enserja o conhecimento de si, e do espaço que pertence, por meio das experiências narradas que conduziram o processo criativo. Nesse sentido, após a poética movente estudada no mestrado advém a necessidade de dar continuidade no estudo, nesta mesma linha de pensamento e experimentação, surge então a pesquisa *Amazônidas Mátrias*, que versa em temas como o amor e cura nas relação de mulheres amazônidas e que conduzem a um novo processo criativo da artista, essa pesquisa teve início em março deste ano, com a inscrição no processo de doutorado do Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, que está suspenso temporariamente devido a pandemia. O objeto da pesquisa, são as histórias contadas pela avó paterna – Dona Rilsa, que sofreu em 06 de julho de 2020 um acidente vascular cerebral isquêmico, ficando um mês e meio no hospital em plena pandemia. Com o acidente ela apresentou sequelas na fala e no braço direito que vem se recuperando, porém a fala, foi a mais afetada, sem conseguir se comunicar oralmente, fato este que fez com que tivesse a certeza de que deveria escrever sobre as nossas vidas, sobre as narrativas, histórias contadas por Dona Rilsa, que conduzem a um processo de reflexão e criação artística, mas também em um processo de amor, conforto e cura, por meio da relação afetiva e em textos sobre o amor e a arte que curam. Dona Rilsa tem uma enorme vontade de viver com seus 91 anos, possui uma força incrível, que mesmo passando por esses

momentos difíceis, segue sendo exemplo para todos e é inspiração para minhas criações artísticas. Neste sentido o estudo tem como objetivo desvelar os caminhos poéticos da artista por meio do processo criativo e reflexivo, acionadas pela potência da memória e da narrativa em conexões e afinidades com a avó paterna e com outras mulheres amazônidas. São objetivos do estudo também, a utilização da narrativa autoetnográfica e da criação artística como um processo de cura; estudar e compreender as transformações das paisagens femininas; e por fim, experimentar por meio da arte e refletir sobre o sentido dado pelas relações de força entre as mulheres amazônidas nos processos de criação artística.

Nesta perspectiva, em seguimento ao estudo, o artigo *Resistência e Devir das Amazônidas Mátrias: o amor e a força nas relações de mulheres amazônidas*, traz em seu texto as forças e as relações dessas mulheres amazônidas que são constituídas, construídas e solidificadas por meio da arte, do amor e da cura. As narrativas apresentam as transformações, reflexões acionadas pela memória, que desvelam as mudanças na paisagem² feminina, ou seja, transformações humanas que sofrem essas mulheres. As narrativas também mostram as forças que conectam essas mulheres, a avó paterna e tantas outras mulheres *Amazônidas* que participam da vida da artista.

O processo produtivo expõe a relação analógica no processo de reflexão e criação artística da artista – na produção de gravuras,

.....
² A artista fundamenta seu pensamento nos escritos de Eidorfe Moreira ao afirmar que de modo geral estamos ligados às paisagens, pensamos, sentimos e agimos em função de nosso meio, da nossa paisagem, em função, portanto, de certa aderência em adstrição geográfica. Paisagem essa, seguindo Eidorfe que a artista define como a sua cultura, ou melhor, paisagens constituídas de tudo aquilo que podemos chamar de cultura, em seu conceito primeiro de cultura, que é aquilo que recebe interferência humana.

em devaneio com temas como, *o devir*: amar, gerar e o gravar e; *resistência*: a dor, o criar e o parir. O amor é o elemento que conduz esse processo ao longo da vida e se evidencia após o acidente sofrido pela avó Dona Rilsa, ele também conduz a reflexão e a produção de obras como um processo curativo da artista.

Narrativas que curam: narrativas orais e a autoetnografia

Acionada pela memória a narrativa é parte fundamental no processo de compreensão da vida e da arte nesta pesquisa, uma vez que ela é a base para a compreensão das experiências que marcam a vida da artista e que a conduzem a refletir e criar com finalidade de compreender a si e a encontrar o seu espaço, com a utilização da autoetnografia, método que segundo Bossle e Molina Neto (2009), afirmam que a autoetnografia surge como um tipo de etnografia centrada nas vivências do próprio sujeito em seu contexto social.

Segundo Reed-Danahay (1997), a autoetnografia é uma forma de autonarrativa, ou seja, o si mesmo no interior de um determinado contexto social. Elas são narrativas autobiográficas que investigam a relação do self, o pessoal, com as experiências culturais. Nesta perspectiva somos colocados como leitores de nossa própria cultura. Para Souza et. al. (2016), a autoetnografia é uma autonarrativa, que busca a compreensão do percurso pessoal da artista, por meio das suas experiências com o meio, ou seja, é ter a experiência de narrar as próprias histórias.

Pensar na arte como relação direta com a experiência, me conduz ao pensamento de John Dewey (2010), quando este autor aborda que a existência da arte é a prova de que o homem usa os materiais e as energias da natureza com a intenção de ampliar sua própria vida, e

de que o faz de acordo com a estrutura de seu organismo – cérebro, órgãos sensoriais e sistema muscular. Trazer Dewey (2010) é constatar o poder que a arte tem de nos envolver em uma busca profunda e íntima, quando ele afirma que por meio da arte “somos como que apresentados a um mundo além deste mundo, o qual, não obstante, é a realidade mais profunda do mundo em que vivemos em nossas experiências comuns. Somos levados para além de nós mesmos, a fim de encontrarmos a nós mesmos”. É neste sentido que a artista busca se encontrar e se conectar com a sua paisagem.

Paisagem que é construída por meio de experiências com o meio, a partir de estórias contadas pela avó, que relata as experiências ao longo do tempo em uma relação de amor e cura. O amor é o elo que liga e encaminha a produção artística da artista a um processo curativo. A artista toma como suporte esse sentimento, e se fundamenta nos escritos de Maya Angelou, que afirma que “O amor cura. Cura e liberta” (2020) na qual tem o amor o ponto curativo na relação com sua mãe. Para a artista o amor é o elemento que possibilita a cura profunda da dor, possibilita também compreender e aceitar mudanças e as dores da vida, enxergar o melhor caminho para uma vida plena, e é por meio da reflexão e criação artística que a artista participa deste processo curativo.

Produzir arte é curar-se e se libertar, é estar livre para amar. As estórias que Dona Rilsa contava ressurgem em um momento de ausência de sua fala, mas as narrativas estão guardadas na memória.

A narrativa e o processo criativo e reflexivo são processos curativos, que acionam potências como a memória, a força e o amor. Em reflexões sobre esse processo, percebemos que todas as transformações que acontecem na vida das mulheres amazônidas, como a tristeza pela perda de alguém, as decepções durante a vida, até

mesmo a alegria de um novo recomeço, são marcas, dores, amarguras e alacridade, que foram presentes em suas vidas, entretanto, sentimentos que muitas vezes se apresenta de forma física – uma dor que não é só minha, e não só da carne, mas da alma, que estaciona e mora dentro, profunda. Esse processo de cura por meio da narração como já dizia (Walter Benjamin, 1987) em *‘Conto e cura’*. “E assim se coloca a pergunta, se a narração não formaria o clima propício e a condição favorável para várias curas. E mesmo, se não seria toda curável, se apenas se deixasse flutuar para bem longe – até a boca do rio – na correnteza da narração.” Neste sentido, para a artista as narrativas flutuam nas paisagens das mulheres amazônidas, até a boca do rio, na correnteza íntima da narração, em constante transformações e em um processo curativo.

Afasia x memórias: a paisagem que se modificou

Para a medicina; neurologia, afasia é o enfraquecimento ou perda do poder de captação, de manipulação e por vezes de expressão de palavras e símbolos de pensamentos, em virtude de lesões em alguns centros cerebrais, causado por acidente vascular cerebral, termo recorrente na pesquisa, na busca por compreensão e esperança de recuperação efetiva da avó.

Devido a iminente ameaça do Covid, houve a necessidade de re-manejar vovó para outro apartamento, o qual a afastasse do risco. Do fatídico dia 06 julho até aos exitosos dias de recuperação mínima, a resistência foi a palavra de ordem que se fez presente neste período difícil, naquele momento o objetivo era estabelecer um equilíbrio em seu quadro clínico, para assim garantir seu retorno para casa. Recorro à memória para compreender os últimos acontecimentos,

uma nova vida que surgiu, estamos em adaptação e acionar a memória nesse momento é algo angustiante, mas também confortante, pois você sabe que perdeu algo, mas sabe que não perdeu totalmente. Nesse sentido tentamos seguir com pensamento equilibrado e positivo.

Levando em consideração todo o ocorrido, reporto aqui ao conceito de rememoração, que é um dos conceitos abordados por Walter Benjamin (Benjamin, 2012), uma vez que é importante trazer a reflexão, segundo o autor, “não se trata de conservar o passado, mas de relacioná-lo diretamente com o presente. Neste sentido, se visa transformar o presente, mas se trata de defender o presente em detrimento do passado, e sim de valorizar o presente como momento decisivo na compreensão da história. No artigo *Memória, História, Testemunho* de Jeanne (Gagnebin *apud* Walter Benjamin, 2004) ressalta a exigência da memória levando em consideração a possibilidade da narração, sobre a possibilidade da experiência comum, enfim, sobre a possibilidade da transmissão do lembrar, ele ressalta que se passarmos em silêncio sobre elas, então o discurso de memória corre o risco de recair na eficiência dos bons sentimentos, ou em uma espécie de celebração vazia, que é rapidamente confiscada pela história oficial.

Passando dias no hospital acompanhando-a, consegui ver sua evolução e as dificuldades causadas pela enfermidade. Ela apresentava dificuldades para engolir, levando-a ao uso de uma sonda pela narina. O médico fonoaudiólogo, após dias de exercícios dolorosos e



FIGURA 1 ARABIC 1. A paisagem que se modificou. Trabalho exposto na galeria Benedito Nunes na exposição *Travessia Poética*, Fonte: Autoral, 2019

desconfortantes, colocou água em sua boca com espessante, um pó que engrossa qualquer alimento, facilitando e prevenindo engasgos que ela poderia sofrer, no entanto, para minha frustração ela ainda não conseguia engolir. Em outro dia, passei horas fazendo massagem em sua mão direita que estava com inchaço, sem movimento algum. Porém em outro encontro me espantei com a evolução da referida mão e percebi que em tentativas de conversa com minha avó, ela me entendia. Fiquei admirada com sua melhora e pedi para que apertasse minha mão e ela assim o fez, senti fraquinho o aperto, mas fiquei muito feliz, pois percebi que conseguiria recuperar o movimento mesmo que lentamente. Sempre recorria a memória, lembrar era reviver o que me contou um dia, e me fortalecer com a esperança de que conseguiria evoluir cada vez mais. Lembrar das conversas, da sua estória de vida e de tudo que ainda estava a ensinar, me deu forças para acreditar e continuar, ela sempre me inspirou, e esteve presente nos meus trabalhos artísticos e na minha dissertação. Esta imagem que segue é resultado da pesquisa de mestrado ‘Travessia Poética’ que ganhou o prêmio ‘Branco de Mello’ da Fundação Cultural do Pará, e que ficou em exposição em setembro de 2019.

Ter a oportunidade de narrar as histórias contadas por dona Rilsa é uma forma de dar continuidade a sua história, a sua coragem, amor e força pela vida. Com o infortúnio ocorrido, bem como em diversos momentos de sua vida, sua paisagem se transformou. Como para qualquer ser humano, as transformações ocorridas, como por exemplo ter filhos são momentos de transfigurações que geram novas paisagens e reconfiguram o feminino. Dessa forma, a força que é impingida junto à maternidade é igualmente comparada com a força da ausência do objeto que a faz ser mãe. A perda de um filho é um momento ímpar, avassalador e marcante na vida de uma

mãe. Dona Rilsa, aos 64 anos perde seu filho caçula em um acidente aquático, exigindo mais uma configuração. Compreender que essas transformações, apesar de saber que muitas modernidades não alcançaram dona Rilsa, como por exemplo, trabalhar fora, que é a realidade de muitas mulheres amazônidas, com jornada dupla, tripla, é poder reconhecer que em seu tempo sua jornada com cinco filhos também se tornara uma jornada pesada e que muitas mulheres de sua época carregaram. Reconhecer sua determinação em meio as enormes dificuldades é compreender que essas adversidades se modificam com o passar do tempo. Neste sentido, recorro ao (Butler-Bowdon, 2019) que levanta duas frases do pensamento de Heráclito em que afirma que: “Tudo flui, nada permanece; tudo cede e nada fica fixo.” O mundo de acordo com o filósofo estaria em constante transformação, em deslocamentos constantes. Em outra frase Heráclito reafirma seu pensamento: “Não se pode entrar no mesmo rio duas vezes, pois outras águas fluem continuamente”, ou seja, não nos banharíamos duas vezes no mesmo rio, pois nem as águas dos rios permaneceriam as mesmas, e nem nós permaneceríamos os mesmos, e assim por diante as gerações continuarão a se modificar.

Mulher Amazônida – Dona Rilsa: os processos de criação artística.

Amazônia, lugar de cultura forte, influenciada principalmente pelos índios, caboclos e portugueses, essa mistura é exposta na vida das pessoas que vivem neste lugar, na alimentação, na forma de dormir em redes e no linguajar. As mulheres carregam narrativas, crenças, costumes e fé que são peculiares, e que compõem esta cultura. Amazônidas Mátrias, são aquelas mulheres fortes que resistem nas mais difíceis situações, suas lutas modificam sua vida, sua paisagem, de forma positiva ou negativa, elas continuam a lutar. São resistentes e movidas pelo amor a vida. Neste sentido, o estudo

se estabelece no pensamento de Eidorfe quando ele esclarece que o ser humano:

Não é um elemento acrescido à paisagem, ele é um fator geográfico por excelência, isto é tanto pelas suas atividades como pela sua própria condição, tanto pelo que realiza como pelo que é, no primeiro caso o ser é um modelador de paisagens, no segundo ele é um elemento necessário à sua significação, porque o ser humano não figura na paisagem, ele está implícito nela. E afirma, sem o ser o espaço é uma noção física, não uma noção geográfica. (MOREIRA, 2012, pg.12)

De acordo com a definição das mulheres amazônidas devemos salientar que elas são símbolos importantes da cultura amazônica, e o estudo acerca delas é reconhecer sua importância na construção desta sociedade. Pois por muitos anos essas mulheres, mesmo consideradas como coadjuvantes, têm contribuído de forma significativamente para o fortalecimento, a solidificação e a continuidade de nossa grandiosa cultura Amazônica. Nessa perspectiva, recorro à Eidorfe (Moreira, 1989), em que afirma que o ser humano é uma parte fundamental pois ele, “completa e culmina, no plano cosmológico, o processo de criação. É por meio dele que a natureza se reconhece – a si própria, tomando consciência da riqueza e pujança das suas formas e do mistério das suas causas e dos seus fins.” Nesta lógica, sigo completando o plano cósmico, a paisagem, com o meu processo criativo, e a reflexão das minhas causas e fins por meio deste processo.

É importante enfatizar que o estudo esclarece a participação da artista, enquanto mulher amazônida na sua cultura. Seguindo este pensamento, trago Dewey (2010), em que afirma que, “a experiência ocorre continuamente, porque a interação do ser vivo com

as condições ambientais está envolvida no próprio processo de viver”. Por esse ponto de vista, aciono (Halbwachs, 1990) quando afirma que “não há, com efeito, grupo, nem gênero de atividade coletiva, que não tenha qualquer relação com o lugar.” Por este ângulo, esclareço que minha arte traz nas relações com o meio em que vivo, experiências e recordações do contato com minha avó e com outras mulheres amazônidas e suas estórias, por estes caminhos percorridos ao longo da vida e acionados a partir da minha sensibilidade artística. A imagem a seguir expõe a família constituída por dona Rilsa na década de 60, na imagem ela seu esposo e seus cinco filhos em frente à sua casa construída pelo genitor e seus três filhos mais velhos.

Na memória nossa última conversa ecoava na mente, por duas vezes fui até sua casa, na primeira vez, fui porque ela me ligou solicitando que eu entregasse um presente a uma amiga, um lindo trabalho de crochê, feito com muito carinho por suas mãos habilidosas nesta artesanaria. No segundo encontro fui deixar o presente que sua amiga havia deixado em casa para que eu levasse e entregasse a ela, em forma de retribuição. Vovó dizia que o bordar e fazer crochê era uma ‘terapia’, que ela tinha pressa, quando começava tinha que terminar logo, queria ver pronto o trabalho. E neste dia, ela que sempre presenteava os seus queridos com seus trabalhos, pediu que eu esperasse pois tinha produzido mais alguns para me agradar, existia nessa relação muitos sentimentos, uma peça dela tem um significado grandioso, é algo precioso, além de que foi



FIGURA 2 ARABIC 2. Família Camorim, Imagem trabalhada a partir de uma foto de 1963. Fonte: Autoral, 2020



FIGURA 3 ARABIC 3. Pintura Dona Rilsa pós AVC, Fonte: Autoral, 2020

ela que me ensinou a bordar e a fazer crochê, vejo que o meu lado artístico tem influência direta de dona Rilsa. Ela gosta de pintar, queria sempre pintar rosas, e todas as vezes afirmava que desejava pintar de forma que agradasse e seu juízo de gosto, a incentivava pois com a idade que tem 91 anos, ela fazia, se arriscava, e o incentivo mostrava que ela o fazia na perfeição de sua idade, assim a estimulava a praticar e se deleitar com sua arte. Nos dias atuais continuo a estimular e ela continua a praticar a pintura. Na imagem segue um exercício de pintura após o acidente sofrido.

A saudade estava grande de nossos encontros, eram tarde em que vovó mostrava a sua produção e conversávamos sobre crochê. Nesse nosso último encontro, em plena pandemia, para entrar em sua casa passava álcool 70%, mas não me sentia segura, ficava receosa e com medo de chegar perto dela, a preocupação por sua idade avançada era grande, preferia sempre nesses momentos não abraçá-la, porém ela pegou em minha mão como se quisesse me abraçar, nesse dia queria ter ficado, conversado como antes, mas os protocolos não possibilitou esse encontro.

Dona Rilsa é a mulher amazônica objeto desta pesquisa. Quando vovó sofre o acidente vascular cerebral isquêmico, ela estava sentada fazendo seu crochê, em sua recuperação demonstra que é uma guerreira, voltou a andar e recuperou o movimento da mão direita, mas ainda não consegue pronunciar nada, só balbucia algumas vogais, ela nesse momento difícil ainda ensina, o valor que a vida tem e a não desistir. Nas imagens a seguir dois momentos de vovó no hospital.

Assim como dona Rilsa outras mulheres que participam da vida da artista, também participam deste processo reflexivo/criativo e curativo, neste período de pandemia algumas sofreram e adoeceram devido ao isolamento, outras tiveram perdas profunda, pais, amigos,



FIGURA 4-5 No hospital I e II, Fonte: Autoral, 2020.

parentes se foram. Neste momento, se sentir impotente está sendo o sentimento mais dolorido. Carolina Abreu, uma querida, perdeu seu pai Aldemário que amava a “Fafá” e a “Tutty” e sentia falta do “Balo”, era brincalhão amoroso, e ouvia os melhores vinhos de seu ‘Stúdio Som Jolie’. No dia da partida de seu pai, Carol passou uma mensagem às 2 horas da manhã do dia 17 de maio de 2020, dizendo assim: “Égua, amiga, ligaram do hospital. Acho que meu pai não resistiu, tô indo lá, minha mãe está desesperada. Mana tô sem chão, mas depois nos falamos.” Seu Aldemário deixou um legado para sua família que hoje sentem muito a sua partida.

As conexões com essas mulheres e suas histórias, esclarecem que o processo de criação da artista está fincado na teoria de (Salles, 2016) acerca da criação em rede em processo, ou melhor, pensar a criação como redes de conexões, cuja densidade está estreitamente ligada à multiplicidade das relações que a mantêm. Para Salles, o processo de construção da obra de arte ganha complexidade ao longo do percurso de construção, à medida que novas relações vão sendo

estabelecidas. Busco as relações femininas inspiração para minhas criações, que me conduzem à reflexão e criação por meio do processo de gravação, como método exploratório, cultural e identitário, de autoconhecimento (de si e das outras mulheres), em um processo de criação diverso, por meio da fotografia, da gravação serigráfica, e utilizando como suporte o papel, o tecido ou o miriti³.

A obra é um processo que está sempre em construção, como dito anteriormente, segundo Cecília (Salles, 2016) “o artista lida com sua obra em estado de contínuo inacabamento, que traz também a dinamicidade, uma vez que a busca se materializa nesse processo aproximativo, na construção de uma obra específica e na criação de outras obras, mais outras e mais outras.”

As poéticas das conexões afetivas entre mulheres em vida por meio de narrativas acionadas pela memória é a abordagem que guia a pesquisa, que favorece a compreensão crítica da arte através da cultura, das relações da vida que está conectada com as finalidades da educação pós-moderna, que é sempre crítica, emancipatória, multicultural e está intimamente ligada com a cultura. É neste diálogo que enfatizo a importância deste estudo, pois poder compreender o processo criativo além da técnica, é poder discutir de forma crítica a obra, bem como as motivações e relações que levam o artista a produzir.

³ A Mauritia Flexuosa ou Miritizeiro como é chamado popularmente, é uma palmeira abundante na região amazônica paraense, principalmente no município de Abaetetuba, ela se desenvolve em áreas alagadas e sua altura varia de 30 a 50 metros. Utilizamos os seus “braços”, uma espécie de bucha para confecção de artesanato.

Referências

- ANGELOU, Maya. *Mãe & eu & mamãe*. Tradução Ana Carolina Mesquita. – 4ª ed. – Rio de Janeiro: Rosas dos Tempos, 2020.
- BENJAMIN, Walter. Conto e cura. In: _____. *Rua de Mão Única*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 269. (Obras escolhidas, 2).
- _____. *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre Literatura e História da Cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. (Obras Escolhidas I).
- BOSSLE, Fabiano; MOLINA NETO, Vicente. No olho do furacão: uma Autoetnografia em uma escola da rede municipal de Porto Alegre. *Revista Brasileira de Ciências do Esporte*, Campinas, v. 31, n. 1, p. 131-146, 2009. Disponível em: <http://www.revista.cbce.org.br/index.php/RBCE/article/view/639>. Acesso em: 17 jun. 2019.
- BUTLER-BOWDON, Tom. 50 clássicos da filosofia: as principais ideias das mais importantes obras filosóficas, da Antiguidade à era moderna. *Heráclito* Tradução de Petê Rissatti. --São Paulo: Benvirá, 2019.
- DEWEY, John. *Arte como Experiência*. Organização: Jo Ann Boydston. Tradução: Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010. (Coleção Todas as Artes).
- GAGNEBIN, Jeanne. Memória e (res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível. *Memória, História, Testemunho*. Organização: Stella Bressiani e Márcia Naxara. 2ª ed. – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004.
- GUIA DE DOENÇAS E SINTOMAS. *Afásias* < <https://www.einstein.br/guia-doencas-sintomas/afasias> > acesso em 02/10/2020 as 14:17.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução: Laurent

- Léon Schaffter. São Paulo: Ed. Revista dos Tribunais, 1990.
- MOREIRA, Eidorfe. *Ideias para uma concepção geográfica da vida*. Organização: Maria Stella Faciola Pessôa Guimarães. Belém: SEMEC, 2012.
- REED-DANAHAY, Deborah E. *Rewriting the Self and the Social*. (1990) Review by: Neni Panourgia. *American Ethnologist*, vol. 27, n. 2 (May, 2000), p. 551-553. Published by: Blackwell Publishing on behalf of the American Anthropological Association. Disponível em: https://www.academia.edu/5561178/Auto_ethnography_Rewriting_the_Self_and_the_Social?auto=download. Acesso em: 11 jun. 2019.
- SALLES, Cecília Almeida. *Redes da Criação*. Construção da obra de arte. 2. ed. 4. reimp. São Paulo: Editora Horizonte, 2016.
- SOUZA, Cinthia Barreto Santos *et al.* Rotas Metodológicas de um Barco à Deriva. In: RABINOVICH, Elaine Pedreira *et al.* (orgs.) *Autoetnografia colaborativa e investigação autobiográfica: a casa, os silêncios e os pertencimentos familiares*. Curitiba: Juruá, 2016.

#antropocenas – Cenários do tempo por vir em uma comunidade pandêmica

#anthroposcenes

Scenarios of a time to come in a pandemic community

ISABELA FRADE

Universidade Federal do Espírito Santo – UFES

Um grupo de artistas encontra-se em imersão na pesquisa sobre imagens pandêmicas e suas reverberações na mostra Vazio de Nós. A curadoria de Rosa Paranhos opera por procedimentos dialógicos, criando uma comunidade expressiva. Nesse contexto, as cenografias da série Antropocena decalcam configurações de assombro no reconhecimento do cotidiano violento e do ecocídio na trapaça do progresso: não há outro lugar para ir, o mundo é isso mesmo, aqui onde respiramos.

Palavras-chave: exibição online; pandemia; comunidade de artistas; antropoceno.

A group of artists is immersed in the research on pandemic images and their reverberations at the Vazio de Nós exhibition. Rosa Paranhos' curatorship operates through dialogical procedures, creating an expressive community. In this context, the scenographies of the Anthroposcene series produce daze configurations in the recognition of the violent daily life and the promoted ecocide by the juggle of progress: there is no other place to go, the world is just that, here where we breathe.

Keywords: online exhibition; pandemic; community of artists; anthropocene.

Introdução: o espaço de encontro no Vazio de Nós pela crise pandêmica

O impacto da pandemia foi desigualmente distribuído. O vírus se alinha em culturas, em classes, em gêneros, em papéis sociais. Nem todos puderam praticar o isolamento. Alguns seguiram para a manutenção do emprego enquanto outros puderam tratar exclusiva e intensamente dos cuidados de suas famílias, especialmente de seus idosos, então no lugar de máxima fragilidade, garantindo a integridade do núcleo familiar. Seguindo o passo viral, assistimos nas telas cenas de dor e discursos inflamados, apelo para a contenção da doença planetária e outros, ao contrário, defendendo o produtivismo e relegando à ciência medicalizada a solução para a cura. O Brasil se colocou na berlinda do mundo, com o presidente negacionista fazendo campanha pela economia a ser mantida a todo e qualquer custo, causando ogeriza global, angustiante atmosfera aprofundando o desafio pandêmico.

No meio da catástrofe biológica, considerada como fator da crise ambiental identificada como Antropoceno, fechada em meu quadro, recebo o convite a integrar a mostra *Vazio de Nós*, uma experiência de encontro na arte. A partir de então, a curadora Rosa Paranhos constrói um elo de expositores sensíveis, captando e construindo imagens sobre as formas do impacto vivenciado em expressões particularizadas desse contexto. Há mulheres cuidando de seus idosos ou filhos, homens completamente isolados em suas casas, casais se mudando para outros lugares, mais distantes dos centros de concentração populacional, jovens com a vida laboral transtornada mas entusiasmados por um possível abertura ao próprio status de artista, outros mais maduros se transferindo para seus ateliês e fazendo um mergulho criativo ou, outros, dando um parada geral

para uma revisão cuidadosa do percurso de vida, entre tantos casos que se somam a partir dos primeiros artistas a se vincularem ao clamor *Vazio de Nós*.

A imagem do copo vazio, continente posto à nossa reflexão, era comparada ao sentido do esvaziamento da vida social, na falta de movimento nas ruas, o fechamento de portas e o próprio choque pessoal com a paralisia e o cerceamento protetivo. Segundo Rosa, a mostra também chama a um oxímoro, paroxismo do vazio como espaço de plenitude, recuperando uma imagem poética: o copo vazio está pleno de ar.

O espaço Vazio

Num muro do bairro, em junho de 1968,

uma mão anônima escreveu essas palavras:

“A ordem nas ruas faz a desordem nas cabeças”.

Reciprocamente, o desespero social instala

a imaginação no poder, nos sonhos solitários.

Michel de Certeau

A logo joga no contraste preto/branco com as dualidades evocadas: o vazio/pleno, a solidão/a comunidade, o fechamento/abertura que se instauram de partida. Nos alinhamos ao espaço de circulação imagética com nossas experiências pandêmicas alinhando-as em um corolário existencial. O sítio no Instagram absorve diariamente imagens que se somam na grade no modo regular do aplicativo. A inauguração foi um momento qualquer no dia 15 de abril; não correu notícia, mas estávamos lá aguardando o primeiro conjunto de obras. Também não há uma montagem: as obras ocupam nichos que são as células do mostruário, se alinham lado a lado em trios

e seguem em contínua sequência, ao enfileirarem-se nessas três correntes imagéticas, uma a uma, compondo um campo em trama fluido para os olhos. Ali penetram imagens compostas por cerca de 35 artistas (o número cresce em adesão aos primeiros 25 convites de Paranhos e segue aberto).

As imagens constam como células de um enlace em continuidade. A mostra vai se constituindo como uma obra sequencial, arrolando virtualidades dos modos existenciais pandêmicos experimentados. No entanto, na particularidade de cada alinhavo poético, seguem vínculos inesperados entre percursos próprios que reconhecemos como linguagem de cada artista, a que vamos progressivamente degustando, aprendendo a decodificar as formas compositivas e estratégias construtivas singulares, própria de cada um. Recuperar esse caminho constitutivo individual é seguir em saltos por dentre outras tantas imagens, numa atmosfera caleidoscópica, algo adequado ao modo do dispositivo acolhido, o Instagram. Em intervalos semanais, as *lives* interrompem o fluxograma imagético, demarcando uma temporalidade fechada dos sete dias em que podemos observar o ritmo laboral dos artistas. Há os que postam em um jorro diário, vivenciando a mostra intensamente, outros que se vinculam com uma obra apenas, acompanhando mais distante o envolvimento do grupo. São vídeos, desenhos, gravuras, fotografias, esculturas, instalações, poemas, textos, pinturas, performances que se alinham, implicando-se mutuamente, respondendo ao caminhar em ritmos diferenciados, mas constantes.

A estrutura expositiva opera como uma vitrine, sua grade remete aos espaços pré-museográficos como os denominados *placards d'objects d'art* ou *placards de curiosités*, dispositivo expositor a partir de pequenas janelas encrustadas nos muros (séc. XV). Podemos

compará-la aos gabinetes de curiosidades ou às suas antecedentes, *les vanités*, como descreve Demetresco (2001): “Nessas estantes-vitrinas expunha-se qualquer tipo de objeto, criando um emaranhado de peças estranhas, díspares entre si (...)” (p. 43). A mostra *Vazio de Nós* penetra em estrutura fragmentária que, na tela móvel dos aparelhos celulares, gera um torvelinho de formas. Esse fluxo segue em acúmulo e hoje (15.10.2020) conta com 387 publicações dispostas em rede.

Em um segundo momento, a curadoria inicia convites a diálogos ao vivo (*lives*) com cada um dos artistas, em uma apresentação progressiva de cada um dos sujeitos arrolados na mostra. Nesses encontros, uma dinâmica de aproximação entre a proposta curatorial como obra *in progress* começou a ser constituída, com as interferências do grupo nos comentários dos diálogos semanais. Em um momento o grupo se reúne para tramar uma subversão ao isolamento e seguir com uma ação de rua em Petrópolis, cidade nuclear, residência de Paranhos e da maioria dos artistas que iniciaram o percurso expositivo. Esses atos estão por ocorrer nos próximos dias (16 a 18/10) e, além de gestos presenciais a serem executados como modo de romper com o espaço desmaterializado da exposição. Ampliando o diálogo com o público, essas intervenções são projetadas como canais liberadores da energia grupal que está dividida com “cada um em seu quadrado”, visão fragmentada que então se fará em mistura intempestiva, efêmera e lúdica.

Enquanto me somo aos expositores em ativismo estético, incorporo novos processos de produção imagética, criando diretamente para a própria mostra, colocando a proposta da dimensão coletiva do *Vazio* como um tema a ser explorado em minúcias, e chego à *Série Antropocena*, levada por ocorrências vizinhas: a derrubada de árvores na rua onde moro, em sequência aleatória, explicitando a pulsão

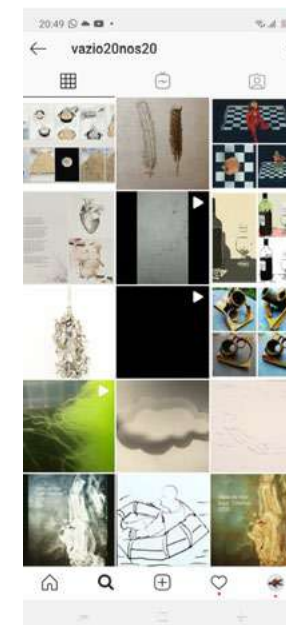


FIGURA 1 A trama imagética inicial O *VAZIO DE NÓS* inaugurado em 15 de abril de 2020 na plataforma Instagram @vazio20nos20 o conjunto de obras/momentos/diálogos/reflexões/poemas. (Fonte: Acervo da Artista).

de morte vivida coletivamente. Outros motivos se somam, fatores de pressão popular ou traumas sociais, como a morte do pequeno Miguel em Recife ou do estupro da menina de 10 anos por seu tio aqui no Espírito Santo, da qual nem sabemos o nome, mas que acompanhamos a luta de sua mãe na busca pelo direito de privacidade e decisão acerca do aborto, entre outros fatos de impacto coletivo.

Antropocenas – cenografias do assombro

Sonhando de novo através da vida, Teu tempo
- e o meu acelerando-se rumo ao Apocalipse,(...)
Allen Ginsberg, Kaddish

“Envolto em uma pele midiática eletrônica, o corpo da humanidade deve criar para si uma nova composição imunitária. (...) Mas quem ajuda a edificar a estufa global da civilização chega a paradoxos termopolíticos” (SLOTERDIJK, 2016, p. 26-27). Assim, o filósofo alemão nos confronta pelo desejo de criarmos esferas protetivas que fazem arriscar a própria vida no planeta, ao arrastarmos tudo e todos nesse projeto homogeneizador e higienista. O paradoxo *termopolítico* nos chega em fatos concretos: no aquecimento global que se soma à extinção de várias espécies de animais, aos derrames de lama tóxica ou óleo que devastam rios e oceanos, à incontinência grave do produtivismo tardio que joga, alhures, os efeitos devastadores de suas vorazes decisões.

A Terra, no entanto, é redonda, e a atmosfera é uma camada fluida, cambiante. E parece loucura a obrigação de reafirmar a descoberta copernicana agora, no ano 2020, na contramão das massas clamando por uma “terra plana”. É todo esse cenário cognitivo

negativista e suicida que nos chega assombrando com suas “verdades sem fundo”. Ficamos com a advertência dos pajés: – Cuidado, “o mundo cairá sobre nossas cabeças” (KOPENAWA, D.; ALBERT, B. 2015). O xamã alerta há tempos sobre o envenenamento das águas, a finitude da natureza e o cuidado urgente para todos os seres, em seu direito à vida, no enfrentamento do sistema exploratório que avança sobre a floresta, no limite crítico de sobrevivência. Porém, as escutas não estão abertas, pois os interesses são exatamente opostos: as queimadas atingiram grau recorde durante a pandemia, denotando a falta de consciência de grande parte da população e das instâncias governamentais.

A onda pandêmica abre as discussões sobre a “ambiência em bolha”, como diria Sloterdijk (Op. Cit.), nas áreas públicas conformadas como esferas livres de calor que refrigeram e abafam, gerando compartimentos propícios ao vírus e criando o caminho para a contaminação planetária, causa do que pode ser a maior crise humanitária. Nesse cenário a série *Antropocena* se compõe com testemunhos oculares dos fatos que expressam a nova realidade.

A natureza se recolheu até mesmo conceitualmente, sendo hoje sinônimo de cultura (DESCOLA,). Nada há nada existente para além do social, que se compõe em retícula por sobre a superfície do globo, palmo a palmo. Os acontecimentos, repassados em *looping* pelos telejornais, giram no vácuo emocional. Não há sensibilidade capaz de acolher esses registros. Narrativas telemáticas de cadáveres



FIGURA 2 Cartaz produzido para intervenção na rua. Adesivos A4 e A2 para intervenção em locais de convivência metropolitana. (Fonte: Acervo da Artista).

abandonados e expostos nas ruas de Guayaquil (EQ), sem lugar de repouso, sem culto, me fazem refletir sobre a certeza científica que reconhece a origem da humanidade nas formas cerimoniais e nas formas tumulares e, desse modo, me afeta o modo como perdemos o lastro do ritual primordial humanizante: “aparentemente, só haverá *uma* humanidade quando não houver mais humanidade nenhuma” (DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p. 112).

Não há lugar para todos e já se estabelece o plano estratégico dos círculos hegemônicos de se locupletar ao máximo agora, reunindo recursos de modo exponencial e guardá-los para desfrutá-los à parte, em um território distante (LATOUR, 2020). Bruno Latour, insistentemente, clama por mudanças radicais e o enfrentamento por parte da população às políticas do descaso que escondem interesses econômicos perversos. Não há mobilização, mas uma espécie de mal estar: “a impressão de vertigem, quase de pânico, que atravessa toda a política contemporânea deve-se ao fato de que o solo desaba sob os pés de todo mundo ao mesmo tempo, como se nos sentíssemos atacados por todos os hábitos e bens” (Op. Cit., p 17).

Na situação presente da catástrofe climática que define o Antropoceno, me abro ao conselho de Débora Danowski e Viveiros de Castro: “A profecia ‘do fim do mundo’, neste sentido, deve ser performaticamente anunciada para que não se torne realidade.” (Op. Cit., p. 114) Ao considerar a urgente produção de dispositivos empáticos capazes de atingir e provocar aderência à consciência do novo portal ambiental e estimular reação, movimento “para que não só se evite o fim do mundo pela generalização do ecocídio” (p. 116), no salientar traços que podem servir a uma perspectiva relacional permeável ao território das perdas, da morte precoce, da miserabilidade que avança.

Os recursos são os objetos domésticos, os recortes de jornal, o lixo reciclável ou materiais artísticos convencionais guardados em casa que, pouco a pouco, vão sendo requisitados. Os procedimentos terminam na fotografia como meio de digitalização das obras seguindo para a coletânea de Rosa Paranhos que seleciona e lança novas obras no ar. A série segue sendo produzida, mas alguns trabalhos foram perdidos em um hardware pifado. É curioso, é como se eu estivesse com uma alma nova, a ponto de buscar inverter o apelo das cenas para o “lado bom”, nos aspectos positivos das novas aproximações com a questão da crise ambiental, alguma solidariedade ou forma de vida potencializada. Formas desejadas que ainda são apenas riscos no caderno de projetos.

(In) Conclusão

Enquanto a terra parecia estável, podíamos falar de espaço (...)

Bruno Latour

Encontro em Romagnolo (2018), um pensador do vazio, apoio para refletir sobre o contexto da mostra pela ênfase barroca do acúmulo: o espaço barroco “é como tecido contínuo, cujos acontecimentos estão acumulados nele em aparente desordem, mas como parte do mesmo plano.” (p.57). O autor dialoga com Deleuze para tratar da dobra, da sobreposição em movimento e, com Calabrese, apreende

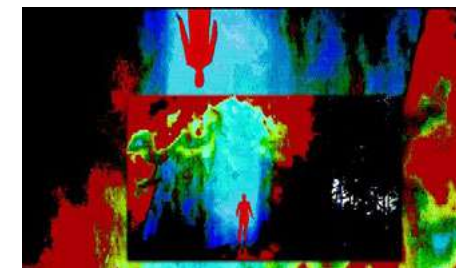


FIGURA 3 “O FARDO”, obra da *Série Antropocena*. Fotogravura digital, dimensões variáveis. (Fonte: Acervo da Artista).



FIGURA 4 A obra “SINAIS DE VIDA” da *Série Antropocenas*. Colagem e pintura sobre vidro, 27 x 33 cm. (Fonte: Acervo da Artista).

a teatralidade e a turbulência barrocas. Segundo Romagnolo, a profusão e sobreposição de elementos se organizam no plano de fundo, um campo aglutinador que é, em última instância o campo poético.

O oco e o vazio estão relacionados com o que não está presente. Para se analisar o sentido do que não está presente, um caminho seria ver primeiramente o seu contrário, o presente, entendido como o estar em um lugar. Uma forma de entender o presente seria olhar para a sua manifestação, como esse presente se manifesta, como ele é. (ROMAGNOLO, Op. Cit., p. 67).

O choque com a chegada da pandemia alimentou imaginários desolados, monstruosidades encarnando-se no poder e distopias que se aglomeraram em mensagens nas redes sociais com sentido de ira, desencanto ou dor. Perdemos amigos, parentes. Chegamos à cifra que excede as 150.000 mortes pelo vírus Covid-19 reconhecendo que a crise pandêmica é o preâmbulo de um tempo novo, uma *Nova Era* recalcitrante. Nesse ínterim, o grupo de artistas da mostra *Vazio de Nós* pode recuperar um nível de bem-estar alimentado por aliança ética e afetiva tecida conjuntamente nas incorporações imagéticas. Um campo de tramas onde se aninham as formas existenciais vividas durante esse período, dobras que vibram em índices de quem somos agora, partes isoladas de um corpo social doente.

Referências

- CERTEAU, Michel. *A Invenção do Cotidiano*. Petrópolis: Editora Vozes, 2011.
- DANOWSKI, D.; VIVEIROS DE CASTRO, E. *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*. São Paulo: Editora Desterro, 2014.
- DEMETRESCO, Sylvia. *Vitrine – construção de encenações*. São Paulo: Editora SENAC, 2000.

GINSBERG, Allen. *Uivo*. Porto Alegre: Editora LPM, 1984.

KOPENAWA, David; ALBERT, B. A. *Queda do Céu*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LATOUR, Bruno. *Onde Aterrizar? – como se orientar politicamente no Antropoceno*. Rio de Janeiro: Editora Bazar do Tempo, 2020.

SLOTTERDIJK, Peter. *Esferas I*. São Paulo: Estação Liberdade, 2016.

ROMAGNOLO, Sérgio. *A Dobra e o Vazio – questões sobre o barroco e a arte contemporânea*. São Paulo: Editora UNESP, 2018.

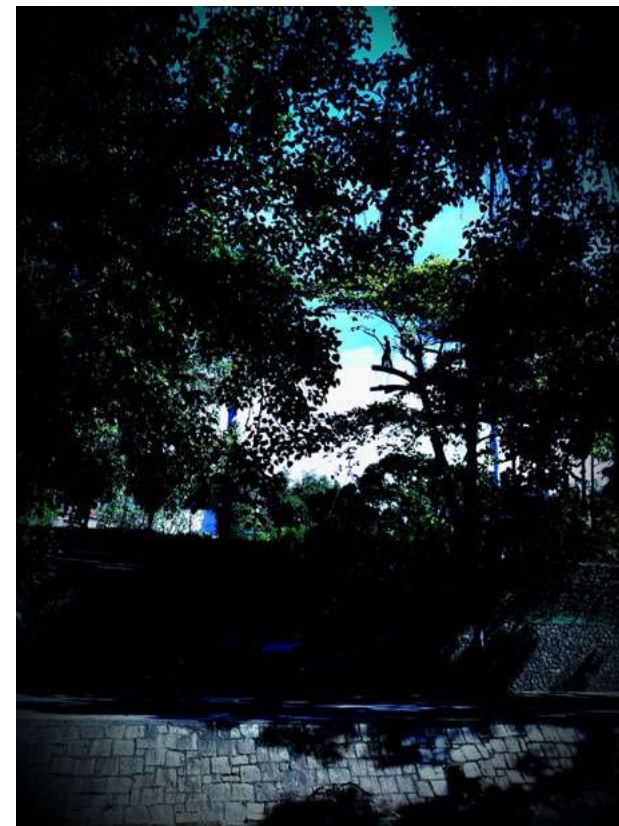


FIGURA 5 *Série Antropocenas*, “A TUDO ISSO A MORTE RISCA POR NÃO ESTAR CERTO”. Fotogravura digital, dimensões variáveis. (Fonte: Acervo da Artista).

Pigmaleão A Partir De Cão

JOÃO CASTRO SILVA

Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes,
Centro de Investigação de Estudos em Belas-Artes,
secção de Escultura

Devido à pandemia COVID 19, Portugal esteve em confinamento profundo durante 48 dias, entre finais de Março e inícios de Maio de 2020. A partir de um convite para participar numa revista online, com imagens de esculturas ou textos da minha autoria, desenvolve-se uma “conversa” por *WhatsApp* sobre o processo de desenvolvimento de um trabalho em *vídeo stop motion* (a única possibilidade que tínhamos durante esse período), a partir de fotografias anteriormente tiradas. Este é o ponto de partida para se falar de Escultura e do fazer.

Palavras-chave: Escultura; Pensar; Fazer

Due to the COVID 19 pandemic, Portugal was in deep confinement for 48 days, between late March and early May 2020. From an invitation to participate in an online magazine, with images of sculptures and texts of my own, a “conversation” was held by WhatsApp about the process of developing a work in stop motion video (the only possibility available during confinement) from photos previously taken. This was the starting point for talking about Sculpture and the doing.

Keywords: Sculpture; Thinking; Doing

Introdução

(trecho da conversa mantida no *WhatsApp*)

“03.04.2020

- vou fazer um vídeo, pode ser? p Dobra

- claro que pode

04.04.2020

(depois de partilhado um esboço) seria mais ou menos isto com o riff *Thunders-truck* dos AC/DC, e até se pode chamar Pigmaleão

- A ideia é a paixão pela escultura, como em Pigmaleão?

- Ainda não sei o que é, acho q tem mais ver com a música, com o Angus Young conseguir manter aqueles acordes daquela maneira por tanto tempo (5 minutos e 21 segundos), imagina estar um dia inteiro a trabalhar em escultura quase sempre ao mesmo ritmo (não os acordes, claro, ninguém aguenta um dia inteiro a tocar aqueles acordes. mas imagina um ritmo mais lento que também faz som: escultura de talhe em pedra ou madeira. se for um som mais agudo, mais metálico é pedra, se for um som mais grave, mais quente é madeira).

- vídeo, performance escultura e som. Qual o conceito? Quando falaste de Pigmaleão associei a tua paixão à escultura (cão). a performance no vídeo ia nesse sentido. O som “atingido por um trovão” vai no sentido do mito do Pigmaleão, uma espécie de epifania (mas não tem nada a ver com isto, certo? Queria perceber a tua visão sobre o que propões).

- A Escultura não se faz com conceitos.... faz-se fazendo. Aquilo ainda não está pronto, às tantas envio só uma foto da escultura, logo se vê... mas realmente tens razão, não vale a pena fazer sobre o feito, estar a inventar. Aquilo está feito, é tentar dá-lo a ver por fotografias, p quê teatralizar? tens razão

- Hahah, estás tão bem doutrinado! (...) Pode não se fazer de conceitos mas depois leva com uns quantos em cima. Inevitável... somos humanos.

- haha! não estou doutrinado, fazemos é parte da mesma gente, daquela que sabe bem o que é estar o dia inteiro a trabalhar quase sempre ao mesmo ritmo. um trabalho repetitivo e duro, que dá cabo do corpo e puxa pela cabeça mas que dá um gozo do caraças que não se consegue explicar...

depois está feito... demos tudo o que tínhamos, fomos fazendo, foi-se fazendo, de uma maneira incompreensível, do mesmo modo que se fazem muitas outras coisas na nossa vida.

depois as pessoas olham, observam, lêem, e numa vontade de entendimento, de tornar a coisa sua, metem-lhe em cima, atribuem-lhe, conceitos, temas, significados, simbologias metáforas, daquilo que lhes vai na cabeça, na alma, no coração, na psique (chamemos-lhe o que quisermos)

É isso mesmo, somos humanos”

Início

“Escultura. Palavra oriunda do latim *sculptura* e que etimologicamente significa talhar, gravar em função de realização de obras tridimensionais, obtidas a partir de uma matéria preexistente a que vulgarmente se chama bloco”(PEREIRA, 2005, p. 226) (imagem_01).

A partir do dia de 18 de Março de 2020, “foi decretado, pelo Presidente da República, estado de emergência em Portugal, face à situação excepcional de saúde pública mundial e à proliferação de casos registados de contágio de COVID-19”¹, definiram-se restrições à circulação na

¹ <https://www.portugal.gov.pt/pt/gc22/governo/comunicado-de-conselho-de-ministros?i=334>



FIGURA 1 Cão, 115 x 175 x 57 cm, Madeiras, 2016

via pública e o confinamento obrigatório para todos os cidadãos. A fase de desconfinamento iniciou-se no dia 4 de Maio do mesmo ano².

Reaprendeu-se a viver dentro de limitações que não se conheciam. Foram 48 dias de muita inquietação e desassossego, deixar de ver pais, irmãos, avós, tios e primos, conviver com o medo, deixar de poder fazer escultura. Substituíram-se as habituais ferramentas de trabalho do escultor – maços, goivas, enxós e formões afeiçãoadas pelos anos de uso – por outras mais assépticas como o computador. Tentou-se a ultrapassar a frustração da impossibilidade da prática escultórica com qualquer outra coisa que não a conseguiu substituir nunca. (imagem_02)



FIGURA 2 Frame do video Pigmaleão a partir de Cão

² <https://www.portugal.gov.pt/pt/gc22/comunicacao/noticia?i=governo-confirma-medidas-da-segunda-fase-de-desconfinamento>

Reflexão

“Na arte contemporânea, um dos conceitos importantes é o conceito de objecto; Marcel Duchamp (1887-1968) sublinhou a importância da obra enquanto jogo mental, estabelecido a partir da contradição entre o título e a “coisa”, como acontece nos seus *ready-mades*. Ao nomear o urinol, objecto pré-fabricado, assinado, e colocado num plinto, como “fonte”, Duchamp decretava a morte do artista, enquanto autor, e a abolição da noção de arte enquanto “saber-fazer”; ou seja, deslocava essencialmente a arte do regime visual para o regime do pensamento e da linguagem” (PEREIRA, 2016, p. 31)

A “inexistência” de autor, na visão clássica de fazedor, acarreta ainda a passagem da “responsabilidade” da existência, ou sentido, da obra do autor para o observador. Será ele quem construirá a imagem do objecto, “definindo, assim, uma demissão expressiva do artista, quase remetido para uma qualquer anonimidade.” (SARDO, 2001, p. 86). O artista surge assim na arte contemporânea enquanto possível apresentador de objectos aleatórios, estímulos para eventuais significações por parte dos observadores.

“Hoje tudo pode ser arte. A própria rua ou um cigarro no chão. Têm de se conhecer as armadilhas que o modernismo deixou para o futuro. Ninguém acredita, nem o Duchamp, nem o Beuys. O que há é a ingenuidade de acreditar neles.



FIGURA 3 Frame do video Pigmaleão a partir de Cão

Ambos fazem parte de um período da História da Arte ou da História do Mundo. (...) Temos de ultrapassar essa fase, já chegamos cem anos.” (CHAFES, 2008, p. 325) (imagem_03)

Nunca as obras de Arte estiveram desprovidas de significações por parte dos observadores, independentemente da especificidade discursiva de cada uma delas: deuses, santos, personagens relevantes da sociedade civil, militar ou religiosa que se reconheciam por atributos vários ou simplesmente pelas palavras que os identificam, inscritas no pedestal que os acolhe. A par de um eventual estreitamento de possibilidades de interpretação, sempre existiu a qualidade de uma existência para lá da pura representação. Antes, como hoje, as obras artísticas sempre promovem leituras em função das mais diversas idiossincrasias. O que se instituiu a partir de Duchamp é a inutilidade de um saber específico que está estreitamente ligado ao fazer, o fazer artístico deixa de ser manufatura (que integra intrinsecamente o pensar e o fazer), e passa a ser apenas pensar. Se antes se assumia o fazer como pensar, passa-se agora a assumir o pensar como fazer (e haja alguém que tenha conhecimentos técnicos que o faça. Porque, por enquanto, a Arte continua ter a necessidade de uma existência, quanto mais não seja visual).

Tese

“Otros comenzaron a hacer esto sólo quitando, como los que apartando lo superfluo sacan a la luz la figura del hombre que quieren, que antes estaba escondida en el bloque de mármol. A estos llamamos escultores” (ALBERTI, 1999, p. 130).

O esculpir como prática teórica tem uma história profunda, antiga, muito antiga, e essa relação entre a escultura contemporânea e os métodos de trabalho arcaicos repetem-se nos gestos. Não se trata apenas de materializar mas de captar sensações ligadas diretamente ao fazer escultura, com ferramentas em matérias sólidas e resilientes. O talhe não é simplesmente um método de fazer, é mais um modo de pensar, um entendimento e um modo de estar. O talhe está intimamente ligado a um sentido estético e vivencial.

Um escultor não escultura como um pintor pinta ou como se desenha. Um pintor pode pintar ou fazer pintura. Faz-se desenho, desenhos ou desenha-se. Não se escultura nem escultura-se, a escultura só se faz. Um escultor faz escultura, a escultura faz-se. E esse fazer é a um tempo só criar, praticar, construir, conceber, produzir, realizar.

Demonstração

“Da mesma raiz de *Techné* é o verbo (em grego) que significa ‘deixar pronto, fazer, produzir por trabalho ou arte’. Designa, portanto, tanto uma técnica de produção ou de manipulação, como também uma arte enquanto ofício e, bem assim, uma actividade artística. Quem domina uma tal capacidade técnica é o perito. É assim que o sentido dos termos artífice, ou artesão, e artistas são especificações do sentido mais alargado de perito.” (ARISTÓTELES, 2018, p. 284)

Agora, nas Artes, parece que está na moda falar-se de ofício – “Ofício, s. Do lat. *Officiu* -, serviço, função, deveres de uma função (a título oficial ou privado); delicadeza, civilidade” (MACHADO, 1977, p. 234) -, aliás, de *métier*... (uma palavra mais elegante que pretende definir o nível intelectual de quem a diz já que pressupõe o conhecimento de uma língua que não é a nossa), mas fala-se com a ligeireza

de quem não sabe o que é o ofício para um escultor. Também se fala da técnica em Escultura como se a técnica fosse meramente um meio para chegar a um fim, mas fala-se com a leviandade de quem não tem a mínima consciência daquilo que a técnica é para um escultor, e sem saber que a Escultura só se pode fazer.

Em Escultura, a técnica, e o seu domínio, é também uma atitude estética. A técnica foca-se em padrões objectivos, na coisa em si mesma, explora as dimensões de perícia, compromisso e capacidade crítica, de um modo muito singular. Ainda que possa parecer ocupação grosseira e mecânica, é a partir dos golpes dos cinzeis e das goivas que se clarificam ideias e se estabelecem critérios. A técnica foca-se na relação íntima entre a mão e a cabeça.

O talhe em pedra faz-se com ritmo e cadência continuada. Plano a plano as formas desvendam-se, balizadas pelo desenho que continuamente se reproduz na superfície e que, ao mesmo ritmo, vai desaparecendo a toque de ponteiro. Mas o talhe também se faz em madeira, e se a pedra ao ser desbastada se fragmenta em pó, a madeira lasca-se, exalando no ar o perfume da sua seiva. O talhe em madeira é diverso do talhe em pedra, é mais difícil retirar volumes. Como se de anéis de crescimento se tratasse, a madeira retira-se lasca por lasca, com recurso da enxó, machado, goiva ou formão, num trabalho continuado e igualmente exaustivo. Se na pedra é o choque do metal contra a matéria, na madeira é o fascínio da lâmina, o gume acerado do aço que corta, o som sibilante do talhe e a toada do maço, também ele de madeira. A força impressa nas ferramentas é visível nas marcas que ficam gravadas no cerne, que ficam gravadas em nós. Retirando as especificidades de um e outro material, tudo o resto se baseia num mesmo princípio: perceber a

forma que se encontra num volume de matéria. A pedra parte-se, a madeira corta-se, o processo é análogo – desenhar, desbastar.

Na técnica do talhe, cada gesto é uma tomada de decisão precisa numa frugalidade de golpes imprescindível (a Escultura é uma actividade árdua, o fazer sai-nos do corpo).

Olhe-se para uma Escultura e imagine-se um bloco de matéria com os registos gráficos do desenho que define a forma e o aço a cortar. A cortar em cadência, de fora para dentro. A cortar em cadência, da superfície ao cerne. A cortar em cadência, do bloco à Escultura.

Ritmo, trabalho, fazer Escultura.

Ouçá-se o compasso do som do maço a bater na ferramenta que corta, a medida da força que se faz, os dedos engadanhados e presos nas ferramentas porque não se quer parar, porque não se consegue parar.

Sinta-se o cansaço físico e mental que é ao mesmo tempo um prazer, e do chegar ao fim que só é fim porque não se aguenta mais, e do sentir-se no céu.

Entenda-se a entrega necessária para transformar um bloco numa Escultura, onde há muito mais do que técnica porque para se fazer uma Escultura dá-se de si em vida. (imagem_04)

“São necessárias dez mil horas de experiência para ‘produzir’ um mestre carpinteiro ou um músico” (SENNET, 2008, p. 20).

Para se fazer Escultura é preciso praticar muito encontrar o paradigma de ofício. É preciso trabalhar dias a fio sempre no mesmo ritmo. Chama-se “ganhar mão”, que para um escultor é a mesma coisa



FIGURA 4 Frame do video Pigmaleão a partir de Cão

que dizer “ganhar cabeça”, pensamento. Os escultores nascem da humildade do trabalho braçal que, ao mesmo tempo que dá nova(s) forma(s) a um bloco de matéria crua, se vê conformado por ela num processo de entrega mútuo. O talhe é uma relação, é como se a matéria que se conforma passasse a pertencer ela mesma à nossa totalidade. Como se pelo facto de a talharmos nos talhássemos a nós próprios, numa unidade dinâmica entre corpo, espírito e matéria (imagem_05). É a forma de conhecimento de uma verdade que só se entende quando se faz.

“Produzir com perícia significa ver como se podem produzir algumas das coisas que podem ser ou não ser. O seu princípio originador radica no elemento produtor e não na coisa que é produzida.” (ARISTÓTELES, 2018, p. 295)

A partir do momento em que se faz bem, pode-se pensar profundamente naquilo que se está a fazer, criar uma quase simbiose a partir da qual nasce um conhecimento singular, que permite fruir de todo o potencial plástico de determinada matéria. A partir de um determinado nível, a técnica deixa de ser uma actividade mecânica, passa a ser um trabalho que está ligado à liberdade. A prática – que em escultura deve sempre ser vista como teórico-prática – promove um saber intrinsecamente teórico que se adquire pela relação directa com o fazer, potencia novos pensares e novos ideários pela simples aprendizagem específica e contacto directo com as diversas matérias.

O talhe, a Escultura, é uma disciplina física e mental. As ideias consubstanciam-se nas formas que se vão fazendo, definidas a par e passo. É o tempo e a resistência da matéria face àquilo que a ela se adequa, em sintonia mas de modo assertivo, que fixa nas formas prévias do bloco aquelas que os escultores definem, encontram.

Não se trata de impor determinada forma à matéria mas antes libertar a vitalidade contida no interior do bloco, o compromisso entre as formas e os conceitos da imaginação, uma negociação entre a ideia, a matéria e a forma. Um ritual de escuta e observação, de diálogo e recolhimento.

Fim

Nos meses do confinamento não pude fazer escultura, inconscientemente um *riff* de guitarra sobejamente reconhecível ganhou a tradução de ofício. A partir de uma cadência de 5 minutos e 21 segundos consegui, de algum modo, suprir a falta que tinha do fazer. O som da guitarra remeteu-me à Escultura e fiz um vídeo a partir desse som que, por sua vez, me remeteu para o trabalho do Escultor.

(o vídeo ainda não foi publicado na revista, não sei se será mas também não é importante. naquele momento difícil das nossas vidas, como em todos os outros momentos antes e depois, consegui fazer e isso para mim é essencial). (imagem_06)

Agora, e retrospectivamente, poderia responder à minha amiga que sim, que ela estava certa, que “A ideia é a paixão pela escultura”, mas só hoje percebi isso. Percebi ainda que a paixão de Pigmaleão não tem a ver com uma obra específica – a estátua da mulher Ideal, ou no meu caso o “Cão” (que é um cão que existiu, de quem sinto muitas saudades e que gostava de ter abraçado mais vezes) – mas com a Escultura. E a Escultura como entendimento daquilo que se pode conceber como um modo de vida mais ético e autêntico. A



FIGURA 5 Frame do vídeo Pigmaleão a partir de Cão



FIGURA 6. Frame do vídeo Pigmaleão a partir de Cão

obra que se vai fazendo como uma harmonia particular com a vida, numa variedade quase infinita de matérias. Talvez uma procura do que somos, entender os mecanismos do nosso ser, da nossa existência. Aprofundar o conhecimento de onde partimos, tentar saber o que é isto: o mundo, as pessoas. Tentar alcançar o inexplicável, o intangível. Criar uma idealidade crível, alterar a realidade de uma forma verosímil.

Referências

- ALBERTI, Leon Battista, *De la pintura y otros escritos sobre arte*, p. 130, 1999.
- ARISTÓTELES, Ética a *Nicómano*, (trad. e notas CAEIRO, António de Castro), ed. Quetzal, Lisboa, 2018
- CHAFES, Rui, entrevista a PEREIRA, José Fernandes, in *Revista ArteTeoria* nº 2, pp. 322 a 328, FBAUL, Lisboa, nº11, 2008, p. 325
- MACHADO, José Pedro, *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, Vol. IV, livros Horizonte, Lisboa, 1977
- PEREIRA, José Carlos, *O Valor da Arte*, Fundação Francisco Manuel dos Santos, Lisboa, 2016
- PEREIRA, José Fernandes (dir.), *Dicionário de Escultura Portuguesa*, ed. Caminho, Lisboa, 2005
- SARDO, Delfim, *Escultura e Performatividade*, in *Revista ArteTeoria* nº 2, pp. 83 a 91, FBAUL, Lisboa 2001
- SENNET, Richard, *The Craftsman*, Yale University Press, New Haven, 2008

<https://www.portugal.gov.pt/pt/gc22/governo/comunicado-de-conselho-de-ministros?i=334> (consultado em 10/09/2020)

<https://www.portugal.gov.pt/pt/gc22/comunicacao/noticia?i=governo-confirma-medidas-da-segunda-fase-de-desconfinamento> (consultado em 10/09/2020)

A pausa, o ponto e o mínimo

Pause, stitch and minimum

JOEDY LUCIANA BARROS MARINS BAMONTE

FAAC – UNESP (DARG)/ Contextile

O presente trabalho propõe trazer o contexto pessoal diante do período de isolamento social, o qual trouxe consigo uma maior consciência da introspecção, da necessidade de introspecção. Busca uma reflexão a respeito do contraste entre dois períodos de produção pessoal artística, ao mesmo tempo em que observa o quanto a poética é contínua, respondendo a impulsos e contextos diferentes. Tendo como foco a memória têxtil, a tradição familiar e a sustentabilidade material e imaterial, o artigo se alimenta de horas de entrega ao ateliê e de aportes teóricos vindos das obras de Fayga Ostrower (1920-2001), Elizabeth Barber (1940-) e Yi-Fu Tuan (1930-).

Palavras-chave: poética; introspecção; memória têxtil; sustentabilidade; Joedy Marins

The present work introduces the personal context before and during the period of social isolation, which brought with it a greater awareness of introspection, the need for introspection. It seeks a reflection on the contrasts between two periods of personal artistic production, observing how continuous the poetics is, responding to different impulses and contexts. With a focus on textile memory, family tradition and material and immaterial sustainability, the article feeds on hours of delivery to the studio and theoretical contributions from the works of Fayga Ostrower (1920-2001), Elizabeth Barber (1940-) and Yi-Fu Tuan (1930-).

Keywords: poetic; meta-paper; instrospection; textile memory; sustainability; Joedy Marins

Introdução

Assim como no silêncio, na pausa minha atenção está voltada para o mínimo, para o essencial, para o início de tudo e, ao mesmo tempo, para o que me sustenta, tramado por alguém. Na introspecção, as reflexões são proliferadas junto à poética. Se, em 2017 estive em uma indústria (Sampedro, Lordelo, Portugal), do outro lado do Atlântico a pesquisar e a produzir durante residência artística na 4ª Contextile (Guimarães), dois anos depois encontro-me inserida em minha casa no interior de São Paulo, a trabalhar com resíduos dos teares digitais que trouxe de Portugal, a tecer e a procurar pontas de antigas roupas feitas manualmente para mim. Ao reciclar, as sobras tornam-se os fios que, duplamente, cumprem o papel da preservação: memorial e material.

Na convivência íntima do lar, a percepção dos detalhes é diferente. No isolamento, recorro ao essencial e nele, ao fazer manual como garantia de permanência. Revivo o artesanal, o cuidado com quem amo, com os poucos com quem moro e de quem eu cuido. Quem somos nós e o que de melhor podemos fazer com o que temos? Cuidar, reproduzir, conservar, valorizar o aprendizado. Viver em relacionamentos sustentáveis. Hoje encontro mais de perto o que é primordial e no retorno à simplicidade intuo do que o futuro será feito.

O momento atual da pesquisa intensifica o que já se direcionava aos vínculos com a memória. Trata-se de não esquecer de quem eu sou, de onde vim, de como fui criada e de metáforas do aproveitamento, ao invés do descarte. Das máquinas às mãos, recomeço ao tecer as “receitas”, as “amostras” por meio das quais as técnicas têxteis são propagadas. Nos pontos, vejo a revelação da beleza do único, do absoluto e, na própria delicadeza do tecido, a ação que

valoriza o fio. O ponto não só precisa ser usado, como também ensinado, lembrado, contemplado. É o início, o mínimo, mas também o que compõe o todo.

O texto aqui apresentado é parte da observação detalhada de peças realizadas no contexto familiar. Mais do que refletir sobre a materialidade, busca interpretar os valores de uma tradição e o que ela tem a dizer enquanto vozes que são concedidas a quem as produziu, a alma do lugar. Para tanto, tem em Fayga Ostrower (1920-2001), Elizabeth Barber (1940 –) e Yi-Fu Tuan (1930 –), seus aportes teóricos.

Introspecção, memória, essência

Após a primeira morte de COVID-19 anunciada no Brasil em março de 2020, passamos a vivenciar um período de isolamento social inédito no país. Inicialmente previsto para trinta dias, estendeu-se por uma sequência de meses, chegando atualmente a duzentos e dez dias. Diante disso, pergunto-me o quanto a passagem do tempo foi perceptível? Quantos foram até o momento os dias nos quais sequer saí de casa? Quanto me apropriei desse retraimento e, principalmente, quanto percebi que era necessário em âmbito pessoal? As respostas oscilam entre as reflexões sobre o mundo no qual estou inserida e a maneira como escolho ou sou impelida a interagir a ele.

Para articular tais abordagens, utilizarei o relato dos dois momentos citados inicialmente, nos quais reconheço a pausa necessária para a introspecção, o ponto (têxtil) como elemento poético a priorizar a permanência da memória e o mínimo na busca pelo que é primordial, suprimentos para o físico, a alma e o espírito.

Pausa é intervalo. Uma suspensão por tempo determinado. Ela está diretamente relacionada à interrupção de algo a ser captado, seja uma ação, um movimento, um som. Um íterim no qual algo

deixará de ser feito, repercutindo pessoal e/ou coletivamente. Sob esse aspecto, interessa-me falar sobre as dimensões tomadas a partir e durante esse intervalo e as reações que despertam, inclusive a imprescindibilidade.

No ponto, destaco a importância do singelo registro têxtil como resgate da memória, da sustentabilidade imaterial, principalmente quando se fala das relações estabelecidas entre as gerações por meio da ação materna nos lares e dos cuidados relacionados às mulheres no decorrer de centenas de anos, conforme aborda BARBER: *“We have seen that women spent most of their time raising young children and preparing the daily food and household cloth and clothing. We can follow the evidencie for those to find the women.”* (1994, p. 294)

Ao elaborar a pesquisa sobre o têxtil, a arqueóloga enfatiza a importância dos afazeres domésticos para se compreender melhor a estrutura e a dinâmica da formação das civilizações a partir de pequenos agrupamentos, povoados. Entretanto, é fato que muitos desses procedimentos foram perdidos exatamente por terem sido subjugados durante a história, o que reforça a relevância de se ater aos detalhes, muitas vezes passados despercebidos.

Para OSTROWER,

(...) São as valorações da cultura em que vive o indivíduo, os chamados ‘valores de uma época’. Representam um *padrão referencial básico* para o indivíduo, que qualifica a própria experiência pessoal e tudo a que o indivíduo aspire ou o que faça, quer tenha ele consciência disso ou não. (1987, p.101)

A história, os registros da atuação da humanidade, por muito tempo, não tiveram consciência da importância da produção têxtil

artesanal. Prova disso é a dificuldade em se encontrar registros, catalogação e preservação de peças.

No contexto citado, observa-se o mínimo e o quanto é preterido, ignorado, negligenciado, no entanto é dele que o todo é composto, de pequenos começos, do que ainda não se destaca por pertencer ao campo do que é reservado. Segundo TUAN, “Os lugares íntimos são lugares onde encontramos carinho, onde nossas necessidades fundamentais são consideradas e merecem atenção sem espalhafato. Há ocasiões em que até o adulto saudável anseia pelo aconchego que conheceu na infância. (TUAN, 1983, p. 152)

A partir da citação do geógrafo, propõe-se a observação do quanto a linha e a agulha são responsáveis pela elaboração dos lugares íntimos e o quanto possuem do mesmo teor das tarefas e cuidados domésticos que preparavam o acolhimento do lar, onde a introspecção é tão necessária quanto nas experiências que serão mencionadas a seguir.

Lá onde me vi

O primeiro período de pausa a ser descrito ocorreu na cidade de Guimarães, em função da residência artística na 4ª Contextile – Bienal de arte têxtil contemporânea.. Após a proposição e aprovação do projeto, a cidade foi investigada e experienciada, inicialmente, durante imersão de dez dias, nos quais realizei registros gráficos, fotográficos e verbais, sentindo o local e aprendendo com ele. Isso ocorreu no mês de dezembro de 2017.

Se, por um lado a imersão causou um impacto diante da paisagem natural em transição para o inverno, por outro a cidade antiga me remeteu a uma arquitetura medieval, renascentista, inserindo-me em um cenário vivido anteriormente apenas por meio de livros,

pinturas, filmes, fotos, internet. Nesse contexto, passei os primeiros dias de solitude mencionados nas presentes linhas.

Em sequência, teve início a fase de interpretação das imagens estudadas, já em solo brasileiro e, a seguir, houve o retorno a Guimarães para a residência propriamente dita, em junho de 2018, onde permaneci por 35 dias, deparando-me com a cidade na passagem da primavera para o verão. Em comparação à primeira imersão, o desafio foi maior, em dias passados entre o ateliê-residência e a indústria Sampedro, entre Guimarães e Lordelo em novos momentos de solitude. Assim como muitos processos criativos, a sensação foi de um período intenso, estimulante e, ao mesmo tempo quebrantador. Em meio a investigações, elaborações e reelaborações, teceduras e testes, aos poucos, as obras foram surgindo.

Aqui vale ressaltar o quanto a pausa característica da narrativa responde ao anseio pelo tempo exclusivo para a poética e do quanto contrasta e ressoa simultaneamente com o momento de isolamento social vivido atualmente. Ressoam necessidades, questionamentos internos, confrontos entre optar por uma interrupção no cotidiano e ser obrigada a fazê-la.

Com o passar do tempo, volto-me internamente para o período dessa residência e consigo compreender mais elucidamente como cheguei a *Bereshit* e a *Burnout* (as duas obras que foram expostas na bienal), como e quanto elas respondem a esse intervalo no qual me vi inserida.

Bereshith foi a primeira obra. Da compreensão, estudo e percepção desses dias, *Burnout*, minha metáfora interna, foi gerada. Ela é o próprio estiramento necessário para a entrega durante uma residência artística, no qual estar só é uma condição. O artista está



FIGURA 1 “BERESHITH” – Joedy Marins. (200 cm x 200 cm) Têxtil em Jacquard digital. Fotografia Joedy Marins. Guimarães, Portugal. 2018. (Fonte: Acervo da Artista)



FIGURA 2 “BURNOUT” – Joedy Marins. (200 cm x 200 cm) Têxtil em Jacquard digital. Fotografia Joedy Marins. Guimarães, Portugal. 2018. (Fonte: Acervo da Artista)



FIGURA 3 Resíduos da Indústria Têxtil Sampedro – Joedy Marins. Fotografia Joedy Marins. Lordelo, Portugal. 2018. (Fonte: Acervo da Artista)

em introspecção. No meu caso, cinco semanas foram dedicadas para a pesquisa e produção das obras, à distância de quase nove mil quilômetros de casa e de minha família.

As duas obras nascem de extremos conceituais que interpretam visualmente a valorização e a fragmentação da vida por meio da complexidade dos recursos tecnológicos necessários para a produção do *Jacquard* em teares digitais.

Em *Bereshith* (do aramaico, “no início”, “na cabeça”), a natureza (especificamente os plátanos de Guimarães) é lida como expressão da magnitude, simetria e refinamento do *Jacquard*, técnica escolhida por possibilitar a elaboração da imagem tecida e não impressa, em minúcias de pontos, tons e cores. É uma metáfora da criação original, com a qual me identifico com a concepção divina, amorosa, contemplativa e onde o ato criador e têxtil são traduzidos como procedimentos sagrados.

Em oposição, *Burnout* constitui um fragmento de *Bereshith*, que registra os limites dos teares digitais para a produção da peça em *Jacquard*. Nos limites da trama e da deformação da imagem, traz os ruídos que surgem digitalmente na aplicação do *blur*, como imperfeições para o debuxo, sinais do esgotamento da vida.

Do período de residência e como coleta de materiais em pesquisa, concedidos pela Sampedro, foram trazidos resíduos da indústria, sobras das laterais dos tecidos, cortadas ainda nos teares para dar acabamento às peças. A poética está em continuidade.

Após a experiência mencionada, outra pausa me aguardaria: 2020. Nas investigações sobre o que o fio significa para mim, a memória do ponto foi evocada na exploração dos limites da materialidade na arte têxtil contemporânea.

Cá onde me vejo

Toda a produção exige do artista o isolamento e a introspecção, muitas vezes difíceis de serem assumidas e exercidas. Atualmente, para mim os desafios estão concentrados nos dias de teletrabalho junto à universidade, dentro das exigências que o período pandêmico prevê. Eles são vivenciados no espaço pessoal de criação, onde também dou continuidade a minhas pesquisas, deparando-me com os resíduos trazidos de Portugal.

Também chamados de desperdícios pela indústria portuguesa, aquele material tão precioso para mim – foi guardado, armazenado e conservado em meu ateliê aguardando seu uso no devido tempo. Primeiramente, após efetuar a captação de imagens por meio fotográfico como uma lupa a captar a “alma” (o mínimo) de tramas em crochê, tricô, tear, os pontos foram registrados, movendo-me a criar e a manusear aqueles fios cuidadosamente trazidos e separados. E assim, ao começar a mexer nesse material, o momento dá continuidade aos trabalhos recentes em outros suportes e formatos.

Cabe enfatizar que, antes de chegar aos fios de algodão e ao reaproveitamento, estudos e obras passaram por lentes fotográficas, meios digitais e pela manipulação do plástico, em raciocínios que exploraram materiais, tecnologias atuais e retornaram a técnicas apreendidas na infância. A partir do que compõe a minha história, principalmente o crochê, o tricô e o bordado, o contexto no qual fui criada é resgatado presentificando a interpretação do feminino, o que ocorre desde a tese de doutorado, tendo a natureza e o sagrado como referências.

No isolamento, a pesquisa com os fios está sendo melhor esmiuçada e captada, dentro da singularidade da fase. A introspecção, sempre tão necessária e bem-vinda para o criador, adquire um novo



FIGURA 4 Resíduos da Indústria Têxtil Sampedro – Joedy Marins. Fotografia Joedy Marins. Lordelo, Portugal. 2018. (Fonte: Acervo da Artista)



FIGURA 5 Sem título (10P20) Fotografia digital – Joedy Marins. Fotografia Joedy Marins. Piratininga, Brasil.. 2020. (Fonte: Acervo da Artista)



FIGURA 6 Sem título (02D20) Fotografia digital – Joedy Marins. Produção a partir dos resíduos têxteis (detalhe). Fotografia Joedy Marins. Piratininga, Brasil.. 2020. (Fonte: Acervo da Artista)

semblante. Estamos introspectos, mas igualmente distraídos. Em casa, mas no trabalho. No espaço privado, mas expostos. Apesar de estar muito mais tempo dentro de meu espaço de criação do que costumo estar, ele foi “invadido” por outras atividades que não estão especificamente relacionadas à poética. Isso parece estranho, mas traz um confronto que reverbera nos raciocínios poéticos, reforçando-os ou ampliando-os.

Conclusão

Na produção apresentada, tramas e tecnologias se contrastam e se questionam. As tramas em *Jacquard* e os resíduos da indústria ecoam diante de artefatos pessoais feitos em tricô e de toalhas de mesa feitas em crochê. Provêm das mãos maternas, de produtores desconhecidos ou adquiridas como refugos em brechós.

Perscruto pontos, laçadas, nós, transformando-os à medida que eu estou imersa nesse texto construído e tecido. Olho para as imagens e as interpreto com os restos da indústria. Estou em busca da interpretação de valores sustentáveis, da valorização das relações e da sensibilização às tradições têxteis e a quem as produziu e produz.

Dentro das reflexões nas quais ainda me encontro submersa, ressoam os estudos de Tuan sobre a percepção do espaço, podendo dizer que as minhas buscas desaguam na alma da configuração de lugar enquanto elo entre os termos que nortearam o presente texto. Sob esse olhar, finalizo minhas considerações identificando-me com palavras do teórico: “Lugar é uma pausa no movimento. Os animais, incluindo os seres humanos, descansam em uma localidade porque ela atende a certas necessidades biológicas. A pausa permite que uma localidade se torne um centro de reconhecido valor (TUAN, 1983, p. 153)

Referências

- BARBER, Elizabeth. *Women's Work: the first 20000 years – women, cloth, and society in early times*. New York, London: W. W. Norton & Company, 1995. p. 294.
- OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. São Paulo: Vozes, 1987.
- TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. Tradução de Livia de Oliveira. São Paulo: EDUEL, 2013. pp. 152, 153.

Luto, melancolia e isolamento: considerações sobre o processo pessoal de criação em Desenho

*Grief, melancholy and isolation:
considerations about a personal creation process on Drawing*

JOSÉ HENRIQUE RODRIGUES DE SOUZA

Programa de Pós-Graduação em Artes da UFES

CLÁUDIA MARIA FRANÇA DA SILVA

Programa de Pós-Graduação em Artes da UFES

Este artigo apresenta o processo de criação do retrato póstumo de meu avô, feito em misto de desenho e monotipia. O texto vale-se do método sistematizado por Sandra Rey; a abordagem considera as etapas de descrição da ideia e procedimentos como preparatórias para o diálogo do trabalho com obras de outros artistas e conceitos de outros campos do conhecimento, conduzindo às considerações sobre o luto e a suas representações e, para isso, refletimos a partir dos escritos de Georges Didi-Huberman sobre “Le Cube” de Alberto Giacometti.

Palavras-chave: processo de criação; desenho; luto; melancolia; isolamento social

This article presents the creation process of the posthumous portrait of my grandfather, made in a mixture of drawing and monotype. The text uses the method systematized by Sandra Rey; the approach considers the stages of description of the idea and procedures as preparatory for the dialogue of the work with works of other artists and concepts from other fields of knowledge, leading to considerations about mourning and its representations and, for that, we reflect from Georges Didi-Huberman’s writings on Alberto Giacometti’s “Le Cube”.

Keywords: creation process; drawing; grief; melancholy; social isolation

Introdução

Este artigo analisa o processo de criação de um desenho realizado durante a pandemia do COVID-19, uma homenagem póstuma ao meu avô paterno, Edson Portêncio de Souza, cuja passagem aconteceu em junho de 2020. O desenho foi realizado a partir de uma fotografia 3x4 encontrada entre pequenos objetos e documentos guardados pela família. Como suporte, foi utilizada uma folha de papel Canson 224g, branco, tamanho 29,7 cm x 42 cm. Na figura, observamos seus olhos, pretos e pequenos. A boca grossa e um cabelo afro bem cuidado. Seus traços são muito parecidos com os meus, e com os de meu pai.

O desenho compõe a terça parte de um tríptico, ainda em desenvolvimento, no qual pretendo estabelecer uma analogia comparativa entre três gerações. A ideia de produzir esse tríptico surgiu logo após a sua morte.

A pandemia determinou o isolamento social e hábitos de limpeza mais rigorosos como medidas preventivas de contaminação; tal situação provocou reações diversas enquanto sujeito-cidadão, como a observância da falta de políticas públicas que permitam um enfrentamento realmente efetivo, protetivo e equitativo de toda a população.

No que diz respeito ao sujeito-artista, a pandemia, o isolamento social e notadamente a passagem de meu avô, fizeram-me recorrer a diversas lembranças materiais de sua presença e história e, nesse ato, a recolha de fotografias suas e de demais membros da família. Isso me fez conceber o tríptico e ainda repensar a atual pesquisa, em nível de mestrado, onde proponho o estudo da construção das narrativas sobre os corpos de homens negros num contexto latino-americano, mais especificamente no Brasil, a partir da produção de desenhos. A pesquisa tem um forte traço autorrepresentacional e de discussão de gênero, no que diz respeito à homoafetividade.

Iniciar o tríptico com o desenho de meu avô faz sentido, considerando o quanto a sua ausência desestabilizou os afetos domésticos. Apesar disso, sua passagem também causou um deslocamento mental positivo em relação a esses mesmos afetos desestabilizados.

As considerações a seguir, conectam procedimentos, trabalhos de outros artistas e alguns conceitos suscitados a partir do fazer artístico. A base analítica do trabalho em processo provém do método sistematizado por Sandra Rey em seu texto “Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais”, que consiste na descrição das ideias e procedimentos, de modo a detectar conceitos operacionais e diálogos com o meio artístico e de outros campos de conhecimento.

O tríptico

Um tríptico é o conjunto de três pinturas unidas por uma mesma moldura, onde as duas imagens exteriores podem dobrar-se sobre a imagem central. Essa dobra pode ser real, como um retábulo, ou a dobra pode ser imaginada, virtual. Os trípticos estiveram relacionados a representações de passagens do imaginário cristão, objetivando a instrução dos devotos.

Atualmente, o tríptico corresponde a três imagens exibidas lado a lado, conservando certa independência, já que não é necessário que estejam montados na mesma moldura. Os elementos de mesma técnica e temática admitem outras sequências de leitura das partes. Pode respeitar o modo como lemos um texto na cultura ocidental: da esquerda para a direita ou mesmo o contrário; pode também ser a apresentação de uma unidade dividida em três partes.

A concepção do tríptico em processo, por lidar com retratos geracionais, apropria-se do desenvolvimento das formas da esquerda para a direita.

Antes de realizar um rascunho, consulto arquivos pessoais, onde compilo fotografias, fotomontagens e obras de outros artistas para consulta e referência futura. Para o desenho de meu avô, utilizei como referência uma fotografia 3x4 (figura 1), de sua antiga carteira de trabalho.

Depois de escaneada, a fotografia é tratada no processador de imagens Photoshop para garantir melhor nitidez. A seguir, a fotografia é transferida para uma folha de papel vegetal. Com o rascunho em tamanho A4 pronto, a tinta tipográfica preta é esticada sobre uma superfície de vidro, para a produção de monotípias. A monotipia é uma técnica da família das gravuras planares cuja nomenclatura, etimologicamente, significa única impressão. A monotipia que conhecemos hoje é uma evolução das primeiras monotípias, descartáveis, cujo objetivo era tirar contraprovas das gravuras que se encontravam em processo.

O desenho é feito diretamente sobre papel já preparado e tinto em sépia¹, com o rascunho e uma “máscara” que impede que o papel tingido fique manchado com o excesso de tinta tipográfica, servindo ao mesmo tempo como “borda” e passe-partout. À medida em que desenho, observo como está a impressão da figura e faço correções, se necessário. Os dois desenhos posteriores do tríptico seguirão os mesmos procedimentos técnicos do primeiro (figura 2). As fotografias de referência para esses desenhos ainda não foram escolhidas.

¹ Os desenhos sempre se iniciam com a preparação do suporte. Para essa série, comecei banhando o papel escolhido em uma solução de tinta Sépia Café. Após o tingimento do papel, se dá a secagem, por um período de dois dias, sob ventilação. Para a correção de uma eventual envergadura do suporte, ele pode ser re-umedecido para secagem no secador ou pode ser corrigido por compressão de pesos. Desse modo, o suporte adquire planura adequada para quaisquer usos.

Utilizo o desenho como linguagem desde a primeira infância, por estímulo e influência de familiares; seu estudo e prática teve continuidade na graduação em artes visuais. Nesta série e em trabalhos anteriores, tenho trabalhado com propostas que habitam lugares de fronteira, o que tenho nomeado de “desenhos monotípicos”². Utilizo diversas mediações até que o “desenho monotípico” seja finalizado. Trata-se, então, de um processo híbrido que envolve a coleta de imagens, o uso da fotografia, do escaneamento e tratamento digital e, posteriormente, a transferência da imagem para um suporte temporário, antes de iniciar, propriamente dito, o procedimento típico da monotipia.

Hibridações

Durante o processo descrito, ações e situações me levam a pensar em algum tipo de mistura que se faz. Como se houvesse uma tensão entre o um e os vários, entre o eu e o outro, uma linguagem e outra, entre um objeto de saudade e a indefinição de um tipo de perda, entre o que sobrevive e o que se perde.

A própria linguagem, que hibrida a fotografia impressa, processos digitais, a monotipia como uma técnica de gravura e o desenho propriamente dito, guardando traços de todas essas passagens. Há uma hibridação no trabalho em si, como um tríptico: aquilo que só guarda unidade no múltiplo. O pensamento sobre a mistura se desdobra nos objetos representados nesse tríptico: são sujeitos distintos? São modos distintos de um mesmo sujeito ou sua projeção no tempo futuro ou ainda – seu movimento retrospectivo – é o desenho de uma linhagem,

² A expressão refere-se ao processo híbrido da monotipia, ou seja, situado entre o desenho e a gravura. Carla Exposito Hayter (2007, apud SHRIMPTON, 2012, p. 98), considera o desenho monotípico uma “quimera”, misto de linguagens.



FIGURA 1 Edson Portêncio de Souza. Fotografia 3x4. (Fonte: Acervo da Família do Artista)



FIGURA 2 “Retrato de Edson” – José Henrique Rodrigues. (29,7 cm x 42 cm), Desenho monotípicos/papel. Vila Velha, Brasil. 2020. (Fonte: Acervo do Artista)

ou o desenvolvimento de uma unidade na linha no tempo? Por fim, a relação um/vários atinge o clima de luto que se instaurou: ele se deu por milhares de perdas que se condensaram em uma única?

Tais aspectos apontam para um espaço entre as coisas, um *gap* que revela a força da fronteira em seus pontos de fissura, de justaposição de diferenças. Há misturas e confrontações. E a consciência mais plena do processo de criação do tríptico deu-se, contraditoriamente, em um período de isolamento em que, supostamente, abrimos mão do contato e do contágio. Na segregação, deu-se o lugar para pensar as hibridações.

Nestor Garcia Canclini (2000, p.64 et seq) nos alerta para o termo hibridação, vindo da Biologia e apropriado pelas Ciências Sociais, como estratégia de saída dos discursos essencialistas de identidade, autenticidade e pureza cultural. O termo “contribui para identificar e explicar alianças múltiplas”, bem como define-se por uma “re-conversão”, em cujo significado cultural, pode-se tanto “explicar as estratégias mediante as quais um pintor se converte em desenhista” quanto também um processo coletivo, como “os operários que reformulam sua cultura laboral ante as novas tecnologias produtivas.”

A hibridação e seus termos afins, como entrecruzamento, sincretismo, mestiçagem, fusão, colagem, entre outros, é definida por Canclini como os “processos socioculturais nos quais as estruturas ou práticas discretas, que existiam em forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (2000, p. 62). Para combinar diferenças, é preciso haver um deslocamento das partes. A hibridação é o termo adequado para designar um processo que nem sempre é possível de se dar sob planejamento, na hibridação pode-se reconhecer o que é conteúdo do desgarramento e o que não chega a ser mesclado. Ele escreve:

Uma teoria não ingênua da hibridação é inseparável de uma consciência crítica de seus limites, do que não se deixa ou não quer ou não pode ser hibridado. Vemos então a hibridação como algo a que se pode chegar, do que é possível sair e no qual estar implica que o insolúvel possa assumir o controle, o que nunca resolve o todo que somos ao mesmo tempo outros e com os outros. (CANCLINI, 2000, p.71)

Esta acepção de Canclini alinha-se aos escritos de Sandra Rey (2002) sobre os processos metodológicos da Arte Contemporânea. A instauração da obra de arte abre “margem considerável a cruzamentos e hibridismos tanto de conhecimentos quanto de procedimentos, tecnologias, matérias, materiais e objetos, algumas vezes, inusitados”, constituindo assim a produção intelectual artística num campo investigativo fecundo para uma pesquisa interdisciplinar. (REY, 2002, p.125)

Desse modo, a hibridação, tal como nos fazem entender Canclini e Rey, auxilia na compreensão tanto dos trânsitos técnicos para a realização do trabalho artístico, quanto no deslocamento no interior da pesquisa, em que retratos coabitam com autorretratos. Se a hibridação é um tipo de deslocamento, a questão aqui é perceber esse deslocamento interno para outro modo de vida, a partir de eventos externos.

O luto, consequência de uma perda, é um momento propício para o entendimento dessas passagens do outro ao eu, e vice-versa. Há deslocamentos e tensões na vivência de um luto, da instauração de uma encruzilhada no enfrentamento de uma perda. Desse modo, podemos também pensar o luto como fruto de uma hibridação e como experiência que permite a instauração de um lugar – um lugar para sujeitos, um lugar para um trabalho artístico, mesmo que esse lugar seja a fronteira.

Luto e Melancolia

O luto é a reação à perda de um ente querido. Segundo Sigmund Freud (2013, p. 17 et seq), o luto acontece à medida em que o enlutado passa a direcionar a *libido* perdida com o sujeito que se foi, ao assumir novas afecções e estabelecer conexões com outros objetos.

Tanto o luto quanto a melancolia possuem características similares: desânimo excessivo; falta de interesse pelo mundo externo; perda da capacidade de amar. Entretanto, diferencia-se que na melancolia existe um rebaixamento do sentimento de autoestima – um empobrecimento do ego.

A pessoa enlutada sabe o que perdeu, ao passo que a pessoa melancólica não. O luto tende a desaparecer sem deixar vestígios e alterações graves, entretanto o sujeito enlutado não sabe o quanto de si restou e o quanto se foi junto com o objeto perdido.

A ausência de sentido cercou os afazeres e mesmo o desenvolvimento da pesquisa. Desse modo, recorri ao meu “objeto” ou “lugar” mais seguro, o Desenho, como modo frequente de tradução de afetos.

O recurso ao Desenho como prática de autoafirmação não pode ser compreendido aqui como fuga para um lugar sem problemas, como se o fazer artístico fosse o recanto de alijamento das dores do mundo. Pelo contrário, o enfrentamento do processo de criação traz consigo uma sorte de incertezas, desvios e graus de indefinição quanto ao desenvolvimento de uma proposta ou mesmo sua finalização; um “quadro”, enfim, semelhante ao quadro melancólico descrito por Freud (2011, p.45): uma situação “oscilante (...) cuja síntese em uma unidade não pareça assegurada”, desembocando na redução da produtividade. É sintomático disso o fato de não haver continuado a produção do tríptico, desde que terminei o retrato de meu avô – considerando o tríptico como uma unidade dada na diversidade de

seus elementos ou o desenvolvimento de uma forma no espaço e no tempo, uma narrativa.

Freud finaliza seu texto com uma colocação acerca da melancolia e sua relação com o objeto perdido: “o conflito no ego, que a melancolia troca pela luta em torno do objeto, tem de operar com uma ferida dolorosa, que exige um contrainvestimento extraordinariamente elevado.” (*Ibid*, p.85) Há, implícito aqui, o esforço em construir uma espacialidade entre o sujeito e seu objeto de relação (“luta em torno do objeto”). Podemos pensar nesse esforço na menção ao volume “Le Cube”, um poliedro de gesso (depois fundido em bronze) produzido pelo artista suíço Alberto Giacometti (Suíça, 1901-1966).

Algo da lentidão no desenvolvimento de seu poliedro faz eco à lentidão experimentada no desenvolvimento do tríptico.

O Luto em Le Cube, de Alberto Giacometti

Apesar da implicação de seu nome, a escultura de Giacometti está longe de ser um objeto geometricamente preciso ³. O cubo de Giacometti é, na verdade, um poliedro de 12 faces irregulares. Aliás, 12 faces mais 1, totalizando 13 faces, se considerarmos a face “cega”, virada para o chão. O poliedro foi erigido por cima de uma face que está ausente. Simbolicamente, o poliedro é uma estrutura sustentada pela ausência. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 12-13)

.....
³ O monólito poliédrico de Giacometti faz uma alusão explícita à gravura do artista renascentista Albrecht Dürer chamada Melencolia I (1514). Porém, ao contrário do anjo de Dürer que aparenta grande apatia ante suas produções, como se estivesse alheio ao que acabou de realizar, o poliedro de Giacometti está longe de apresentar tal apatia. Ver imagem da gravura em <https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_E-2-108>

Esculpido em gesso em 1934, apresenta em algumas de suas faces uma ligeira curva, ou uma textura rugosa – marcas acidentais ou intencionais – que perturbam a superfície aparentemente bem definida. Na face superior do cubo há uma face entalhada. De quem é essa face? Existe relação entre a face “cega” e face entalhada? Em junho de 1933, o artista perde seu pai, decerto que uma semelhança entre o desvio abstrato de Giacometti e as faces imperfeitas – e também com a face escondida, velada – do *Cube* com o sepultamento de seu pai não é descabida. Afinal, há um retrato entalhado em uma de suas faces (presente nas cópias em bronze).

Em Giacometti temos um objeto que se constitui a partir do luto. Cada face do *Cube*, como um dispositivo dobrável, se revela na construção longitudinal, sem pressa de seu próprio autorretrato, durante a elaboração do que se perdeu e do que ficou.

Considerações Finais

A experiência com a pandemia em curso, e seu desdobramento no isolamento, tem provocado diversos movimentos internos e externos. O contexto político-social em crise cria um estranho espelhamento com o movimento privado, a saber, não somente meu, mas de minha família, com a morte do avô – simbolicamente uma figura de origem, bem como das memórias de quem nós fomos, nele retidas. Com a morte de um ente querido, um pouco de nós também se vai – colocando-se a questão de seu retrato, já finalizado – até que ponto ele não seria um retrato de meu pai e um autorretrato, ao mesmo tempo. Desse modo, a hibridação de técnicas e linguagens, própria do processo de criação, alcança uma significação maior.

Dentre elas, uma hibridação do luto com a melancolia. Na certeza do objeto perdido, o que caracteriza o luto, finalizo o retrato de meu

avô. Não escolher – deliberadamente – quais fotografias nossas, que comporão as partes faltantes desse trabalho, significa uma parada pragmática do processo. Assim como Giacometti retrabalhou, descansou e ponderou sobre a figura do poliedro, me permito fazer o mesmo ante a impossibilidade de saber o que restou de mim mesmo, ousando apenas intuir o que restou de meu pai ante o seu luto.

Referências

- CANCLINI, Nestor García. “Noticias recientes sobre la hibridación”. HOLLANDA, Heloísa B.; RESENDE, Beatriz (org). *Artelatina: cultura, globalização e identidades cosmopolitas*. Rio de Janeiro: Aeroplano/MAM, 2000. P. 60-82.
- CENTRE POMPIDOU. L'œuvre Le Cube. Disponível em: <<https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cGEpanB/r8xBAK>> Acessado em: 07 jun. 2020.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *The Cube and The Face: Around a Sculpture by Alberto Giacometti*. Tradutor: Shane B. Lillis. Zurich-Berlin: Diaphanes, 2015.
- FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. Tradutor, introdução e notas: Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- REY, Sandra. “Por uma abordagem metodológica da Pesquisa em Artes Visuais”. In: BRITTES, B.; TESSLER, E. (org). *O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas*. Porto Alegre: EDUFRGS, 2002. (Coleção Visualidades: 4)
- SHIMPTON, Regina Helena. *MONOTIPIA: Uma Investigação Técnica e Artística*. (Dissertação). Faro: Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve, 2012. 129 p. Disponível em: <<https://sapientia.ualg.pt/bitstream/10400.1/3522/1/Monotipia170513.pdf>> Acessado em: 31 maio 2020.

Janelas do Jaguaré: experiências de criação artística em meio à pandemia

Jaguaré windows: experiences of artistic creation in the midst of pandemic

LEANDRO DE OLIVA COSTA PENHA

Escola de Comunicações e Artes da
Universidade de São Paulo
CNPQ

PATRÍCIA RIBEIRO DE ALMEIDA

Pesquisadora independente

Moradores do Jaguaré foram convidados durante a pandemia pela equipe do projeto PALCO a registrarem poeticamente suas paisagens e enviarem para artistas produzirem obras em prol do combate à fome. O artigo analisa o processo de criação dos artistas a partir do desafio de ter não apenas as próprias inquietações, mas o olhar do outro sobre esta experiência coletiva como materialidade. Também investiga os diálogos que se estabelecem na tentativa de responder poeticamente ao estímulo oferecido.

Palavras-chave: “processos de criação”, “comunidade”, “favelas”, “pandemia”

Residents of Jaguaré were invited by the social project named PALCO, to poetically record their landscapes and forward to artists produce works in favor of a campaign against hunger. This article analyzes the creation process of the artists based on the challenge of having not only their own concerns but the other's view of such challenging collective experience as materiality. Also, it investigates the dialogues that are established in an attempt to respond poetically to the stimulus offered.

Keywords: “creation process”; “community”; “slums”; “pandemic”

O Projeto PALCO e o Jaguaré

O projeto social PALCO (Projeto para Arte, Lazer, Cultura e Orientação) tem como objetivo promover e ampliar o conhecimento, o acesso e o interesse pela arte auxiliando no fortalecimento de competências e habilidades socioemocionais de crianças, jovens, adultos, idosos que vivem em situação de vulnerabilidade social. Foi criado no segundo semestre de 2013, por Leandro de Oliva Costa Penha, pesquisador de doutorado da Escola de Comunicações e Artes (ECA/USP), ator, arte/educador e produtor.

Com patrocínios de empresas, desde 2014, são oferecidas, gratuitamente, aulas de teatro, dança, artes visuais e música para diferentes faixas etárias. As atividades, até antes da pandemia, ocorriam no contraturno de escolas públicas, organizações sociais, Unidades Básicas de Saúde, Centros de Educação Unificados em diferentes regiões da cidade de São Paulo. Além das aulas, há saídas pedagógicas para teatros, museus, parques e derivas pelos bairros, mostras culturais e ações de formação de público em parceria com teatros e produtoras da cidade. A equipe é formada por educadores de diferentes linguagens artísticas, jovens educadores, que são educandos que participaram ou participam do projeto, maiores de idade, com interesse na área, que realizam assistência às aulas, e coordenadores: administrativo-financeiro, pedagógico, artístico e de criação (voltado para a poética de cada aula e de cada educador).

De 2014 a março de 2020, as atividades ocorriam de uma a duas vezes por semana, no período de nove meses/ano, com duração de 60 a 180 minutos/aula. Em 2020 o projeto mantém parceria com três escolas estaduais, duas organizações sociais e com uma Unidade Básica de Saúde na zona oeste e em uma organização social na zona sul da cidade de São Paulo.

Sobre os participantes do Projeto PALCO e a ação “Pelas janelas do Jaguaré”

Em 2020 o projeto PALCO começou com 214 participantes inscritos, sendo 60% crianças e jovens, de 7 a 17 anos do sexo feminino. Já na segunda semana de março, em virtude da pandemia causada pelo vírus COVID-19, as atividades do Projeto PALCO, foram suspensas. Para Leandro, como diretor geral, era inviável pensar em atividades remotas naquele momento. A primeira resposta voltou-se para questões emergenciais de combate à fome que se expandia diante do desemprego desenfreado que se instalou. Com Uridéia Andrade, moradora da comunidade Vila Nova Jaguaré e proprietária de um buffet, que também teve suas portas fechadas e eventos cancelados, criou o Movimento Mobiliza Jaguaré, com diferentes ações para arrecadação de recursos e alimentos.

Em se tratando de arte/educação, com base nos objetivos de ampliação, acesso e interesse pela arte e em ações que começaram a surgir, de forma mais intensa, como visitas virtuais à museus, os diálogos e shows ao vivo (lives) transmitidos pelas redes sociais, a equipe de coordenação do Projeto PALCO, em abril, decidiu realizar convites, pelas redes sociais e pelos aplicativos de comunicação via telefones celulares, aos moradores do bairro Jaguaré: o que você vê pela sua janela neste momento de pandemia?

Em apenas dez dias, 21 canções, poemas, vídeos e fotografias foram enviados. Paralelamente, a equipe convidou 21 artistas¹ do projeto, do bairro Jaguaré, das regiões centrais e periféricas da cidade para, com base nestes registros poéticos, criarem obras que seriam, posteriormente, leiloadas, também via plataforma virtual,

¹ Dois artistas desistiram ao longo do processo. Ao final, a ação contou com 19 artistas.

em prol da campanha solidária Mobiliza Jaguaré. A proposta estava voltada tanto para a produção artística de artistas profissionais e não-profissionais, quanto para a arrecadação de fundos para a campanha solidária e para o pagamento de cachês a artistas que, repentinamente, ficaram sem renda alguma. Quarenta por cento do valor arrecadado foi enviado a cada artista como cachê e 60 foi destinado à campanha. Alguns artistas preferiram destinar todo o valor para a compra de cestas básicas para as famílias desassistidas do Jaguaré.

Os artistas produziram suas obras ao longo do mês de maio, período em que os diálogos entre artistas, moradores, educandos, educadores, entre as pessoas envolvidas na ação foram mais intensos. Diálogos, muitas vezes, sem palavras; em outras ocasiões, a distância era diminuída pelo ouvir vozes ao telefone ou durante uma mensagem deixada.

No leilão ocorrido em junho, via plataforma de leilão virtual, havia fotos, pinturas, desenhos, colagens e bordados. Em julho, o trânsito artístico dentro da cidade foi efetivo. Obras que saíram do Jaguaré inspiraram outras em diferentes bairros centrais e periféricos e chegaram a outros territórios. Um vídeo elaborado por uma jovem moradora de comunidade da zona oeste inspirou a elaboração de um bordado por uma artista residente na zona sul e foi adquirido por uma compradora de uma cidade do interior, por exemplo – um trânsito ocorrido com a criação de todas as obras.

Como resultado, 16 das 19 obras produzidas foram leiloadas, 72 cestas básicas foram entregues a diferentes famílias, oito artistas foram remunerados pela venda de suas obras (cada artista que estabeleceu o preço mínimo de sua obra), um artista recebeu patrocínio de um dos compradores do leilão, o que possibilitou a continuidade

de sua produção em momento de pandemia, 42 pessoas que não se conheciam passaram a se conhecer, inicialmente, pelo fazer artístico de cada um, além de uma rede artística e solidária que foi fortalecida.

O convite para participar da ação foi recebido pelos artistas de maneira positiva, como uma verdadeira oportunidade de encontro e de intercâmbio em um momento onde todos estávamos voltados para nossas vidas cotidianas, porém conectados pelas duras notícias da pandemia que nos assola.

Tal evento sem precedentes, além de nos colocar diante da necessidade de nos apoiarmos mutuamente, com toda certeza gerou uma enorme tensão. A dificuldade de enxergar o caminho adiante, a preocupação e a incerteza causada por um elemento invisível e terrivelmente mortal fizeram com que todos nós fôssemos atravessados por algo que, sem nenhuma dúvida, é da ordem do real. Por outro lado, o isolamento, a impossibilidade da troca presencial e a sensação de serem os dias quase todos iguais nos forçaram a inventar alternativas para nossa vida e nossa produção.

Em primeira instância, o convite para participar da ação proposta pelo Projeto PALCO tinha como principal objetivo fomentar a campanha de ajuda solidária por meio da arrecadação realizada com a venda dos trabalhos. Entretanto, após a conclusão da ação e a pretexto de produzir este artigo, entramos em contato com alguns dos artistas participantes e pudemos levantar outros aspectos desta experiência de criação artística que teve como disparador elementos de um momento tão específico.

O primeiro aspecto que desejamos abordar é justamente a maneira como uma tensão compartilhada tornou-se uma espécie de elemento motivador da criação. Dentre os convidados, nem todos atuam profissionalmente como artistas, mas todos eles, antes do

início do isolamento social, mantinham suas produções. Para Guinho Nascimento, multiartista periférico, morador da Vila Dalila, Zona Leste de São Paulo, a participação foi uma espécie de estímulo para a retomada da produção, já que não pintava há aproximadamente seis meses. De acordo com o artista, a observação durante a circulação por espaços públicos foi sempre um disparador para seus trabalhos e o isolamento havia interrompido essa relação com um elemento importante para seu processo de criação:

Meu processo criativo se dá muito na relação com a cidade, essa coisa de ficar muito dentro de casa, eu não sabia muito o que fazer e produzir para esta ação possibilitou uma saída. Foi uma saída através de cada registro que os moradores e moradoras do Jaguaré fizeram.²

A ação *Pelas Janelas do Jaguaré* foi desenvolvida logo nos primeiros meses do isolamento social, no momento em que a crise era fomentada diariamente por informações governamentais desconstruídas e por todas as dúvidas relacionadas não apenas a circulação do vírus, mas sobre sua duração e sobretudo sobre quais seriam as perspectivas futuras após esta qualidade de vivência.

Ostrower, artista e teórica da arte, pesquisadora do fenômeno da criatividade humana e seus desdobramentos expressivos, se refere à tensão psíquica como um componente dos processos de criação. Para a autora, a ausência de certo estado de tensão impossibilitaria o conhecimento sobre o significado da ação que conduz o ato

criador. *Acompanhando o nosso fazer e impregnando-o com certas ênfases, a tensão psíquica se transmuda em forma física* (OSTROWER, 1986). Entretanto, Ostrower destaca a necessidade de compreender que o fazer criador não é exatamente uma oportunidade de descarga desta tensão, mas ela deve ser mantida e elaborada, de modo que tal elaboração possa contribuir com a manutenção da vitalidade do trabalho. Neste sentido, a tensão compartilhada por todos os envolvidos na ação, causada pelas circunstâncias conhecidas, pôde tornar-se, durante este processo, um impulsionador do trabalho, assim como um fator de reconhecimento, no sentido de rever e reafirmar, dos propósitos que motivam o exercício criador de cada um. Para Ostrower:

Criar não representa 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; 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. Somos, nós, a realidade nova. (OSTROWER, 1986, p.28)

Este convite para produzir artisticamente em um momento de muitas dificuldades e impedimentos surge como uma oportunidade de, por meio de um intenso processo de revisão da própria realidade, intensificar a potência criadora diante de propósitos que estão sendo atualizados pelas circunstâncias. Nos depoimentos enviados após a realização da ação pudemos identificar que estas pessoas, ao mesmo tempo em que abraçaram uma causa solidária, encontraram uma oportunidade de reorganização do próprio fazer artístico. Para muitos deles, a chegada da pandemia e a necessidade de isolamento

² Resposta enviada pelo artista Guinho Nascimento sobre a seguinte pergunta: Com base em sua participação na ação *Pelas janelas do Jaguaré* em abril/maio de 2020, como foi para você, neste momento em que estamos todos mais para dentro de nós, criar a partir de outra janela, de um outro olhar, de outro registro poético?

os colocou em estado de reflexão sobre o próprio trabalho. Para artistas como Guinho Nascimento, o convite foi um chamado para reorganização e retomada da produção artística.

Esta compreensão de estar diante de uma realidade nova e um tanto incômoda acontece por meio da articulação entre a razão e a percepção sensível. Para que possamos compreender as mudanças contextuais, é preciso que estejamos sensivelmente abertos a elas. É a sensibilidade, a possibilidade de um diálogo sensível que nos ajuda a organizar esta realidade atualizada. Para Ostrower, a capacidade de perceber o entorno é o que dá contorno àquilo que podemos compreender de maneira racional. É esta percepção sensível a responsável pela articulação entre *o nosso ser dentro do não-ser* (OSTROWER, 1986). O olhar do outro, dos moradores que enviaram seus registros, estava ali, apesar das diferenças sociais e dos recursos que cada um possuía naquele momento para lidar com as adversidades, apresentando uma possibilidade de diálogo sensível.

Isolamento como materialidade que promove o diálogo

As obras realizadas para a ação apresentaram caminhos variados de criação. A apropriação dos registros poéticos enviados se deu através de materiais e suportes diversos: bordados, fotografias, pintura, colagem.

Considerando a lição de Ostrower quando nos atenta para a necessidade de compreendermos aquilo que não é substância material, que não pode ser tocado, como materialidade que faz parte do processo de criação, percebemos que os elementos que envolveram o tema central da ação – o isolamento, a necessidade de permanecer em casa e distante da vida comum – podem ser entendidos como

materialidades de grande importância, que foram transformadas pelo fazer artístico.

O outono de 2020 na cidade de São Paulo foi marcado por períodos frios, porém temperados por uma bonita luz solar. Durante alguns dias do mês de abril, paulistanas e paulistanos que, neste momento, com as restrições ao comércio e equipamentos de lazer, viviam a maior parte do tempo no interior de suas casas puderam contemplar finais de tarde quase espetaculares. A incidência dos raios de sol nas partículas geladas que compõem a nebulosidade transformou o céu de uma das cidades mais caóticas do país em uma verdadeira pintura viva. Em meados de abril, justamente quando os moradores do Jaguaré foram convidados a participar da ação, fomos todos presenteados com estes finais de tarde, com o céu refletindo tons de laranja, rosa e lilás.

Ao serem provocados pela pergunta “O que você vê da sua janela neste momento de pandemia?”, muitos moradores do Jaguaré enviaram seus registros do céu destes dias. A artista Serena Labate comentou:

Lembro muito das fotos dos céus. Tinha sido uma época com céu bem marcante. Ao receber as fotos dos moradores do Jaguaré, notei que mesmo estando em pontos diferentes da mesma cidade, alguns fenômenos da natureza chamaram atenção de todo mundo. Apareceu nos registros de pessoas diferentes, dos moradores, nas redes sociais várias pessoas postaram. Eu mesma observei o céu naquele dia. Achei interessante como existem alguns fenômenos que transcendem o individual e acabam ressoando, de certa forma, no coletivo.³

.....
³ Resposta enviada pela artista Serena Labate sobre a seguinte pergunta: Com base em sua participação na ação Pelas janelas do Jaguaré em abril/maio de 2020, como foi para você, neste momento em que estamos todos mais para dentro de

Este contraste entre o isolamento, entre a sensação de estarmos presos e as imagens poéticas suscitadas pela imensidão de um céu cheio de cores alimentou parte das produções dos artistas participantes. A pandemia nos trouxe uma nova percepção da passagem do tempo e com ela a observação de detalhes que antes nos escapavam com facilidade. Neste sentido, ver o céu, sua imensidão e nuances cromáticas cobrindo um espaço infinito por onde costumávamos viver, mas que tivemos que evitar, foi um dos elementos mais presentes na produção das obras da ação.

Um dos registros enviados por uma moradora do bairro registrava o que era possível enxergar através das pequenas frestas, janelas e aberturas de sua casa que fica no meio da comunidade Vila Nova Jaguaré. No vídeo, podemos perceber a imensa quantidade de outras construções que se colocam como obstáculo entre o olhar da moradora e o céu, que aparece como último plano. Estas pequenas aberturas para a cidade são compostas por alguns pequenos bilhetes escritos a mão. Entre eles, uma mensagem que também alimentou diretamente algumas produções: Aqui tem gente.

A partir deste registro de confinamento a artista Serena Labate criou a obra “Afirmar a vida mesmo em carne viva”, um bordado que apresenta uma cabeça humana com os músculos expostos, acompanhada da frase retirada do registro descrito acima: aqui tem gente.

Ainda na esteira de Ostrower, *a materialidade não é, portanto, um fato meramente físico, mesmo quando sua materialidade o é. (...) para o homem, as materialidades se colocam num plano simbólico, visto que nas ordenações possíveis se inserem modos de comunicação* (OSTROWER, 1986).

.....
nós, criar a partir de outra janela, de um outro olhar, de outro registro poético?

Para além do que possam comunicar as linhas, cores, tecidos, as canções e registros visuais enviados pelos moradores e os outros materiais empregados na elaboração dos trabalhos, o isolamento, entendido como materialidade a ser trabalhada neste processo, foi o elemento que melhor estabeleceu este canal de comunicação. Registrar poeticamente a experiência de se estar confinado ou receber estes registros para que sirvam de pontos de partida para criação, estas ações promoveram uma espécie de via de escuta e de partilha de uma experiência que, como nunca, atravessava a vida de todos.

Para Cecília Salles, *é necessário entrar na complexidade da constatação de que a criação é um ato comunicativo* (SALLES, 2009). A bagagem teórico-poética dos artistas está sempre em diálogo com o contexto em que estão inseridos, há sempre um fio, por mais sutil que seja, que liga o trabalho artístico ao tempo e aos acontecimentos de sua época e, nesta direção, criar uma rede de registros poéticos e de trabalhos sobre a situação de confinamento causada pela pandemia foi uma forma de estabelecer diálogos entre os envolvidos que, por sua vez, fazem parte de diferentes grupos sociais. Esta rede de troca e os trabalhos testemunharão este momento peculiar da nossa história, contarão a nossa experiência para os que vierem depois. Para Salles, *o artista não cumpre sozinho o ato da criação. O próprio processo carrega esse futuro diálogo entre artista e o receptor* (SALLES, 2009). Neste sentido, a ação desenvolvida viabiliza a movimento criador na medida em que se apresenta como uma pergunta a ser respondida: pelos moradores para os artistas, pelos artistas para os moradores e para os outros tantos receptores de suas obras. O que você vê pela sua janela? Apesar das condições inéditas impostas pelas circunstâncias que inserem o ano de 2020 na história mundial, ainda que em estado

de isolamento, o ato criador, por sua própria natureza comunicativa, é capaz de encontrar caminhos de convergência.

Referências

SALLES, Cecilia Almeida. *Gesto Inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2009.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e Processos de Criação*. Petrópolis: Vozes, 1986.

Marcas, rastros e vestígios: relatos da ação criadora em tempos de pandemia

Marks, tracks and traces: reports of creative action in time of pandemic

MARCELE CAMPANINI

Artista independente

A pandemia causada pelo Covid-19 impactou diversas esferas de nossa sociedade, incluindo a artística. Esta condição trouxe novas formas de pensar o espaço de trabalho e o expositivo. Assim, o objetivo deste artigo é refletir sobre o impacto da pandemia na minha produção artística que trouxe um olhar mais atento ao uso de recursos presentes em meu ateliê/casa. Para abordar estas questões, trago para análise os trabalhos: Marcas – Fotografia: Experiências II e Marcas – Escultura: Experimento I.

Palavras-chave: marcas; processos gráficos; escultura; fotografia; pandemia.

The Covid-19 pandemic impacted several spheres of our society, including an artistic one. This condition brought new ways of thinking about the workspace and the exhibition. Thus, the purpose of this article is to reflect on the impact of the pandemic on my artistic production, which brought a closer look to the use of resources present in my studio / home. To address these issues, I bring to the analysis of works: Brands – Photography: Experiences II and Brands – Sculpture: Experiment I.

Keywords: marks; graphic processes; sculpture; photography; pandemic.

Introdução

A subjetividade humana é constituída a partir da intrincada rede de acontecimentos que perpassam a história particular e coletiva do indivíduo. A arte contemporânea inevitavelmente retrata aspectos atuais de nossa cultura e, nós artistas evidenciamos-os por meio de nossas obras. Dessa maneira, ainda que a obra se volte ao passado, o olhar é construído no presente e por isso a arte é também resultado do contexto micro e macro social em que foi criada. No decorrer da história vemos surgir uma série de fatos que modificam os hábitos e a forma de pensar do ser humano, entre eles as pandemias. Há tempos não vivenciávamos uma pandemia e tínhamos o conhecimento de sua existência por meio dos registros históricos e artísticos. Mas, neste ano, sentimos na pele o que é viver em um tempo pandêmico e os impactos nas diferentes esferas de nossas vidas. Considerando o marco histórico criado pelo COVID-19, o mundo foi obrigado a repensar questões relativas à saúde, as formas de trabalho, estudo, lazer e relações interpessoais para minimizar a proliferação do contágio pelo vírus. Essas medidas impactaram diversas esferas de nossa sociedade, incluindo as artísticas, criando assim, novos sistemas para essa área.

A partir desses dados nota-se que nesse ano de 2020 com as medidas de contenção adotadas no Brasil, o espaço virtual prevaleceu ainda mais e tornou-se a principal forma de continuidade dos trabalhos. Grupos de estudos, reuniões, aulas, migraram para plataformas de serviços de conferência remota. Espaços artísticos adotaram formas online para a continuidade de suas agendas e interação com o público, o que impactou o modo de pensar, agir e criar na contemporaneidade. Assim, nós artistas fomos levados a produzir, também, obras adaptadas para o meio digital, além disso,

muitos editais preocupados em responder à demanda social gerada por essa nova realidade adotaram como tema central assuntos relacionados à própria pandemia. Pode-se dizer que a arte em 2020 está em meio à pandemia numa relação de sentido duplo, isto é, sendo impactada e impactando-a.

Diante desses fatos, nos últimos meses, fui levada a repensar e criar novas dinâmicas de criação para minha produção artística, e, refletir nos modos como penso, crio e exponho meus trabalhos. Considero necessário tratar desse assunto, para que a relação continue no sentido de contribuir para que a sociedade entenda e/ou conviva melhor com essa situação pandêmica, e não o contrário. Nesse sentido, nós artistas precisamos de um espaço para desenvolver nossas obras com criatividade para que não se tornem, por conta da pandemia, apenas ferramentas de reprodução das dificuldades vividas pela sociedade.

Marcas, rastros e vestígios

Realizo uma pesquisa artística independente no campo das artes visuais, na qual investigo processos operacionais e metodológicos referentes às diversas ferramentas de impressão gráfica tendo a imagem resultante como um campo de observação e estudo desse processo. Os trabalhos criados dentro dessa poética transitam por áreas como o desenho, gravura, fotografia, vídeo arte e escultura, e as imagens são formadas a partir do meu próprio corpo e também dos corpos de outros seres ou objetos. Visualizo essas imagens como marcas que carregam vestígios dos corpos que a formaram e reflito as relações de continuidade e transformação. A partir dessa prática exploro temas sobre o ser humano enquanto um indivíduo singular e coletivo, que se transforma constantemente em função da inter-relação com outros corpos.

Neste artigo trago à reflexão um grupo de trabalhos criados a partir de livros que contêm em suas páginas marcas de consumo de traças. Esta escolha surgiu porque dois deles, a saber; *Marcas – Fotografia: Experiências II* e *Marcas – Escultura: Experimento I*, foram produzidos a partir de uma nova dinâmica de trabalho durante este período de pandemia, que refletiu não apenas na forma como visualizava estas obras em si, mas em muitos outros aspectos de minha pesquisa artística. Crio, assim, desdobramentos interpretativos de novas formas, provenientes de um pensamento fragmentário, quer dizer, cada captura, ora pela fotografia, ora pela escultura, resulta em outro corpo. Interessa-me entender o objeto livro como um lugar que possibilita múltiplos caminhos, uma vez que as recentes representações brindam a oportunidade de continuar com novas narrativas.

Iniciei o trabalho *Marcas – Fotografia: Experiências II* (figura 1), no princípio do isolamento social, participando de uma exposição virtual¹, na modalidade objeto. Utilizando das tecnologias e materiais presentes em meu ateliê/casa, busquei fazer um registro que resultasse em uma imagem portadora de variadas informações do objeto físico. Deparo, assim, com interferências como, variação da luz natural e artificial segundo o posicionamento do objeto livro, que considerava fatores negativos para a criação da imagem, cujas indagações surgiram, anteriormente, no trabalho *Marcas – Fotografia: Experiências I*, no qual eu questionava a utilização da fotografia para apresentar meu trabalho.

Junto às questões técnicas, surgiram também as incertezas sobre essa nova forma de expor o livro: como manter o caráter objeto

¹ Esse trabalho foi exposto no 1º Salão Nacional de Artes Visuais da Quarentena – 2020 – São Carlos. Disponível em: <https://spark.adobe.com/page/U0eFEb-q2uVrk/>

nessa fotografia? Como criar uma imagem que apresente as particularidades que só podem ser observadas quando estamos frente ao objeto? Como capturar sua forma, cor, profundidades, assim como, a textura de suas folhas e os vestígios deixados pelos corpos que estiveram presentes no processo de consumo? Como representar fielmente essas características uma vez que esses elementos são conteúdos poéticos desse objeto? Como capturar a imagem do livro objeto e conseguir transmitir ao espectador uma sensação/ideia próxima à experiência do contato real? Isso é possível?

Essas perguntas me levaram a refletir ainda mais o objeto livro e as limitações que para mim era o fato de não expô-lo fisicamente, como se acontecesse o declínio de sua essência e unicidade.

Em sua, o que é aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho.” (BENJAMIN, 2011, pág. 170)

Ao se tratar de uma exposição virtual o registro fotográfico torna-se o veículo de propagação de sua imagem. Ao mesmo tempo que via esse fato como “limitador” de minha poética, surgiam novos olhares que duelavam e contestavam minhas formas de pensar a produção.



FIGURA 1 “MARCAS – FOTOGRAFIA: EXPERIÊNCIAS II” – Marcelle Campanini. Imagem fotográfica. Fotografia Marcelle Campanini. Itapira, Brasil. 2020. (Fonte: Acervo da Artista)

Ao realizar os registros fotográficos do objeto livro pude perceber o surgimento de um novo trabalho, que a fotografia mais uma vez estava presente como um meio para a expressão dos meus pensamentos e visões, e o que me encantava era justamente ela ser uma reprodução de novas possibilidades, outros olhares, um outro objeto portador de diferentes tons, dimensões, formas, quando comparado ao livro original. Então fui tomada pelo desejo de me “desapegar do objeto descoberto”, de me libertar da visão da importância suprema da aura do objeto, atrelada à noção de autenticidade o que abre um leque de possibilidades na criação e exposição dos meus trabalhos. Não se trata mais de questionar a condição de unicidade, em vez disso, pensar em um território em que os regimes de circulação e consumo ascendem a uma lógica que nega, qualquer noção estável de um trabalho artístico, pois este pode se multiplicar, replicar em qualquer momento. Quanto a isso Brea (1991) pontua que

preferimos sugerir que más que a una desaparición del aura es a una variación –um enfriamiento- de su temperatura a lo que asistimos. A una variación de las temperaturas que si, ciertamente, tiene que ver con un desplazamiento de la significación en una dirección secularizadora, de extensión de la referencia artística a la casi totalidad de los mundos de vida-y por tanto se cumple en ella una suerte de destino político de evaluación pendiente-, no está ligada a una absoluta desintensificación -lo que ciertamente equivaldría a una, inequívocamente política, muerte del arte. (BREA, 1991, pág.3)

Então, as novas situações ocasionadas pela pandemia lançaram desafios que despertaram novos pensamentos em minha produção. Como por exemplo, a situação da exposição virtual na qual apresentei o livro objeto em forma de registro fotográfico, uma vez que

vivemos em um mundo tecnológico, com um grande número de recursos digitais, com a reprodução da imagem em larga escala que nos permitem um campo de exploração/atuação muito mais amplo e significativo. Então, volto para as vivências do processo de produção e interesse-me pelo seu campo de experimentação, e reflito qual sentido de cultivar um objeto intacto, diante de todas as outras formas de trabalho geradas por ele?

A medida que vivencio todo esse momento de vida e de trabalho, torna-se mais forte e recorrente o pensamento de que toda criação é algo novo e particular e ao mesmo tempo portador de história e vestígios. Então as angústias anteriores se tornaram insignificantes ao me perguntar, se seria possível conseguir capturar a imagem do livro objeto e transmitir ao espectador uma sensação/ideia próxima à experiência do contato real; se a foto seria ou não considerada objeto, dando lugar a outras perspectivas do olhar referentes à nova imagem e aos seus processos de produção, que ampliaram os campos de exploração de minha poética.

O trabalho *Marcas – Escultura: Experimento I* (figura 2) contribuiu também para aguçar as novas perspectivas do olhar diante de minha produção, olhar este que se mostrou mais voltado para as relações processuais, transição/mesclas de técnicas, materiais, para o diálogo entre os recursos tecnológicos utilizados na criação dos trabalhos e na interação obra/público.



FIGURA 2 “MARCAS – ESCULTURA: EXPERIÊNCIAS I” – Marcelle Campanini. (20 cm x 14 cm) Escultura no papel. Fotografia Marcelle Campanini. Itapira, Brasil. 2020. (Fonte: Acervo da Artista)

Este trabalho apresenta também, meu interesse pela reprodução tridimensional da marca, uma vez que os experimentos caminhavam pela bi dimensionalidade, como as fotografias que criei anteriormente. Inicialmente o desafio era reproduzir a tridimensionalidade da marca, aumentando suas dimensões para “tirá-la” do contexto livro e transformá-la em uma escultura formada por folhas que podem ser aumentadas para destacar ainda mais o conjunto de saliências. Interessa-me que este objeto escultórico pudesse ser manipulado pelo público para a visualização de suas camadas, que em conjunto constituem a silhueta como um todo.

Antes da pandemia se instalar, iniciei alguns experimentos de construção desse objeto escultórico utilizando uma máquina de corte e gravação a laser. Por meio desse recurso tecnológico desejava aproximar o objeto escultórico o mais próximo possível do livro que contém as marcas em suas páginas. Percebo o quanto meu olhar estava voltado para a unicidade objeto livro e quantos outros aspectos visuais e processuais ficavam despercebidos, sem as devidas reflexões.

O processo de criação da escultura da marca com a máquina a laser passava por vários estágios. Primeiro, tirava uma foto de cada página que continha a marca, sempre no mesmo ângulo de visão, em seguida, utilizava softwares de desenho gráfico como o Adobe Illustrator para desenhar seu contorno. Na sequencia exportava esse desenho vetorizado na extensão .dxf e enviava ao programa da máquina a laser. Após comandos de valores indicativos de direção (eixos x e y), e precisão no corte (conforme a característica e espessura do material utilizado, no meu caso papeis) a máquina iniciava seu processo de “corte” de uma determinada área do papel conforme o desenho a ela transmitido, neste caso o formato da marca.

Com a chegada da pandemia esses experimentos foram paralisados, mas o desejo de se fazer o objeto escultórico continuava ativo. Foi aí que utilizando os recursos tecnológicos digitais e manuais presentes em meu ateliê/casa, vivenciei uma nova dinâmica de criação para esse trabalho, algumas etapas foram próximas e outras distantes das realizadas com a máquina a laser.

Início assim, novamente, o processo fotográfico das marcas das páginas dos livros mantendo o mesmo ângulo de visão, porém para dar mais destaque a suas formas e facilitar a visualização na hora de desenhar, coloquei um papel preto entre as páginas. Os recursos tecnológicos do meu ateliê/casa no momento são limitados, conto com um computador e uma câmera digital, então, na ausência de uma impressora se fez necessário utilizar a tela do computador como uma mesa de luz e capturar em um papel vegetal a silhueta das marcas. A ação de utilizar o papel vegetal e não logo o papel que daria corpo a marca escultórica, no caso o off set, se deu devido a sua propriedade transparente que permitia uma visualização mais nítida dos formatos das marcas.

Diante desse processo me encontrava com outra questão: Como transpor a imagem do papel vegetal para o off set, uma vez que não possuía nem o mais corriqueiro dos materiais para transposição como os papeis carbonos, e a luz da tela do computador não estava sendo suficiente como mesa de luz, com a sobreposição dos dois tipos de papeis (vegetal e off set). Perguntava-me se era possível seguir com o trabalho manualmente. Recortar todos os vegetais e fixá-los no papel off set contornando suas formas? Paralisar a produção? Nesses momentos de dúvidas e incertezas observo a luz do sol entrando no meu ateliê através da porta de vidro e visualizo uma potencial mesa de luz que tornaria possível a transposição do desenho da marca



FIGURA 3 REGISTRO FOTOGRÁFICO DOS VEGETAIS COM OS DESENHOS DAS MARCAS. (20 cm x 14 cm cada). Fotografia Marcelle Campanini. Itapira, Brasil. 2020. (Fonte: Acervo da Artista)



FIGURA 4 REGISTRO FOTOGRÁFICO DO CONJUNTO DAS SILHUETAS DA MARCA, RESULTANTES DO RECORTE DO PAPEL OFF SET. (18 cm x 12 cm). Fotografia Marcelle Campanini. Itapira, Brasil. 2020. (Fonte: Acervo da Artista)



FIGURA 5 IMAGENS DIGITAIS FEITAS PARA REGISTRO DA MARCA PÁGINA A PÁGINA. Fotografia Marcelle Campanini. Itapira, Brasil. 2020. (Fonte: Acervo da Artista)

para o off set. Uma feliz observação pois o resultado foi satisfatório, o que permitiu dar sequência no processo de criação no qual o próximo passo seria realizar manualmente a mesma ação que a máquina outrora fizera. Para o processo de corte utilizei um estilete e delicadamente fui percorrendo as linhas de desenho da marca. Essa ação meticulosa, para mim quase terapêutica, desencadeou uma série de pensamentos reflexivos de todo o processo realizado, lembrar a máquina cortando o papel e agora minha mão fazendo esse ato, assim como, os sentimentos de impotência em continuar o trabalho devido as limitações ocasionadas pela pandemia mas, seguidos da lembrança da conquista de novas formas de se fazer o desejado. Chegou um momento em que os materiais gerados pelas etapas deste trabalho chamaram minha atenção, como por exemplo, os vegetais com os desenhos das marcas, a silhueta das marcas resultantes da ação do recorte e as imagens digitais feitas para registro

da marca página a página, e pude notar potenciais trabalhos, como se fossem ramificações que estavam ganhando vida própria a partir dessa experiência (imagem 3, 4 e 5).

Observo na minha produção muitos desses trabalhos como novos campos de experimentação, como no caso da vídeo arte, que pouco experimentei em meus processos, mas que desejo vivenciar, utilizando muitas das imagens capturadas das páginas do livro.

Desejo com esse novo experimento, criar imagens que acentuem seus formatos, que simule o movimento de transformação de suas

formas, que aproxime o observador da obra, que o coloque em situações impossíveis de se vivenciar na observação do objeto original, como provocar a sensação de penetrar nessas marcas.

Conclusão

Essa situação pandêmica impactou o mundo em suas mais diversas áreas. Tudo se transformou e há dizeres que afirmam que voltar ao “normal” já não é mais possível. Mas qual a necessidade de voltar a um normal que já não cabe mais? Sinto esse questionamento em relação a minha pesquisa artística. Toda a transformação ocorrida nesses últimos meses trouxe situações que mudaram meu olhar para minha poética/meu processo de trabalho, que abriu um leque de novas possibilidades para a expansão de minha criação. Quando olhava apenas para o livro original e cultuava sua existência desejando reproduzi-lo o mais fiel possível, me privava de processos significativos, deixava de experimentar novos desafios tão importantes para a continuidade e crescimento de minha pesquisa artística. Tudo mudou e eu, enquanto artista que vive neste período pandêmico, deixo por meio dos meus trabalhos, também, a marca, os rastros e os vestígios de minha ação criadora, em meio a um tempo transformador e incerto que simultaneamente nos priva de tantas coisas, mas, também nos envolve em novos caminhos.

O significado político de todo esse processo é certamente o que está em jogo. Elucidá-lo obriga-nos a percorrer, com duplo olhar, as condições tecnológica que envolvem as práticas artísticas contemporâneas. Assim, meu olhar é voltado para pensar novos caminhos

na minha produção e a considerar os relatos aqui descritos como o início das reflexões que ainda virão acerca de meu fazer poético que se encontra em constata transformação.

Referências

- BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura história da cultura (obras escolhidas v.1). Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 1ª ed. 1985. São Paulo: Brasiliense, 2011.
- BREA, José Luis. Las auras frías. El culto a la obra de arte en la era postaurática. Barcelona: Anagrama, 1991.

O prazer de desenhar diante da possibilidade da morte

The pleasure of drawing within the possibility of death]

MARIA CRISTINA MENDES

UEPG e FAP/ UNESPAR – PR

Desenhos realizados em Canson A4 durante a pandemia da COVID 19 são o objeto de análise do artigo. O primeiro deles é um tributo à Louise Bourgeois e os demais se ancoram no devaneio bachelardiano. O caráter apocalíptico da atualidade conduz a retomadas de experiências passadas e/ ou tentativas de imaginar outros mundos onde seja possível viver, num estreitamento de laços com os universos surrealistas. Considero, finalizando as reflexões, que a transformação dos processos poéticos gerada pela pandemia, pode proporcionar o alento necessário para transpor o sofrimento e o medo.

Palavras-chave: desenho; pandemia; prazer.

Drawings made on Canson A4 during the COVID 19 pandemic are the object of analysis of the article. The first is a tribute to Louise Bourgeois and the rest are anchored in the Bachelardian reverie. The apocalyptic character of today leads to the resumption of past experiences and / or attempts to imagine other worlds where it is possible to live, in a closer relationship with the surrealist universes. I conclude, finishing the reflections, that the transformation of the poetic processes generated by the pandemic, can provide the necessary encouragement to overcome suffering and fear.

Keywords: drawing; pandemic; pleasure.

Não há nada de errado com os medos,
apenas conheça-os melhor do que eles o conhecem.

Louise Bourgeois

Introdução

A iminência da possível morte gerada pela COVID 19 desperta sentimentos adormecidos, altera perspectivas de vida e promove a autor-reflexão. As mídias globalizadas enfatizam o papel da arte logo no início do isolamento, veiculando apresentações musicais enquanto questionam os possíveis destinos da educação formal. A produção artística, em relação dialógica com as mais diversas transformações da vida social, se apropria das mudanças ocasionadas pela pandemia, apresentando singularidades específicas nos processos poéticos. A docência universitária é temporariamente interrompida, fazendo com que a percepção do tempo pareça se dilatar.

Com a capacidade de concentração reduzida tanto para a leitura quanto para a escrita, encontro no desenho colorido o alento para transpor os dias sombrios. Vejo-me, criança, colorindo revistas com água: o papel era cheio de pequenos pontos escuros, os quais, com água e pincel, viravam tinta e enchiam a folha de cores. Quando adolescente, desenhava inspirada em capas de disco de vinil que traziam paisagens surrealistas e evidenciavam a gama de possibilidades expressivas oriundas da imaginação.

Ainda jovem aprendi que a transcendência da mimesis nas obras de arte pode criar novos mundos, lugares de refúgio e proteção diante da impotência do agir. Mais tarde, meu interesse é marcado pela admiração por Kandinsky, que vincula arte e espiritualidade, bem como pela sensibilidade formal e cromática de Matisse. Na pandemia, antigas paixões voltam à tona, numa espécie de revisão

daquilo que se destaca em minha formação. Deixo de me concentrar nas informações obtidas nos últimos anos e parto em busca das bases teóricas, com a clareza de quem, ao revisitar o passado, encontra forças para viver o presente.

Agora, com canetas de nanquim, retomo uma técnica adotada na adolescência, quando o tempo disponível para a prática do desenho era grande e as preocupações se concentravam no desejo de compreender a criação/ transformação de imagens que pareciam com alguma coisa apenas para se transformar em outra. Os anos 1970, grosso modo, além da valorização da arte conceitual e seus desdobramentos, são marcados pelo desenho com características surrealistas; os anos 1980 são identificados pela retomada da pintura com verve expressionista e os anos 1990 parecem valorizar a retomada conceitual, com ênfase nos objetos e na tecnologia. O novo milênio acentua o hibridismo, a contaminação de técnicas e a interdisciplinaridade na pesquisa artística. A pandemia faz o mundo parar e retomar o olhar sobre os destinos da humanidade e, consequentemente, da arte.

No mês de março de 2020, consegui que uma loja de materiais de pintura entregasse papel, tela, tinta e caneta, numa tentativa de ter um kit de sobrevivência artística para atravessar o confinamento. É no papel Canson A4 que consigo amenizar a angústia e aplacar a ansiedade. A intimidade que caracteriza os pequenos desenhos e sua implícita falta de ambição se adéqua ao modo de vida no qual os anseios sobre o futuro causam desespero ou deixam de ter sentido.

Tributo à Louise Bourgeois

Antes de fazer o pequeno estoque de materiais de emergência para artistas, contudo, encontrei um vidro de nanquim vermelho que meu

filho havia usado na Universidade. Com pincel e água fiz algumas manchas, retomando exercícios que aprendi na década de 1970, quando conheci a potência do *dripping* e sua capacidade de sugerir formas que eram posteriormente destacadas com canetas de nanquim. A abstração informal, mesclada a uma espécie de nova figuração, explicitava o desejo de liberdade, tanto do período histórico quanto da jovem aprendiz. Ao retomar esta técnica, sinto novamente a espontaneidade das descobertas do pintar, livre das preocupações que acabam por tomar conta da vida profissional adulta.

O despertar de antigas sensações e a lembrança da corajosa juventude conduzem o gesto para uma espécie de tributo a uma artista que modificou meu modo de pensar a arte. Ao destacar a frustração da mulher artista no que concerne a seu papel na sociedade e evidenciar a ausência de poder feminino, Bourgeois (2000) afirma que o aceite dos termos da vocação artística pode causar ressentimentos e enfatiza que as mulheres artistas permanecem mendigas por toda a vida. Ao abordar a relação entre arte e sanidade, explicita a relação entre a ideia e a realização de uma obra de arte:

Meu objetivo é reviver uma antiga emoção.

Minhas emoções são inadequadas ao meu tamanho. Por isso me incomodam!

E realmente tenho que me livrar delas.

Minhas emoções são meus demônios. A intensidade...

Não são as emoções em si, é a intensidade das emoções – é demais para eu controlar.

E é por isso que as transfiro. Transfiro a energia para a escultura.

Isso se aplica a tudo que faço. Não tem nada a ver com perícia

Nada a ver com técnicas.

Nada a ver com o modo de tratar os materiais. Os materiais são apenas materiais, nada mais. Os materiais não são o tema do artista.

O tema do artista é: Emoções... e ideias.

Ambos.

(BOURGEOIS; BERNARDAC; OLBRIST, 2000, p.367)

Para a artista, que enfatiza o corpo feminino em seus trabalhos, as memórias da infância são o grande manancial para esta espécie de constante retomada de si mesma que norteia a produção de arte.

O pincel fino que escolho para trabalhar faz com que o vermelho assumam tonalidades distintas de acordo com a pressão sobre o papel ou a quantidade de tinta (figura 1). Esta espécie de corpo feminino, que se reconhece pelos três seios, abre os braços, como que querendo agarrar o mundo. As mãos estão fora do papel enquanto o céu e a terra são formados por garatujas, ensaios de aprendizagem do desenho das letras, numa espécie de mundo que ainda se constrói e do qual pouco se sabe.

Elementos que remetem à natureza retomam algumas pinturas que realizei no início do milênio, cuja fonte de inspiração foi um pingente indiano em forma de coração, com peixes e flores, o qual, numa espécie de ritual iniciático transitou de amiga em amiga e cujo destino, deliberadamente, deveria ser ignorado após a passagem por cada pescoço. O berloque seguiu seu destino, mas marcou profundamente minha produção, retornando, mais uma vez, em fragmentos de imagens rememoradas durante a pandemia.



FIGURA 1 Da série; “Na Pandemia” (21cm x 29.7cm) Nanquim s/ papel. Fotografia da artista. Curitiba, Brasil, 2020. (Fonte: Acervo da Artista)

O coração era vermelho, assim como são vermelhas a maior parte das pinturas do período.

Passado o silêncio do primeiro impacto da chegada da COVID 19 no Brasil, como os demais professores, também fui convocada para inúmeras reuniões, cujo teor versava, majoritariamente, sobre os possíveis modos de retomar as atividades e, ainda que de modo surrealista, planejar o retorno das aulas presenciais ainda em 2020, desejo que não se concretizou.

Google Mettings

Usar tinta e pincel durante as reuniões universitárias era inviável, já que o aprendizado das ferramentas disponíveis nas várias plataformas *online* exige redobrada atenção. Reconhecida por colegas por rabiscar nas horas de nervosismo em debates de colegiado ou departamento, ao invés de desenhar nas pautas das reuniões ou na agenda de trabalho, adotei o Canson A4 por companheiro durante os exaustivos debates.

A nítida verve surrealista das conversas acerca do retorno presencial exauria minhas energias e retomar um procedimento fundador da prática artística, dava-me forças para continuar. A realização dos primeiros desenhos costumava se estender por cerca de três a quatro reuniões e o trabalho inacabado passou a ser um bom motivo para querer conversar com os diversos grupos de colegas. Os primeiros trabalhos em preto e branco deram lugar ao preto, azul e vermelho (figura 2) das canetas adquiridas no kit de sobrevivência anteriormente citado.

Preencher quase todo o espaço disponível equivale a viver intensamente, a desfrutar de tudo a que se tem direito, na vida ou no papel. O pontilhismo, exercitado na juventude e condenado por

antigos professores devido à superioridade técnica das hachuras, retorna como treino de paciência, levantamento hipotético quantitativo das vítimas da COVID 19 e prazer perceptivo da gradual alteração cromática que acontece na superfície.

Entregue ao devaneio atento, rememoro Bachelard, para quem a fenomenologia do devaneio se diferencia da psicologia, que é o campo dos sonhadores. O devaneio é uma ação capaz de inovar a linguagem poética e mantém estreito contato com a imaginação. Para o filósofo, a imaginação busca vislumbrar um futuro que, de modo imprudente, nos afasta das esta- bilidades. Segundo ele, “certos devaneios poéticos são hipóteses de vidas que alargam a nossa vida dando-nos confiança no universo” (BACHELARD, 1996, p.8).

O privilégio do devaneio poético seria sua capacidade de singularização em relação a qualquer outro sonhador. Se este fato implica uma necessária solidão, Bachelard nos consola enfatizando que, por vezes, os devaneios mais profundos podem ser comunicáveis, tarefa atribuída aos poetas, que nos ensinam a sonhar:

Oferecem-nos suas imagens psicotrópicas, pelas quais animamos um onirismo desperto. E nesses encontros que uma Poética do Devaneio toma consciência de suas tarefas: determinar consolidações dos mundos imaginados, desenvolver a audácia do devaneio construtivo, afirmar-se numa boa consciência de sonhador, coordenar liberdades, encontrar o verdadeiro em todas as indisciplinas da linguagem, abrir todas as prisões do ser para que o humano tenha todos os devires (BACHELARD, 1996, p.152).



FIGURA 2 Da série; “Na Pandemia” (21cm x 29.7cm) Caneta Micron s/ papel. Fotografia da artista. Curitiba, Brasil, 2020. (Fonte: Acervo da Artista)

Os mundos criados no devaneio estabelecem estreitas conexões com a pessoa que realiza o devaneio, pois este ser, necessariamente solitário, possui os mundos por ele sonhados. Para sair destes mundos seria preciso não mais sonhar e a vida se tornaria insuportável. Sonhar, em momentos de desespero, é uma das alternativas para não sucumbir à dor.

Amplio a gama de cores das canetas Micron: o amarelo possibilita o surgimento de diversas tonalidades de laranja e os verdes se tornam mais quentes ou frios com a adição do amarelo e do azul. Retomo procedimentos que caracterizam a mistura de tintas, cujas sutilezas costumam ser identificadas mais no ato da preparação da tinta do que no próprio fazer da pintura. Sinto-me feliz com a lenta orquestração cromática que o pontilhismo e o tracejado fazem surgir no papel.

Mantidas as devidas proporções e reconhecendo o aspecto pouco ambicioso de meus desenhos, não consigo evitar de rememorar os anseios de Matisse, a respeito da Capela de Vence: “Quero que os visitantes da capela, sintam tranquilidade de espírito. Que, mesmo sem serem crentes, se encontrem em um meio em que o espírito se eleva, em que o pensamento se esclarece, em que o próprio sentimento se acalma” (MATISSE, s/d, p. 267). As possibilidades de evasão e de elevação do espírito propiciadas pelas obras de arte, para o pintor francês, devem conduzir o observador para lugares distantes do quadro. Possibilitam o sonho e o devaneio, necessidades da alma para a sobrevivência do corpo.

Em boa parte dos desenhos, como explicitado na figura 3, permanece a simetria que caracteriza muitas das pinturas ou objetos realizados por mim em décadas anteriores. Tal simetria é mais da ordem do orgânico do que de uma geometria estritamente racional.

O desenho à mão livre propicia tais diferenciações e faz com que o rebatimento vertical da imagem equivalha às diferenças que, por exemplo, são identificadas no rosto humano, cujos lados direito e esquerdo apresentam significativas distinções.

Ao primeiro desenho em preto e branco, somam-se à série dois trabalhos com o acréscimo do azul, dois com adição do amarelo e mais dois com a utilização do verde. O caráter aditivo do uso das cores coincide com o aumento das reuniões *on line* e o planejamento das aulas no modelo remoto. Ao dividir a atenção entre as reuniões e os desenhos, sinto diminuir a ansiedade e o medo. Mesmo que de modo virtual, encontro amigos com os quais compartilho as incertezas acerca da vida futura.

Fragmentos

Cansada de esperar a morte e desistindo de assistir às notícias nacionais e internacionais, percebo aumentar o sentimento de impotência diante do panorama político no país. Tristeza e vergonha se mesclam diante das mentiras apregoadas pelo desgoverno nacional. Neste apocalipse global, os brasileiros assumem papel de destaque e não há possível consolo diante do “passar a boiada” de Ricardo Salles ou da “gripezinha” de pessoas que prefiro não nominar. Enquanto alguns tratam de dar fim ao planeta, cabe aos artistas, professores e pesquisadores incentivar a adoção de critérios que ampliem as possibilidades de se manter a dignidade diante das mais variadas escolhas de modos de vida; parece-me também urgente convencer os jovens estudantes acerca da necessidade de

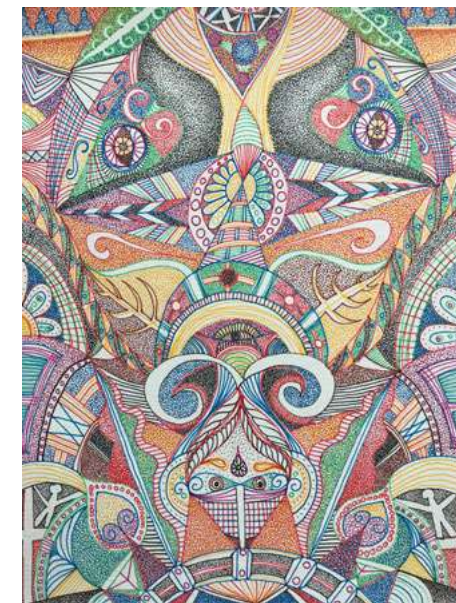


FIGURA 3 Da série; “Na Pandemia” (21cm x 29.7cm) Caneta Micron s/ papel. Fotografia da artista. Curitiba, Brasil, 2020. (Fonte: Acervo da Artista)

procurar manter o equilíbrio e enfatizar que este equilíbrio advém do estreito contato com aquilo que se ama: para nós, o estudo das artes visuais, sua história e os processos poéticos que regem a obra de tantos artistas.

A vida cotidiana retoma a urgência que caracteriza a contemporaneidade, mesmo que em uma chave rebaixada; inúmeras *lives* se sucedem sem que qualquer um de nós consiga assistir a todas. Rapidamente a vida se encarrega de devolver a angústia de um presente fugidio, no qual os compromissos com o outro muitas vezes coíbem o autoconhecimento e a autorreflexão.

Creio que a leitura dos livros de Kandinsky, anteriormente mencionada, contribuiu para intensificar a certeza da existência de correlações entre arte e espiritualidade. Ainda que a teosofia de Helena Blavatsky, fonte de estudos do pintor, considere que no século XXI a vida na Terra seria um paraíso se comparada ao século XIX, ela também postula que as artes são as primeiras manifestações humanas afetadas pelas transformações espirituais, pois se apropriam das novas linguagens capazes de exprimir as novas verdades (KANDINSKY, 1990).

Ainda que a espiritualidade kandinskiana tenha sido antropofagicamente devorada na prática religiosa que adoto, as relações entre espiritualidade e abstração fazem parte de minha pesquisa poética há mais de trinta anos. Na Umbanda, as cores reverberam os atributos dos Orixás e o aspecto mágico da existência não se encerra com o fim da vida do corpo físico.

A imagem da figura 4, diferentemente das anteriores, que iam se organizando na medida em que os traços se sucediam, surgiu pronta em minha mente. Não com todos os detalhes, mas com os contornos externos dentro do qual as cores e formas se estruturam. Procurando

dar vazão a esta visão interna, percebo como seria bom se todos os desenhos fossem pautados na busca de dar vazão a uma imagem anteriormente vislumbrada, o que acontece, pelo menos para mim, em raras ocasiões.

Esta espécie de aparição me fez perceber a necessidade de deixar o trabalho respirar e implicou o abandono metafórico da busca por plenitude, valorizando momentos específicos e destacando situações determinadas, as quais se perdem na sucessão da construção imagética, quando se visa o preenchimento do papel.

O branco é a cor de Oxalá que, como os demais orixás do panteão africano, sofre com os arroubos de uma política de extrema direita violentamente repressiva. A crescente censura artística e religiosa dos últimos anos faz reviver situações que eram consideradas superadas e resolvidas. Como uma forma de insistente resistência, os mundos oníricos retornam, trazendo à tona lembranças de uma adolescente que cresceu com medo da polícia e da política, em tempos nos quais as pessoas desapareciam por discordar de uma ditadura cruel que hoje tentam fazer crer que nunca existiu.

A arte, como em outros períodos de repressão, é o lugar da insubordinação, do questionamento sobre o pensar e o agir. Perigosa para quem deseja um pensamento único, em suas mais diversas instâncias promove a polissemia sígnica, permitindo a criação de novos sentidos e potencializando a diversidade. Não é à toa que os artistas são os alvos preferidos daqueles que anseiam dominar as



FIGURA 4 Da série; “Na Pandemia” (21cm x 29.7cm) Caneta Micron s/ papel. Fotografia da artista. Curitiba, Brasil, 2020. (Fonte: Acervo da Artista)

mentes dos indivíduos, com propostas tais como as que incluem a militarizando da educação, visando disciplinar no lugar de incentivar a criatividade. O trabalho com a educação pelo sensível, mesmo antes da pandemia, já havia se tornado assunto perigoso diante das novas diretrizes educacionais.

O último desenho que me proponho a analisar (figura 5), de certa forma, flutua no espaço branco da folha de papel. Se o trabalho anterior parece exibir o fragmento de uma imagem que continua para além da margem esquerda do suporte, neste trabalho a figura está contida dentro das margens do A4. Nave espacial ou planeta em (trans)formação, cujas antenas insistem em captar sinais de mundos sensíveis. Se a Terra está sendo devastada pela própria humanidade, insisto, como muitos, em acreditar na sua própria transformação. Não é possível viver sem sonhar com alguma espécie de solução para os problemas que se apresentam. Criar ficções é uma das maneiras de conviver com a dor.

As linhas em azul e rosa criam espaços incompletos, ainda por preencher. Existem vazios dentro e fora da forma. Se a imagem dominante remete ao feminino, as torres e demais protuberâncias, com ou sem antenas, remetem ao masculino, evidenciando a necessária complementaridade que aprendemos a conhecer com os elementos da natureza. As paisagens imaginadas, engavetadas nas lembranças das capas de discos de vinil criadas por Roger Dean, tiveram uma importância maior do que eu havia percebido e talvez tenham sido elas que me levaram a estudar estes universos menos materializados, tão bem explicitados por Kandinsky. Com os surrealistas, também envolvidos em questões de um tipo de representação que se distingue da mimética, iniciei as descobertas sobre a ineficácia do domínio da razão:

A razão, a todo-poderosa razão, apresenta-se como acusada, e acusada muda: nada pode dizer em sua defesa. O real é coisa diferente daquilo que vemos, ouvimos, tocamos. Sentimos, degustamos. Existem forças desconhecidas que nos regem, mas sobre as quais podemos esperar agir. Resta ir em busca de sua descoberta (NADEAU, 1985, p.18)

Sem querer adentrar em discussões acerca do que poderia ser o real, lembro minha felicidade ao descobrir a escrita automática adotada pelos artistas do movimento surrealista. Minha formação foi marcada, também pela constatação de que, assim como os vasos comunicantes da química, nossos momentos de vigília e sonho estabelecem relações mais profundas do que podemos imaginar.

Conclusão

Com cerca de uma dúzia de pequenos desenhos e imbuída de uma espécie de nostalgia de mim mesma sonho com uma exposição destes desenhos a ser realizada nas paredes de uma galeria. O deliberado afastamento de implicações teóricas e conceituais permitiu experimentar novamente o prazer da gênese das imagens que, a cada acréscimo de elementos, inauguram mundos em constante transformação.

Percebo que a introspecção gerada pela pandemia, ao induzir a uma autorreflexão, pode alterar a produção artística; enquanto Paulo Pasta (2020) afirma que alguns pintores não se ressentem do confinamento causado pela pandemia pois costumam viver em isolamento social, Daniel Senise (2020) enfatiza, em conversa



FIGURA 5 Da série; “Na Pandemia” (21cm x 29.7cm) Caneta Micron s/ papel. Fotografia da artista. Curitiba, Brasil, 2020. (Fonte: Acervo da Artista)

com Agnaldo Farias, que não produziu nada, pelo menos no início da pandemia.

Não usei as telas e as tintas; os papéis A3 e A2 esperam a chegada da mapoteca que comprei pela internet para irem para uma gaveta e esperar a hora de sua utilização. O tamanho escolhido para a realização dos desenhos pode revelar a falta de ambição ou confiança nos destinos dos trabalhos. Me sinto impotente para dar conta de tantos problemas gerados pela pandemia e pelas resoluções governamentais.

As aulas são reiniciadas no modelo remoto e também é função do professor passar para os alunos aspectos positivos da vida atual. Os alunos que conseguem assistir às aulas estão, como muitos de nós, assustados e com medo. Retomo, com eles, alguns aspectos da fenomenologia de Bachelard, enfatizando a importância do devaneio e das relações com o espaço vivido. Lembro o quão importante foi para mim conhecer tais textos, cujo teor evidencia a potência da interioridade da vida humana.

Encerro estas reflexões enquanto alguns países da Europa vivem a segunda onda da pandemia. Resta tentar, como Bourgeois (2000, p. 105), transformar a passividade em atitude e abordar “a passagem da morte para a vida por meio do ato criativo”. Se os processos poéticos, de acordo com Elida Tessler (2002), implicam colocar a mão na ferida aberta, estamos diante de uma ferida planetária, dentro da qual muitas mãos se entrelaçam na tentativa de possibilitar a necessária cicatrização. Adio a morte com a arte enquanto tenho a consciência mais aguçada acerca de sua inevitabilidade.

A pirâmide móvel que Kandinsky (1990) adapta do universo da espiritualidade para a arte, continuará subindo. E mesmo com as

evidentes perdas para a humanidade, com ele aprendi a crer na continuidade da vida e em sua constante transformação

Referências

- BACHELARD, Gaston. *A Poética do Devaneio*. Tradução: Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- BOURGEOIS, Louise, BERNARDAC, Marie- Laure; OLBRIST, Hans-Ulrich. *Louise Bourgeois, Destruição do Pai, Reconstrução do Pai*. Tradução: Álvaro Machado e Luiz Roberto Mendes Gonçalves 1923 – 1997. São Paulo: CosacNaify, 2000.
- KANDINSKY, Wassily. *Do Espiritual na Arte*. São Paulo: Martins Fontes. 1990
- MATISSE, Henri. *Escritos e Reflexões sobre Arte*. Tradução: Maria Teresa Tendeiro Lisboa: Ed. Ulisseia. s/data.
- NADEAU, Maurice. *História do Surrealismo*. Tradução: Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: 1985.
- PASTA, Paulo. *A Pandemia Vista do Ateliê*, com Paulo Pasta e Mario Vitor Santos Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LX3FvcDebKs>. Acesso em: 20 jun. 2020.
- SENISE, Daniel. *Ping Pong #6* | Agnaldo Farias e Daniel Senise. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CBxXhJDbdOE>. Acesso em: 22 jun. 2020.
- TESSLER, Elida. Coloque o dedo na ferida aberta ou a pesquisa enquanto cicatriz. In: BRITES, Blanca e TESSLER, Elida. *O meio como ponto zero; metodologia da pesquisa em artes plásticas*. Porto alegre: Ed. Universidade/ UFRGS, 2002.

Quarenta dias como um estado de vagar do tempo presente

Forty days as a wandering state of the present time

MARIA MADALENA FELINTO PINHO RAMOS

Universidade do Estado do Pará, UEPA

A proposição em estudo intitula-se “Quarenta dias como um estado de vagar do tempo presente” e configura-se como uma experiência, aos moldes bachelardianos, de natureza artística com alguns dispositivos de um arquivo privado, postos em relação com a proponente da ação e público convidado, a partir de etapas engendradas ante a abertura do arquivo. A experiência dar-se-á na residência da proponente da ação, o apartamento 1202 do Edifício Solar Mauriti, doravante denominado, nessa vivência, de a Arquivaria.

Palavras-Chave: apartamento 1202; poética em arquivos; arquivo privado.

The proposal under study is entitled “Forty days as a state of wandering in the present time” and is configured as an experimentation, in the Bachelardian molds, of an artistic nature with some devices from a private file, placed in relation with the proposer of the action and invited public, based on steps created before the opening of the archive. The experimentation will take place at the residence of the person proposing the action, apartment 1202 of the Edifício Solar Mauriti, hereinafter referred to as the Archival in this experience.

Keywords: apartment 1202; poetics in archives; private file.

Um arquivo que se faz acontecimento

A proposição em estudo intitula-se “Apartamento 1202 ou como habitar o arquivo” e configura-se como uma experiencição de natureza artística com alguns dispositivos de um arquivo privado, postos em relação com a propositora da ação e público convidado, a partir de etapas engendradas ante a abertura do arquivo. A experiencição dar-se-á na residência da propositora da ação, o apartamento 1202 do Edifício Solar Mauriti, doravante denominado, nessa vivência, de *a Arquivaria*, na qual deslocar-se-á o espaço arquivístico da posição de guarda de objetos para uma potência estético-artística a partir da ressignificação atribuída aos objetos ora guardados na *a Arquivaria*. Desse modo, dilata-se o arquivo de espaço de *guarda* para espaço de *acontecimento*. No rastro dessa transposição onomástica a propositora autodenomina-se *a Colecionista*, necessidade imanente à escritura de experimentação, com o intuito de incorporar a astúcia epistêmica ao desconhecido das etapas propositivas nas quais dar-se-ão a experiência artística.

A *a Arquivaria* implica no adensamento de experiências sensíveis a partir da abertura do arquivo ao Outro, aquele a quem a partilha das imagens que habitam o espaço arquivístico, e são habitadas por ele, só é possível mediante a disposição d'a *Colecionista* em aproximar gentes e objetos do íntimo com o qual convive. Assim como precisa da aquiescência desse Outro para a construção do devir artístico que se pronuncia ao abrir da porta do apartamento. A *Arquivaria* é um espaço construído, uma construção inventada. De fato, é o apartamento 1202, são os xxx metros quadrados que constituem o esqueleto do que chamamos morada. Entretanto é, também, uma materialidade inventada. Croquis, esboços, plantas baixas, layouts, cortes, vistas, escalas presentificam o pensar topológico da experiência artística.

Nesse quesito, participarão da ação a sala de estar e o quarto que faz as vezes do arquivo. É um experienciar a conta gotas, paulatino, como que tateando as paredes desses ambientes, friccionando os corpos no corredor estreito que cirze os dois cômodos. Decerto, não há como abstrair os outros pequenos aposentos do 1202: cozinha, copa, área de serviço, banheiros, quarto, frestas, descascamento, umidade, fantasmas. Eles lá estarão, silenciosos, esperando os desdobramentos da ação num porvir próximo.

O projeto artístico consubstancia-se a partir de pequenas ações poéticas desdobradas dos instrumentais que constelam em torno do dispositivo arquivo. Denomino “instrumentais” os objetos partícipes da ação artística a partir de experiencições epistêmicas. O instrumental que instaura a abertura das ações poéticas é uma mesa. Uma mesa de madeira escura e tampo de vidro, cujo formato quadrado atende ao cotidiano mais mezinho dos afazeres de seus moradores. As refeições diárias ali são servidas, assim como nela labutam escrituras de pesquisas e papeis dispersos. A cotidianidade atravessa o pequeno móvel. E é essa cotidianidade, explicitada a partir de ritos ordinários, que evidencia o trajeto metodológico da proposta artístico-curatorial.

As etapas metodológicas propõem a experiencição partilhada no apartamento-arquivo, por meio da exploração de alguns elementos que são abrigados pelo arquivo, a partir da abertura do arquivo para o convidado à experiencição até o momento da culminância da experiência, na qual o interlocutor será convidado a “remontar” o arquivo, mediante produção de narrativas construídas segundo a percepção que ele, o interlocutor, tem do manancial de imagens e objetos que o rodeiam. As narrativas serão pequenos álbuns imagéticos falados e registrados em vídeo. Em suma, teremos três etapas

metodológicas: – Preparação à abertura do arquivo: adentrando a “sala de quarentena” e sentando à “mesa de refeição”; – Abrindo o arquivo: selecionando imagens na hora do cafezinho; – Remontando o arquivo: degustação de imagens na “mesa de proposição”.

Preparação à abertura do arquivo: adentrando a “sala de quarentena” e sentando à “mesa de refeição”

O instrumental mais familiar pretende aproximar o interlocutor ao espaço do desconhecido. Ao adentrar a sala de estar da *Colecionista*, a mesa de madeira é um dos objetos que assomam diante do visitante. O interlocutor responderá ao convite da experiência a partir do aceite para partilhar uma refeição. A refeição implica o alimentar, aproximar, aconchegar o Outro. A *Colecionista* oferece o alimento físico como etapa introdutória para a ação mais adiante. Sentados à mesa, partilharemos mais que alimentos físicos: dialogaremos sobre espaços habitados, invencionices artísticas, álbuns de fotografias, fantasmas, a baía do Guajará, o Acadêmicos da Pedreira, objetos artísticos espalhados pela sala e corredor. Dispersões cuidadosamente arranjadas. A escolha da refeição, assim como o horário em que será servida, vai ser negociada com o visitante.

Nesse momento de entrada ao apartamento, faz-se uma pequena pausa para o reconhecimento do lugar e preparação para a refeição. É de praxe que acolhamos nosso visitante com pequenas delicadezas: a oferta de um copo d’água, de uma cadeira, de uma área de maior ventilação. Todos precisamos dessa suspensão no tempo; o visitante, por adentrar pela primeira vez o espaço do desconhecido; os objetos, para adaptação ao Outro; a *Colecionista*, para dar conta de todos. Por isso a aproximação com a “sala de quarentena” museológica.

Embora não implique uma possível “contaminação” por elementos desconhecidos no espaço arquivístico, a “incorporação” do outro ao apartamento, o “corporificar”, “tomar corpo” ao ambiente requer paciência, observação, ajustamento. Dá-se uma “contaminação” da ordem do sensível e impalpável que habita humanos e não humanos. Tudo é preparo para a próxima etapa.

Abrindo o arquivo: selecionando imagens na hora do cafezinho

Após a refeição, tiramos a mesa. É a pausa para a digestão, o cafezinho e a conversa fora. O interlocutor será convidado a conhecer alguns objetos artísticos da *Colecionista* espalhados pela sala. Depois, vamos ao corredor, espaço de passagem. Adentramos o arquivo. Gavetários, armários, estantes, chão, tudo nos convida ao toque e às descobertas. Tomaremos alguns elementos abrigados por esses dispositivos. Alguns objetos artísticos da *Colecionista*; película (negativo preto e branco, negativo colorido, diapositivo); fotos impressas; projetor de slides; mesa de luz; copiões; tanque de aço; espirais; ampliador; guilhotinas; timer. Memórias abrigadas nesse pequeno quarto de arquivo. Vamos reconhecer, por meio da procura pelo olhar e das mãos, que objetos são esses que moram no arquivo. Simultaneamente, o interlocutor será estimulado a selecionar imagens e objetos para, logo adiante, dialogarmos juntos na próxima etapa propositiva.

Remontando o arquivo: degustação de imagens na “mesa de proposição”

Retornaremos à sala e, novamente, sentaremos à mesa. Não mais a “mesa de refeição” e, sim, a “mesa de proposição”. Os objetos e

imagens escolhidos pelo interlocutor serão espalhados na mesa aleatoriamente, como se fossem um grande jogo de cartas. Nesse jogo memorialístico, a “mesa de proposição” servirá de pretexto para o rearranjo dos objetos dispostos nela. A escolha pregressa desses objetos e imagens, pelo interlocutor, quando da entrada dele no arquivo, já é uma pista de suas preferências (do interlocutor) quanto ao que se lhe despertou interesse dentro do arquivo. Portanto, há uma predisposição a conhecer esses objetos. E essa predisposição dialoga com o fato de que é indissociável falar de imagens sem falar de imaginação. Há um entorno que produziu essas imagens e objetos artísticos abrigados pelo arquivo, concomitante ao espaço da imaginação criadora que preenche o espaço lacunar de seu esgarçamento no tempo. E esse preenchimento é dado pelo ato narrativo. É no ato narrativo que emerge o conteúdo para nutrir a escritura do texto. O interlocutor d’*a Colecionista* será estimulado, por meio do diálogo, a tecer considerações a respeito dos objetos pinçados d’*a Arquivaria*: que sentidos esses objetos têm para ele, que não os conhecia? Que sentido tem, para ele, participar de um ato artístico cujo propósito é compartilhar memórias que não foram produzidas por ele, o nosso interlocutor? E ainda mais, adentrar um espaço, de certa forma, de “segredos”? E é nesse “praticar dialógico” que narrativas serão colhidas com o propósito de registro em formato audiovisual por meio de câmera específica para tal. Editadas posteriormente, essas narrativas comporão o álbum móvel d’*a Arquivaria* e serão depositadas no site (será inserido posteriormente).

Definido o evento, tratemos do período durante o qual praticaremos o arquivo. O plano de composição foi orientado para três pequenas experiências. A primeira experiência foi logo após a entrega deste Memorial para o corpo docente responsável pela Disciplina (data

de entrega: 17 de janeiro de 2020). A princípio, a data proposta foi 17 de fevereiro. Até lá, tivemos tempo suficiente para organizarmos o espaço para a ação. Em seguida, as próximas execuções foram no dia 18 de maio, durante a 18ª Semana Nacional de Museus e no dia 9 de junho, no decurso da 4ª Semana Nacional de Arquivos. A intenção de vincular essa ação artística a ambos os eventos nacionais foi contribuir com a reflexão sobre a diversidade de conceitos de espaços de guarda e exposição. Para a pesquisa que ensejou essa proposição artística, implode-se a concepção de tradição e espaços tradicionais de repositórios de memórias a partir da desestabilização desses espaços “tradicionais”, fomentada por meio de uma poética em arquivos. Poéticas em arquivos apontam para dispositivos conceituais e metodológicos de trato com os arquivos no campo artístico, consideram a processualidade um elemento vital para a construção de escrituras arquivísticas e tomam as memórias elementos encarnados nas paisagens encontradas nos objetos que constituem o espaço da ação. Além disso, a inserção da ação artística “Apartamento 1202” em ambos os eventos nacionais oportuniza o diálogo com o estudo de arquivos de artistas da/na Amazônia a partir da perspectiva diferenciada de poéticas em arquivos, assim como amplia a discussão a respeito de repositórios imagéticos e seus tratos no campo das artes. Reitera-se que os três momentos de experiência dessa ação poética (fevereiro, 18ª Semana Nacional de Museus, 4ª Semana Nacional de Arquivos), são proposições iniciais as quais serão desdobradas posteriormente.

O público a que se destina a ação, a princípio, restringe-se à conhecidos da proponente. Ainda não é possível uma abertura tal que possibilite a democratização de acesso por desconhecidos, visto que questões de segurança atravessam toda a ação artística. O apartamento é, também, a morada da pesquisadora.

Elementos disparadores para o “Apartamento 1202”

Há um percurso pregresso que impulsionou a presente proposta curatorial. Ele é iniciado na pesquisa empreendida no Mestrado em Artes (2016-2018) e pretende o desdobramento no Doutorado. Assim sendo, o projeto pregresso propunha o estudo de um arquivo fotográfico constituído ao longo de mais de cinquenta e seis anos de atividade profissional do fotógrafo paraense Geraldo Ramos (1950), em face dos estudos que tangenciam a apropriação de arquivos no âmbito das artes e em diálogo com as contribuições epistemológicas advindas da ciência antropológica, especificamente em relação às discussões que tratam sobre as paisagens arquivadas. Embora os estudos sobre arquivos estejam no domínio de um campo que os tomam primordialmente enquanto repositórios documentais e fontes de consultas, não se trata aqui, enquanto proposta de estudo, das elucubrações técnicas que envolvem a arquivística, mas de experimentações de cunho conceitual e metodológico que, para além dos usos tradicionalmente tributados aos arquivos, refletem os usos que são dados a eles pelos seus detentores. Desta forma, o percurso investigativo do arquivo em questão foi conduzido na perspectiva do olhar do seu detentor, Geraldo Ramos, por meio dos sentidos que o fotógrafo dá às imagens que estão em repouso em armários, pastas-arquivo, gaveteiros e outros suportes. Essas imagens, inicialmente retiradas do seu *locus* de guarda, foram “desdobradas”, literal e conceitualmente, à maneira das reflexões empreendidas no campo da imagem pelo historiador da arte francês Georges Didi-Huberman (1953), segundo o qual as imagens devem não só ser observadas, mas também “desdobradas e abertas” (2007). Imagens-força, imagens pensadas ou não pelo interlocutor das experimentações em diálogo

constante com a propositora desse percurso. No regime das imagens que compartilham das experiências epistemológicas dos saberes produzidos nesse percurso, inventariamos uma espécie de tipologia das imagens dessa pesquisa. Temos imagens que nos “dão as mãos” nessa escritura, aquelas mesmas que se alvoroçam no meu interlocutor de pesquisa e me atravessam como que por osmose. São as histórias, as deambulações pelas paisagens, os esforços por narrar os asteriscos que a ponilha deformou. Já outras, irromperam o desenho da pesquisa: pastas-arquivo, fotos de uma Amazônia paraense. Elencamos, também, as imagens que vêm sendo produzidas no decorrer desse desenho epistemológico, são os “produtos” da pesquisa: Paisimagem (poema/ conceito); Paisagens de lance (Como desarquivar um arquivo, instalação); Feeling Blue (projeto artístico que dialoga arquivo e cianotipia); Flumen (proposição artística que conjuga arte e documento); Sonoras Paisagens (áudios, narrativas). Em suma, a nossa pesquisa elegeu o conceito imagem como propositor desse desenho epistemológico, e como o atravessamos é o mote desse itinerário. Chamamos de “poiésis epistemológica” ao movimento de produzir conhecimento por meio da pesquisa, à essa convocação epistemológica a qual é acompanhada de obras artísticas como experiências, atravessamentos no meio da pesquisa acompanhada de escrituras dissertativas.

O movimento de “desdobrar” a imagem de arquivos vistos não só como espaços de guarda pretende, ao abrir os suportes e espriar seu conteúdo imagético, repensar sua forma organizacional e propor novas formas de montagem de um arquivo, agora fruto de uma imersão nas paisagens da memória do seu detentor. Por que remexer numa ordem que já fora estabelecida? Qual a necessidade de cavoucar documentos imagéticos para deles emular o que estava arquivado?

A perspectiva de uma desmontagem de acervo vai ao encontro da concepção da heterogeneidade que funda a construção da imagem e, também, da construção de um atlas da memória, pautada na obra *Bilderatlas Mnemosyne*, Atlas de Imagens Mnemosyne, obra inacabada do historiador de arte considerado, pela literatura especializada, o pensador fundante da iconologia moderna, Aby Warburg (1866-1929). Esse pesquisador concebia o atlas como um dispositivo que pressupunha uma escolha diante das imagens e a consequente possibilidade de remontagens imagéticas, já que essas escolhas seguiriam um fluxo não cronológico de se pensar a história. As imagens, vistas como montagens constituídas de heterogeneidades, de “tempos suplementares- fatalmente anacrônicos e heterogêneos entre si” (Didi-Huberman, 2006), se permitem na própria constituição o movimento de montagem, pensar o seu (movimento) contrário também é concebível. Montar e desmontar, na proposta de estudo ora apresentada, se funda como movimento criador enquanto processo de criação e também como um percurso cognitivo enquanto pensamento por imagens. As imagens desdobradas da pesquisa vão obedecer a uma forma de se manifestar própria dos meandros das paisagens arquivadas, nas quais estão sempre imbricados tempos sucessivos e heterogêneos. Considera-se que as paisagens estão inscritas nos arquivos. No jogo de montar e desmontar imagens arquivadas procede-se a um processo de desarquivamento: “desarquivar” por meio de desdobramentos na perspectiva de Didi-Huberman (2007) e na esteira da reconstrução de um arquivo mais afeito às memórias afetivas do seu detentor. O gesto de desarquivar convoca um certo movimento espiralado, labiríntico, cíclico, não se detém no minimalismo do abrir-fechar (imagens, gavetas, memórias). Se as imagens estão imersas nas bricolagens temporais com as quais

dialogam, há de se esperar movimentos irmanados nessa superposição vertiginosa de tempos.

No jogo de montar e desmontar imagens no intuito de reconfigurar o tempo, há que se pensar com qual concepção ela está irmanada a ponto de permitir tais desdobramentos. Usualmente parte-se da noção de imagem a partir da configuração de algo que toma corpo, presença diante do nosso olhar, isto é, a imagem é aquilo que se assoma diante de nós enquanto realidade mais imediata. Entretanto, essa realidade mais imediata é perpassada por pelo menos três instâncias: a realidade mesma do objeto que se dá a ser visto; a visão, ou reflexo, desse objeto numa dada configuração de tempo e espaço; a perspectiva do olhar de quem está diante desse objeto. Diversas serão as interpretações sobre esse objeto como diversas serão as perspectivas que se põem diante dele, assim como tal objeto dar-se-á ao olhar do outro segundo condições específicas de sua aparição (do objeto). Estaremos diante de um objeto que se dá a ser visto, mas estaremos, também, diante da possibilidade de jogar com o que ele é em-si-mesmo e com o que ele permite, digamos assim, que seja visto. Lidaremos com a perspectiva de relação entre uma imagem, com a formatação de algo que se assoma diante de nós, e o que diremos que é uma imagem. Nessa aparente instabilidade na qual estão as imagens mergulhadas emerge o binômio de presença e ausência, daquilo que se dá a ser visto e que, concomitantemente, se retrai no que escapa a toda configuração. Embora essa aparente instabilidade das imagens cause uma certa insegurança diante do que é possível ver e apreender da essência delas, o interstício aberto a partir desse movimento flutuante força-nos a tomar as diferenças, que necessariamente acompanharão as interpretações sobre a natureza da imagem, de forma positiva. Entraremos num universo onde

a imagem “cessa de ser segunda em relação ao modelo” (Blanchot, 2007). As brechas, as fendas, os intervalos, as aberturas advindas de uma concepção flutuante do trato com as imagens apontarão para a possibilidade sempre recorrente de interpretações que não mais se assentarão na ilusória estabilidade de sentidos que supostamente acompanhariam essas imagens. O jogo, aqui, é a via de acesso ao que elas deixam escapar naquilo que se retraem ao se darem a “ser vistas”, assim como o contrário é verdadeiro; na ausência delas os rastros do que estava diante do nosso campo de visão serão os indícios da permanência do horizonte do que qualificamos como imagens. O jogo entra na esfera da dialética de uma compreensão de imagem que não é a mensurável, a objectualizada, a factível. Antes, ela está no entre, nos espaços intervalares, nos interstícios, nos hiatos, no terreno fértil das ambiguidades e das discordâncias e, quiçá, dos possíveis desvios. Aqui a diferença se instaura como norteadora da leitura que as imagens suscitam.

Certas palavras-chave abraçam o jogo perceptual do desenho epistêmico: poética em arquivos, paisagens da memória, etno-biografia/biografema de artista, desdobramentos-barroquismo das imagens. Esses vocábulos convocam algumas atitudes metodológicas: gestos de cartografar, mapear, derivar, deslocar, deambular, flunar, apontando para a opção do lidar com a pesquisa. A poética em arquivos pode ser uma atitude metodológica (método) e também um conjunto de procedimentos metodológicos (como fazer), congregando uma poética epistemológica no binômio método-procedimentos. Quais são esses procedimentos metodológicos? Abrir o arquivo; selecionar paisagens da memória significativas para o artista (nessa seleção de paisagens/imagens já deslocamos as imagens dos lugares onde repousavam no arquivo. Esse movimento implica, por extensão, um

deslocamento de sentidos na memória do artista e, concomitantemente, os deslocamentos que empreendemos quando da pesquisa de campo); ir ao encontro dessas paisagens.

Diante da abertura que a natureza ambígua da imagem coloca, os espaços serão redimensionados enquanto elementos partícipes das interpretações dessas imagens, assim como o tempo. Reitera-se que um estudo sobre imagens que reconhece uma condição flutuante da natureza delas em conformidade com as imbricações de perspectivas de tempo-espço e olhar do outro, não se fixa numa suposta natureza “essencialista” das imagens, como se elas tivessem entranhadas algo no próprio âmago que escapa ao outro. Quando se diz que elas “se dão a ver”, tal assertiva está sempre aspeada, compatível com as posições claudicantes que se nos impõem em relação ao “o que vemos e o que nos olha” (Didi-Huberman, 1998). A proposta de estudo, aqui, se fundou pela relação, sendo assim, tocar no binômio espaço-tempo é tocar especificamente no objeto dessa proposta de pesquisa, um arquivo fotográfico. O arquivo enquanto um espaço não só repositório de documentos imagéticos, mas também *locus* de memórias carregadas de afetos, dialogando com um tempo que se faz presente a partir do momento no qual imagens fotográficas são retiradas desses loci repositórios e ressignificadas pelos afetos do detentor do arquivo. Tempo ausente que se presentifica pela paisagem que é desarquivada, pelas imagens que são sintoma de algo que não elas mesmas, que apontam para algo que não elas mesmas, numa tentativa de extrair do visível o que está latente no invisível, na esteira do conceito de sintoma, como manifestação de algo que não se expressa, mas está lá: “A imagem é um rastro, uma esteira, um arrastamento visual do tempo que quis tocar (...)” (Didi-Huberman, 2006). O que é sintoma no presente já foi manifestação no passado,

assim como o que qualificamos como espaço arquivístico no presente já foi o vivido num tempo pregresso. Esse espaço arquivístico, ao abrigar imagens que por natureza se permitem a imprecisão, e na esteira das relações que estão imbricadas num e noutro enquanto jogo de alteridades, não pode repousar na qualificação de espaço sem embates dos jogos de memória. A metáfora da esteira em Didi-Huberman estende nosso olhar de um tempo recuado, mas sempre presentificado, esgarça a compreensão de arquivo para um lugar de devir e, também, para o espaço arquivístico como exercício de pensamento. Ainda com o historiador da arte, concordamos com a concepção de arquivos como não só locus de informação, mas o espaço privilegiado de onde se pode tirar “emoções e bocados de memória, imaginação e bocados de verdade” (2006). O arquivo é portador de imagens que são sintomas de tempos heterogêneos os quais, nesse jogo de heterogeneidade, permitem montagens e desmontagens de tempos, idas e vindas, o presente-ausente: sempre a dialética, o jogo.

A partir do momento que efetuamos o gesto de abrir um arquivo (seria redundante classificar o arquivo de “imagético”? Todo espaço se funda numa construção de imagem, afinal), colocamos em movimento pelo menos dois atos: o de repensar sua organização e fundar uma nova ordem. A pesquisa no Mestrado pretendeu investigar o arquivo como o locus prenhe de potência estética para além do espaço repositório, o lugar no qual estão “adormecidos” documentos que servem para a ponte investigativa em áreas distintas do conhecimento como a história, a antropologia, a sociologia e a própria arquivística. A classificação e ordenação usuais de um arquivo obedecem a dispositivos internacionais de organização que os assentam no lugar ilusório da ausência de conflitos, do apagamento

das idiossincrasias, do silêncio dos ruídos da memória. Embora os documentos institucionais tenham um trato diferente dos documentos de detentores físicos, mesmo assim há como que um forçoso refutar dos indivíduos que elegeram esses documentos como aqueles que merecem a guarda e consequente lugar de destaque na história. Como lembra Ana Pato (2015), o estudo dos arquivos nas artes, suas práticas imbuídas de um novo repensar desses espaços repositórios estão circunscritas no que se convencionou chamar, na história da arte ocidental, de “conceitualismo” (1960-1970). Questionava-se o sistema da arte a partir dos espaços tradicionalmente elencados como meios expositivos e de classificação do que merece o estatuto de arte, entre outros. Destaca-se aqui, por ora, esses dois elementos, espaço expositivo e classificação de objetos porque são questões caras a um campo disciplinar que se pretende organizador de conteúdos imagéticos fugidios e fruto da história de indivíduos nem sempre concordantes quanto ao que mereça ou deva ser guardado. A par dessas reflexões, a eleição do arquivo do fotógrafo Geraldo Ramos (1950) se insere na perspectiva de constituição de arquivos de artistas na Amazônia paraense, um arquivo que vem sendo trabalhado há pelo menos 56 anos. Geraldo Ramos foi, ele mesmo, um dos diretores do Museu da Imagem e do Som (MIS), a partir de meados da década de 80 até o início dos anos 90. Isto é, deparou-se com as mesmas questões que envolvem a seleção e guarda de material imagético.

Imagens desdobradas

Diante do exposto sobre as imagens e seus *loci* de guarda, intui-se que não basta armazená-las e organizá-las em repositórios arquivísticos. Há que presentificá-las no gesto de desdobramento, há que fazê-las imagens desdobradas. Se permitem o desdobramento é porque algo

na sua natureza condiz com as dobraduras que se lhe interpõem. Pelo o exposto até aqui, esse algo é o entre que se desvela quando diante dela estamos. Esse entre, expondo as dobraduras, permite do mesmo modo se repensar em novas montagens. Portanto, a partir do entrelaçamento de imagens instáveis dispostas como registros fotográficos em *loci* repositórios como arquivos, somos desafiados a repensar como estão dispostas essas imagens efêmeras em depósitos “estáveis”.

Posto isso, retomamos os questionamentos que foram dispostos no segundo parágrafo dessa reflexão a partir de outros: por que abrir um arquivo? Que sentidos são dados pelo detentor do arquivo às imagens-paisagens que nele estão guardadas, no arquivo, e como acessar essas imagens-paisagens que estão espalhadas em armários, gavetas, pastas-arquivo e outros materiais de inventário? O que será feito dessas imagens? Alguns movimentos possíveis para essa pesquisa foram tratados da seguinte forma.

Quanto à abertura de arquivo de artista a hipótese com a qual trabalhamos é de que o arquivo, independentemente de sua classificação nominal ou outra que aponte sua natureza de guarda, é o espaço privilegiado no qual as paisagens da memória estão arquivadas. Arquivadas, mas não silenciadas; antes, empreendem um diálogo unívoco sobre o que guardam nesse território privado de todo contato. A concepção de arquivo se esgarça para além do espaço tradicionalmente eleito como tal. Nosso corpo, por exemplo, posto que tem na pele aparente ou nos sistemas neuronais as marcas das vivências atravessadas enquanto constituintes da memória, configura-se como um arquivo vivo (Vigarello, 2003). As memórias que estão sendo processadas no presente são um arquivo, quicá um arquivo do futuro. No tocante às paisagens, George Simmel (1996) postulou

que os recortes são inerentes à concepção de paisagem, paisagem que tem sua forma oriunda da natureza e das suas continuidades infinitas. Essa possibilidade de recortes originou o enquadramento e intersecção de quadros assentados de forma expansiva na natureza. Isso é visível na representação pictórica no ocidente a partir do século XVI, no qual o enquadramento foi a via de acesso a esses recortes em potência.

Simon Schama (1996) postula que o olhar humano estabelece a percepção transformadora entre matéria bruta e paisagem, relegando ao bruto o trabalho objectificador da ciência e inserindo a paisagem na ordem do estético. Mesmo estando perceptíveis as cisões que engendram o conceito de paisagem, como algo que está “lá”, dentro do meu campo de percepção humana, mas apartado de uma configuração subjetiva da memória, ainda assim abriu-se espaço para pensar as paisagens enquanto representações simbólicas que fazem os grupos humanos. E no tocante às artes há que se ressaltar o caráter fabulatório que esse campo disciplinar ensejou e, embora o recorte pictórico tenha reforçado uma suposta cisão entre paisagem e subjetividade, ainda assim esses recortes enquadrados assentavam-se no aspecto criador e na imaginação do artista diante das paisagens. Anne Couquelin (2007), por exemplo, mostra que a paisagem foi idealizada para inaugurar uma prática pictórica, cuja idealização influenciou de forma decisiva nossas categorias cognitivas e espaciais. No jogo das representações e sob influência dessa idealização, natureza e paisagens se confundem, se imbricam e, quase sempre, são tomadas por sinônimos. No exposto, opta-se por “paisagens” no plural na mesma esteira de raciocínio que toma as imagens como formas múltiplas porque múltiplos são as depreenções que repousam nelas.

Outro aspecto que vale ressaltar é a concepção de imagem mesclada à de paisagens, algo recorrente na escrita dessa proposta de pesquisa. As paisagens, assim como as imagens, estão situadas nos entrelugares. É nesse entrelugar que instalamos esse instante do reconhecimento de ambas, paisagens e imagens, no qual elas estarão imbuídas de uma forma que procura por outra forma, não devendo se tratar a imagem-paisagem original como uma imagem-paisagem que meramente deposita informações de um tempo ou de um lugar nos quais estão inscritos nas classificações arquivísticas dos seus inventários. As paisagens estão inscritas nos arquivos assim como estão as imagens. No jogo de mexer e remexer no arquivo, no montar e desmontar das imagens, no arquivar e desarquivar de conteúdos imagéticos procedemos ao reconhecimento de que ambas obedecem aos movimentos claudicantes da memória, configurando-se assim como “paisimagens”. Afinal, mesmo a concepção mais tradicional de paisagem fundou-se, necessariamente, a partir de uma *imagem* de paisagem, idealizada, recortada e imutável na sua estrutura originária. E as elucubrações contemporâneas, que fundem a subjetividade humana e não-humana nas construções paisagísticas, apoiam-se em outro estatuto de *imagem* para as desconstruções que pretendem empreender. Nessa esteira discursiva os vocábulos se mesclam apontando para a potência mesma que atravessa suas constituições.

Quanto à segunda pergunta que norteou a pesquisa procedemos, junto às indagações que nortearam o percurso investigativo, a uma experimentação no trato com o arquivo do fotógrafo, já que os sentidos que o detentor porventura atribua ao seu acervo imagético implica o primeiro gesto supracitado nessa proposta, que é o de abrir o arquivo. Diante da abertura, que não pode estar destituída de uma intenção, os sentidos dados pelo fotógrafo ao próprio acervo

serão justificados pela memória afetiva que se espraia nas imagens produzidas num tempo recuado, a partir da seleção de algumas imagens mais carregadas de sentidos para ele. O acesso a essas imagens selecionadas deu-se pelo “desarquivamento” das paisagens arquivadas, por meio do diálogo empreendido entre a pesquisadora e o fotógrafo e de desdobramentos da imagem na perspectiva de Didi-Huberman. Aqui nos deparamos com o princípio das “imagens desdobradas”. Esse desdobramento é a qualidade que impulsionará a pesquisa em arte e sobre arte agora para o Doutorado.

Referências

- BLANCHOT, Maurice. *A Conversa Infinita 2: a experiência limite*. São Paulo: Escuta, 2007, p. 34.
- BRITTO, Rosangela. 6 de nov. de 2019. Notas de aula.
- CAUQUELIN, Anne. *A Invenção da Paisagem*. São Paulo: Martins, 2007.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos e o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998. (TRANS).
----- *L'image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*. Paris: Gallimard, 2006, p. 45, 48, 51.
----- *Imagens apesar de tudo*. Lisboa: KKYM, 2007, p. 123.
- LOPES, José Rogério. Colecionismo e ciclos de vida: Uma análise sobre percepção, duração e transitoriedade dos ciclos vitais. In: *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre: ano 16, n.34, p.377-404, jul./dez. 2010.
- MANESCHY, Orlando. 20 de nov. de 2019. Notas de aula.
- MELIM, Regina. *Performances Impressas*. São Paulo: Revista Poiesis, v. 1, 2013, p. 25-30.

- MOKARZEL, Marisa. 27 de nov. de 2019. Notas de aula
- PATO, ANA Matos Porto. *Arte contemporânea e arquivo: reflexões sobre a 3a Bienal da Bahia*. São Paulo: Revista CPC (USP), v. 20, 2015, p. 112.
- SCHAMA, Simon. *Paisagem e Memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- SIMMEL, George. *A filosofia da paisagem*. Portugal: Covilhã: Universidade da Beira Interior, 1996.
- VIGARELLO, Georges. *A história e os modelos do corpo*. Pró-posições, Campinas, v. 14, n. 2 (41), maio/ago. 2003, p. 21-29.
- WARBURG, Aby. *Gesammelte Schriften II-I. Der Bilderatlas Mnemosyne* (editado por Martin Warnke e Claudia Brink). Berlim, Akademie Verlag, 2000, 2ª ed. 2002. Versão castelhana (de Fernando Checa) Atlas Mnemosyne (Trad. Joaquim Chamorro Melke). Madrid: Ediciones Akal, 2010.

Adaptar e hibridar na arte a partir de fotografias, esculturas e espaços

Adapt and hybridize in art from photographs, sculptures and spaces

MARIA VALQUIRIA DE OLIVEIRA NAVARRO

Universidade Federal de Santa Maria, UFSM

CAPES – DS

No texto são examinados os conceitos de hibridação em Sandra Rey e Edmund Couchot, compreendendo tais questões na poética pessoal, que envolve fotos de esculturas, simulando situações, com o intuito de transformar temporariamente o espaço. O processo criativo ocorre em ambiente reduzido, pela condição de distanciamento social e limitações decorrentes, onde criações de outras fases são adaptadas ao espaço próprio de vivência, propondo pequenos deslocamentos em situações momentâneas e reais, nas quais a fotografia atua como ferramenta do processo criativo e geração de imagens.

Palavras-chave: Arte contemporânea; Poéticas Visuais; Hibridação; Espaço; Fotografia.

In the text, the concepts of hybridization in Sandra Rey and Edmund Couchot are examined, understanding these issues in personal poetics, which involves photos of sculptures, simulating situations, in order to temporarily transform the space. The creative process takes place in a reduced environment, due to the condition of social distance and resulting limitations, where creations from other phases are adapted to the space of living, proposing small displacements in momentary and real situations, in which photography acts as a tool of the creative process generation of images.

Keywords: Contemporary art; Visual Poetics; Hybridization; Space; Photography.

Ao perceber que o período de quarentena provocado pela COVID 19 poderia estender-se mais do que inicialmente imaginávamos, decidi que era necessário dar continuidade a minha poética, adaptando meus processos às possibilidades existentes. Para iniciar, achei conveniente encontrar um significado mais preciso para a palavra “adaptar”. No Dicionário *Oxford Languages*, o termo adaptar (2020) é apresentado com o sentido de modificar algo para que se acomode, se ajuste ou se adeque a uma nova situação ou a um determinado fim. Percebi que seria isso que deveria fazer, modificar algumas coisas neste processo e adequar a essa nova situação para a manutenção da poética.

Da mesma forma, como ocorre a adaptação na hibridação entre organismos vivos, como uma forma de manutenção da espécie. Sandra Rey (2004), ao falar sobre “cruzamentos impuros”, traz a etimologia da palavra “híbrido”, lembrando nesta explicação que, no universo da biologia, “hibridar é a ocorrência do cruzamento genético de espécies distintas de plantas ou animais”. Então, neste momento atípico, estes dois termos – adaptação e hibridação – que há muito vem sendo aplicados em questões das Artes, passaram a fazer parte de meu processo.

Dentro deste enfoque, penso a adaptação do entorno a partir da ideia de “espaços de ilusão” (GRAU, 2007), que por ser uma forma de modificação do espaço, pode tornar-se também um princípio de hibridação.

Ao apresentar espaços históricos de ilusão Oliver Grau (2007) torna possível a percepção do desejo de criação de um espaço ilusório desde a Antiguidade, fazendo-nos perceber que a ilusão é parte importante na Arte; lembra que, desde Pompeia, em 60 a.C, espaços imagéticos de ilusão são proporcionados em criações de

“cenários” pintados, um composto de espaço interno e externo ou de uma arquitetura simples que pretendia ares mais suntuosos. Tornando-se com o tempo cada vez mais complexas as formas de ilusão em Arte são construídas pelos meios técnicos disponíveis em cada época, quer sejam estes pontos de fuga ou a partir de expansão tecnológica, espaços de imersão, proporcionados pela arte virtual e computacional. Grau (2007, p. 21) afirma que “Na realidade virtual, uma visão panorâmica é associada à exploração sensório-motora de um espaço imagético que produz a impressão de um ambiente ‘vivo’.” Transforma a forma de ver as imagens, proporcionando imersão neste espaço, em um tempo que pode ser considerado “real”; além desta simulação do real, segundo o autor, é possível difundir imagens artificiais com imagens do mundo natural, criando um simulacro de “realidades mistas”.

As hibridações maquínicas em Arte foram acontecendo de forma muito natural, conforme o acesso às máquinas, avançando até as tecnologias eletrônicas e digitais conquistando uma arte multidisciplinar, interativa, sensorial e imersiva. Uma hibridação tecnológica em Arte ocorre na medida em que são utilizados *softwares* e aplicativos, entre outros, para gerar, controlar, transformar as imagens, fazendo com que estas sejam numericamente convertidas. A hibridação discutida por Couchot (1993) considerada, sobretudo, a partir da “numerização” das imagens, contribui para pensar as tecnologias digitais dentro de meu processo prático.

Existem diferentes maneiras de entrecruzar as artes visuais com as tecnologias digitais, ainda que de forma simples como com o uso da fotografia que, hoje, é diretamente vinculada ao processo digital. Em meu trabalho essa hibridação tem acontecido, a partir do momento em que visualizo o entorno do ambiente no qual vivo

e percebo a possibilidade de compor e ambientar as esculturas, independente das dimensões do espaço, criando situações a serem fotografadas, tendo a intenção e o fazer como uma ação única que é direcionada para a captura de uma ideia que gera uma imagem numérica capaz de ser alterada e manipulada digitalmente.

Edmond Couchot (2003) em *A tecnologia na arte: da fotografia a realidade virtual*, analisa a Arte não sendo somente um modo de produção, mas também como uma forma de representação fragmentada do mundo. Portanto ao perceber as mudanças no imaginário ao longo da história, também é possível compreender como mencionou Couchot (2007) as transformações sobre a percepção gerada pelas “tecnologias digitais”, das “relações entre homem-máquina”, onde o tempo digital se revela como em simuladores de realidade virtual.

Dissolvendo as relações diretas com o real, saindo da lógica da figuração para a simulação, suprimindo fronteiras entre o sujeito, a imagem e o objeto hibridizando-os. Tornando-se imagem-objeto, imagem-linguagem, imagem-sujeito. Assim como Couchot, Priscila Arantes (2012) também compartilha deste pensamento quando diz que o hibridismo de mídias é acompanhado de uma mistura entre áreas rompendo posições binárias como público/obra e artificial/natural.

Reflito sobre características binárias, que buscam denominar de forma a apartar categorias, sem me preocupar em classificar este fazer como escultura, fotografia ou instalação, buscando a partir dos elementos disponíveis e da união dos mesmos, gerar uma situação de simulação na qual a partir da observação do meio, uno o espaço de circulação cotidiano, esculturas e ação fotográfica, em um paralelo com espaços de ilusão, citados por Oliver Grau.

Uma poética em construção adaptada ao entorno

A adaptação neste trabalho ocorreu não apenas pela necessidade de manutenção da poética, que sofreu com imprevisibilidade do momento, mas também pela paralisação das atividades presenciais que fez com que as esculturas pertencentes à primeira fase da pesquisa (Figura 1), ficassem guardadas em um espaço da universidade.

Refazer tudo seria inviável, repensar poderia ser mais acertado. Começando por um rastreamento visual neste espaço, o qual ainda não havia sido considerado, pela impossibilidade de ali estar, viver, e observar. Com a rotina transformada, esse local passou a ser mais usual, situações e pontos que antes não eram observados tornaram-se visíveis, caminhos que anteriormente eram feitos com um propósito a ser cumprido, passam a ser o único contexto de deslocamento dentro do espaço de vivência, proporcionando momentos de distração e possibilitando a percepção de detalhes para compor o fazer.

O olhar voltado a encontrar neste lugar uma forma de comportar a criação, fez do caminho diário, o lugar ideal para esta atividade. Um misto de paisagem rural e urbana típico de uma região em desenvolvimento, caminho diário de passeio com meus cães (Figura 2) passa a ser o local de observação e experimentação. Em um primeiro momento analisando os pontos a serem utilizados para compor a proposta, gerando depois situações a serem fotografadas.



FIGURA 1 Esculturas pertencentes a primeira fase da pesquisa, arquivo pessoal (2019).



FIGURA 2 Caminho diário indicando pontos fotografados, via Google Earth (2020), arquivo pessoal.



FIGURA 3 Esculturas pertencentes a outras fases da pesquisa, arquivo pessoal (2010).



FIGURA 4 Figuras escultóricas ambientadas no percurso diário. Arquivo pessoal (2020).

Para pensar melhor sobre estes espaços, deslocamentos e transformações busco nos escritos de Francesco Careri (2018) algumas colocações que podem auxiliar minha prática, identificando-me com o pensamento do autor ao ver, na caminhada, uma forma de intervenção urbana, principalmente a partir da concepção de que:

O ato de atravessar o espaço nasce da necessidade natural de mover-se para encontrar alimento e as informações necessárias para a própria sobrevivência. Mas, uma vez satisfeitas as exigências primárias, o caminhar transformou-se numa forma simbólica que tem permitido que o homem habite o mundo. Modificando os significados do espaço atravessado [...] (CARERI, 2018, p. 27).

Este caminho surge como parte importante, para o fazer e para a adaptação desta pesquisa a um espaço reduzido, com a necessidade de mantê-la na condição atual de distanciamento social, com a utilização do material disponível: esculturas pertencentes

a outras fases de minha pesquisa (Figura 3), aparelho telefônico celular e o entorno.

Estas esculturas de aproximadamente 25 centímetros, com estrutura em arame, cobertas por uma resina criada a partir do poliestireno¹, ambientadas em espaços deste caminho, permitiram a criação de situações momentâneas, utilizando-as como “personagens” propondo “espaços de ilusão”. Neste sentido, a fotografia, anteriormente pensada apenas como registro, passa a ser, agora, uma forma de projetar, elaborar e pôr em prática minhas questões de pesquisa. Ao ambientar estas figuras neste percurso diário busco produzir lugares que agem momentaneamente como ambiente de vivência e ação destas figuras escultóricas (Figura 4).

.....
¹ Resina adquirida pela união do isopor (poliestireno) e gasolina, material muito tóxico, que nas últimas esculturas, as quais não tenho acesso, foi substituído por papel higiênico e café.

Para tais ações, neste momento, a fotografia foi utilizada como ferramenta do processo criativo, um instrumento de composição da obra, que me permite digitalizar situações compondo uma poética. Sendo assim a fotografia aparece como o produto de um momento captado, no qual um espaço é analisado e ocupado a partir da escolha dos elementos escultóricos mais adequados para compor um determinado espaço, onde posiciono e busco os melhores pontos de vista para captar a ideia proposta.

Para Arlindo Machado (2016, p. 42-43) “a fotografia ocupa, entre as mídias de nosso tempo, um lugar bastante estratégico, porque é com base na sua definição semiótica e tecnológica que se constroem hoje as máquinas contemporâneas de produção simbólica audiovisual”. O autor recorda que, a partir da fotografia, surge um princípio de automatização onde cabe ao fotógrafo posicionar a câmera e fazer o disparo de um botão. Com a câmera digital, percebo ampliar a sensação deste aparente controlar tal procedimento, pela facilidade de visualizar e apagar o resultado, repetindo a captação da imagem até conseguir um resultado satisfatório ou, se, mesmo assim, a luz e o enquadramento deixarem um pouco a desejar, existe a possibilidade de alteração dos resultados iniciais a partir da edição de imagem em um *software* apropriado.

Com a fotografia, que é o ponto inicial desta pesquisa, unida à escultura, considero possível, em um próximo momento, a busca da imagem em movimento, justaposições, sobreposições e intervenções que possam apresentar uma maior hibridação, permitindo dissipar ou borrar mais amplamente os limites que separam as linguagens.

Estas reflexões em um período de transformações e incertezas, tanto vinculadas ao panorama mundial face à pandemia da COVID 19 – no qual não sabemos o que esperar para o futuro próximo – ou

as provenientes do fazer artístico. Dão início à hibridação necessária para as experimentações em uma poética que busca ampliar o diálogo com as mídias digitais. Situar-se no presente torna-se inevitável, assim como hibridar na Arte, pelas condições e informações da vida contemporânea, que fragmenta, decompõe e agrega.

Experimentações são possíveis em função da disponibilidade e acesso a mídias e dispositivos eletrônicos móveis para comunicação e facilitação das atividades cotidianas. Esse processo de “banalização” da disponibilidade de meios tecnológicos impacta na nossa relação com o fazer e com a forma de ver e sentir a Arte, a partir do momento em que tornamos alguns objetos maquínicos parte indispensável de nosso cotidiano. A produção destes cruzamentos da Arte com a tecnologia proporciona um aumento das relações obra-autor-espectador, as quais podem ser pensadas a partir do conceito de emancipação do espectador, apresentado por Jacques Rancière (2012). Assim como na ideia de “dissolução do autor”, mencionada por Júlio Plaza (2001) em seu artigo Arte e interatividade.

Considerações

Partindo de algumas concepções ligadas à hibridação na Arte, constituo uma proposta artística, agregando, de maneira inicial, a fotografia digital como parte do processo, acreditando que, a partir destas experimentações, seja possível ampliar as possibilidades de apropriação e aproximação do espectador, assim como as possibilidades de desenvolvimento da pesquisa.

Ao trabalhar com as condições disponíveis, mantendo o pensamento no fazer, pretendo, após esta experiência, voltar a pensar nas formas e figuras conseguidas no início da pesquisa, colocando-as em situações semelhantes com as que venho fazendo hoje, respeitando

sua escala, que é muito próxima da humana, pensando na manutenção da coerência desta poética, unindo, esculturas, imagens fotográficas, áudios e vídeos.

Para isso apoio-me na visão de Sandra Rey (2007), quando menciona que as hibridações nem sempre estão diretamente ligadas ao numérico, tendo como característica serem multidisciplinares e é nesta multidisciplinaridade que percebo meu fazer. Vendo como potência, a imagem digital, para ativação de modos de subjetividade.

Neste momento atípico, valorizado pela utilização de detalhes deste entorno, apoiado pela análise acerca das hibridações na Arte, percebo que, mesmo que de maneira inicial, estou envolvendo este fazer gradualmente com possibilidades que buscam manter premissas da poética pessoal, propondo uma continuidade contextualizada ao momento atual.

Referências

ADAPTAR, in: Oxford Languages. Google search, 2020. Disponível em: <https://cutt.ly/rf7wTfy>. Acesso em: 28 set. 2020.

ARANTES, Priscila. *Arte e mídia: perspectivas da estética digital*. 2. ed. São Paulo: SENAC, 2012.

CARERI, Francesco. *Walkscapes: o caminhar como prática estética*. São Paulo: Gustavo Gili, 2018.

COUCHOT, Edmond. Da representação à simulação: evolução das técnicas e das artes da figuração. In: André Parente. (org.). *Imagem máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993. p. 37- 48.

_____. *A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

_____. Reinventar o tempo na era digital. Curitiba: *Revista INTERRIN*. Edição. nº 4. 2007. Disponível em: <https://seer.utp.br/index.php/i/article/view/49>. Acesso em: 10 jul. 2020.

GRAU, Oliver. *Arte virtual: da ilusão à imersão*. São Paulo: UNESP, 2007.

MACHADO, Arlindo. *Arte e mídia*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2016.

PLAZA, Júlio. Arte e interatividade: Autor-obra-recepção. *Revista do Mestrado em Arte e Tecnologia da Universidade de Brasília*, VIS, v. 3, n. 3, UnB.2001. p. 29-42.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

REY, Sandra. *Cruzamentos Impuros: conexões, encontros e cruzamentos na construção de dispositivos poéticos na arte contemporânea*. In: XXIV Colóquio do XXIV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, 2004, Belo Horizonte. Anais do XXIV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Belo Horizonte, 2004.

_____. XVI Encontro Nacional da ANPAP – “Cruzamentos impuros: uma prática artística por hibridação e contaminação de procedimentos”. In: XVI Encontro Nacional da ANPAP, 2007, Florianópolis. Dinâmicas Epistemológicas em Artes Visuais. Florianópolis: UDESC, 2007. v. 1.

_____. *Operando por cruzamentos processos híbridos na arte atual*. In: #10.ART Encontro Internacional de Arte e Tecnologia, 2011, Brasília. #10.ART Encontro Internacional de Arte e Tecnologia: modus operandi universal. Brasília: UnB, 2011. v. 1.

[sem título] – deformações do teatro na web durante o período de isolamento social

[sem título] – theater deformations on the web during the period of social isolation

RAFAEL MACHADO MICHALICHEM

Mestre em Artes Cênicas pela
Universidade Federal de Uberlândia (UFU)

RENATA MENDONÇA SANCHEZ

Doutoranda em Artes da Cena pela Universidade
Estadual de Campinas (UNICAMP)
CAPES

Neste compartilhamento abordamos três aspectos da teatralidade: presença/ausência, tempo e espaço (cronotopia), na situação de isolamento sanitário ocasionado pela covid-19. Desse modo, aproximamos um breve relato de processos de compartilhamento de exercícios cênicos na web e suas reconfiguração para as plataformas digitais. Esse texto trata-se, portanto, de um experimento que nos permitiu tramar reflexões sobre teatralidades e as possíveis camadas ficcionais da presença/ausência, do tempo e do espaço nas plataformas de mediação tecnológica.

Palavras-chave: Teatralidade; Processos; Ficcionalização; Cronotopia.

In this paper, we approach three aspects of theatricality: presence / absence, time and space (chronotopy), in the situation of sanitary isolation caused by the covid-19. Thus, we bring a brief account of the experiences in scenic works on the web and their reconfiguration for digital platforms. This text is, therefore, an experiment that allowed us to elaborate reflections on the theatricality and the possible fictional layers of presence / absence, time and space on technological mediation platforms.

Keywords: Theatricality; Processes; Fictionalization; Chronotopy.

Introdução e pequeno panorama de processos na web

Quando o processo de criação de [sem título]¹ abandonou a pesquisa de compartilhamento presencial e se tornou um exercício cênico audiovisual, o percurso que havíamos percorrido até aquele momento ecoava algumas das questões que viríamos a enfrentar. A primeira delas, a criação a distância de um produto, já estava embrenhado ao longo do processo com nossa metodologia de ensaios a distância, realizada através de provocações e respostas, numa espécie de programa² de ações ou ensaios estendidos em que comportamentos, ações ou poéticas eram sugeridas e experimentadas num deslocamento espaço-temporal, registradas através de uma câmera. A pandemia já estava instaurada e o isolamento social era ainda mais restritivo do que o que estamos experimentando no momento de escrita deste texto, com a reabertura de boa parte do comércio e a flexibilização do contato entre as pessoas³.

.....
¹ [sem título] é um vídeo produzido de forma colaborativa como tentativa de traduzir um trabalho cênico presencial para a linguagem audiovisual, em meio ao contexto de isolamento social ocasionado pela covid-19 no ano de 2020. Integra a defesa da pesquisa de mestrado “Princípios Potencializadores da Vocalidade: máscara em movimento” desenvolvida entre os anos 2018 e 2020 no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena/ Instituto de Artes/ UNICAMP. Uma experimentação composta a partir de colagens de imagens, sonoridades e livres adaptações de textos, abordando questões como voz e escuta por meio do trabalho com máscaras cênicas no corpo em movimento. <http://acervoformiga.art.br/acervoformiga/2020/06/29/filme-sem-titulo/> Acesso em Out. 2020.

² Para a performer, professora e pesquisadora Eleonora Fabião (2013), “programa” é compreendido como um procedimento composicional que pode atuar como um motor de experimentações. Como artistas da cena, compreendemos que tal conceito vem ao encontro do que entendemos como processo de criação.

³ Outubro de 2020.

De fato, este primeiro momento de choque frente às incertezas quanto à duração e o comportamento da pandemia concedeu aos artistas do teatro no mundo todo a liberdade – e talvez mesmo, a necessidade – de desmanchar pressupostos a respeito da produção teatral através das redes e da área do audiovisual. A presença, elemento supostamente indispensável ao teatro, necessitava agora ser suspensa ou, na melhor das hipóteses, experimentada de outras maneiras ou através de outros canais. A cronotopia⁴ não pode acontecer completamente como quando estamos dividindo o mesmo espaço-tempo que a atriz/o ator que vive o processo poético.

Com este impasse, as produções teatrais deram início a um processo de pesquisa empírico que investigava como resolver um problema. São registros de percepções de alguns grupos nacionais, que vão guiar uma análise inicial deste momento de negociações livres entre o teatro e a *web*, o vídeo e a ausência, e que podem também ser encarados como um pequeno dossiê de iniciativas e experimentações que ocorreram nos primeiros estágios da pandemia. Estando a realidade imposta sobre o teatro, é dever dos artistas encontrar subterfúgios para dismantelá-la, *hackedá-la*, se for preciso, e descobrir novos caminhos ainda não trilhados.

[sem título], exercício cênico proposto como resultado da pesquisa de Mestrado de Renata Sanchez, através de uma metodologia de criação à distância, enveredou-se para um resultado audiovisual. É preciso notar que esta escolha se distancia de espectadores temporal e espacialmente: espectadores não dividem nem tempo nem espaço com a atriz em seu processo poético. De fato, nem mesmo a

.....
⁴ Acolhemos aqui o conceito bakhtiniano de “cronotopo” onde *crono* = tempo e *topos* = lugar. Para nos referirmos, no entanto, ao processo do [sem título] por meio de um vocabulário de palavras da cena, abordaremos “lugar” como “espaço”.

própria atriz trabalha num processo contínuo temporal, à guisa de cortes, refilmagens, ordens de cena invertidas por necessidades de produção. O resultado que vemos é realizado, antes de tudo, através de uma montagem⁵, elemento presente no cinema quase que desde seus primórdios. De fato, no processo à distância no qual [*sem título*] foi criado, o processo de montagem substituiu, ou talvez, recriou, o processo de encenação: o diretor, ao realizar o processo de edição do vídeo e reafirmar a própria ausência do espectador como caráter estético, pôde reelaborar sentidos através da justaposição de planos não correlacionados.

A justaposição de dois planos isolados através de sua união não parece a simples soma de um plano mais outro plano – mas o *produto*. Parece um produto – em vez de uma soma das partes – porque em toda justaposição deste tipo o resultado é qualitativamente diferente de cada elemento considerado isoladamente. (EISENSTEIN, 2002, p.16)

Esta escolha, portanto, de desfazer-se completamente da cronotopia não apenas para espectadores, mas também para a atriz, revelou só ser possível em processos que envolvam gravações de imagens. Ainda que a atriz tenha vivido o processo de forma contínua, quando a montagem desrespeita e inverte a cronologia poética, nos afastamos ainda mais do campo teatral, visto que, no teatro aurático⁶ ou

.....
⁵ “A montagem é um termo técnico tomado do cinema, sugerindo, por conseguinte, acima de tudo a ideia de uma descontinuidade temporal, de tensões instaurando-se entre as diferentes partes da obra dramática” (SARRAZAC, 2013, p. 98).

⁶ Trabalhamos, aqui, conforme também propõe Dubatti (2011), com a compreensão de “aura” tramada por Walter Benjamin (1987). A aura seria, para o filósofo, uma “figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que esteja” (p. 170).

cronotópico, é impossível inverter a cronologia poética da atriz/ do ator para a espectadora/ o espectador, já que ambos dividem o tempo (isto é, a duração da obra).

Por outro lado, este processo de justaposição de imagens e sua capacidade de intervir sobre a realidade temporal, espacial e de sentido, gera em espectadores processos espontâneos de *poiésis*. Como podemos verificar nas palavras de Eisenstein:

E agora podemos dizer que é precisamente o princípio da *montagem* (...) que obriga os próprios espectadores a *criar*, e o princípio da montagem, através disso, adquire o grande poder do estímulo criativo interior do espectador, que distingue uma obra emocionalmente empolgante de uma obra que não vai além da apresentação da informação ou do registro do acontecimento. Examinando esta diferença, descobrimos que o princípio da montagem no cinema é apenas um caso particular de aplicação do *princípio da montagem em geral*, um princípio que, se entendido plenamente, ultrapassa em muito os limites da colagem de fragmentos de filme. (EISENSTEIN, 2002, p. 30)

Este estado de criação conjunta é parte da busca do teatro cronotópico atualmente, através da sobreposição e colagem de signos, imagens, sonoridades e elementos sensoriais apresentados aos espectadores. O desejo de criação conjunta entre obra e espectadora/ espectador (ou a falta dele), no teatro cronotópico, flui livremente e proporciona que ambos sejam afetados simultaneamente. Em obras nas quais espectadores não dividem o espaço com a/o performer, esta afetação é impossível?

No caso de obras gravadas anteriormente, sim. Sendo o trabalho registrado, ele é um retrato do momento vivido pela/o performer no momento em que age poeticamente em seu espaço tempo, e este

retrato, ao ser acessado pela/o espectadora/espectador, não sofre alterações. O que está dito, está dito. No entanto, é possível causar a falsa sensação de que espectadores tem algum controle sobre o que assiste. Esse processo de ficcionalização da presença pode ser observado na versão *online* de *Mata Teu Pai*⁷, realizada por Debora Lamm na iniciativa do SESC São Paulo de realizar trabalhos teatrais através de seu canal do *Youtube*. No vídeo, sem cortes, uma câmera acompanha a atriz em sua casa realizando uma performance adaptada do espetáculo, mas uma escolha de movimentação de câmera tem um efeito curioso sobre quem assiste: ao invés de conduzir nosso olhar através da cena, indicando onde devemos olhar para ver a ação se desenrolar, a câmera se deixa conduzir pela própria cena, e é levada por ela de uma ação à outra. Diferentemente do que em geral estamos acostumados nas produções audiovisuais, onde a câmera é parte integrante da narrativa e, muitas vezes, delimita e aponta detalhes que passariam despercebidos, aqui a câmera se permite estar submetida à cena, que é quem a conduz. Esta decisão gera, conforme percebemos, uma falsa sensação orgânica de estar “assistindo” presencialmente algo, visto que a nossa reação como espectadores é de acompanhar a cena e sermos conduzidos por ela a olhar onde for necessário. Se um elemento nos chama a atenção, direcionamos nosso olhar a ele – e é parte do processo de encenação a condução do olhar do espectador. A câmera, portanto, reage ao invés de conduzir.

A *Trupe de Truões*, grupo sediado em Uberlândia – MG, em algumas de suas apresentações digitais como *Rapunzel*⁸ e *Chica Par(t)indo*, escolhem trabalhar com a câmera fixa em um determinado ponto do

espaço, algo que remonta aos primeiros registros cinematográficos, que sugeriam uma espécie de *teatro filmado*. No entanto, o grupo explora o posicionamento da câmera e cria um diálogo objetivo com a mesma, relacionando o cone de visão da lente e inserindo elementos através de suas bordas, ou falando diretamente com a câmera como se ela fosse o canal que os permite acessar as/os espectadoras/espectadores, aproximando-se e afastando-se da câmera. Neste caso, a câmera é apenas a transmissora, e a cena se adéqua a ela em busca de contato, o que gera pequenos momentos em que espectadores são chamada(o)s à criação; e, nos lembra de que estamos assistindo uma obra, conscientes de sua condição distante.

De volta à *Mata Teu Pai*, a referida apresentação se deu em formato de *live*, e portanto, espectadores e obra teoricamente dividiram o mesmo tempo, ainda que de espaços distintos. Dizemos *teoricamente* haja vista que a transmissão de qualquer quantidade de dados ainda não é perfeitamente instantânea em nossa tecnologia atual, havendo um pequeno atraso, mesmo que seja de milésimos de segundo, e esse atraso pode variar de espectadora/espectador para espectadora/espectador de acordo com seu aparelho receptor e a qualidade de sua conexão. O vídeo segue disponível no canal do SESC São Paulo quando da escrita deste artigo, o que possibilita assistir à obra espacial e temporalmente distantes. No entanto, a escolha da filmagem contínua, sem cortes, cria no espectador a sensação de dividir os 46 minutos de duração da obra com a atriz, que perpassa integralmente seus processos poéticos diante de quem assiste, ainda que através de uma janela virtual, sem o processo de montagem que possibilitaria a deformação temporal que abordamos anteriormente.

7 <https://www.youtube.com/watch?v=ftMOty5adVQ> Acesso em Out.2020.

8 https://www.youtube.com/watch?v=4U_af7CTbLg Acesso em Out.2020.

Em “Éramos em Bando”⁹, produção audiovisual realizada pelo Grupo Galpão e disponibilizada no começo da pandemia em horários específicos ao público, nem sequer as/os performers dividem o mesmo espaço. De fato, a tela se torna uma espécie de *portmanteau*¹⁰ espacial, conglomerando os espaços íntimos das residências da equipe, proporcionando diversos olhares simultâneos à espectadora/ ao espectador que, desta vez, se vê obrigada/o a escolher o que vai assistir. Ainda que todas as janelas estejam envolvidas em uma mesma ação (algo que também é rompido pela obra diversas vezes), a quantidade de informações demanda da/o espectadora/espectador um trânsito entre o todo e as partes, que vão construindo e desmanchando uma ideia de coletividade de ação. Ainda que a ação não ocorra no tempo presente e esteja incutida de cortes e sobreposições, a relação espacial desenvolvida através do uso dos quadros de vídeo proporciona aos espectadores uma espécie de “ambiência virtual”.

O Grupo Emcantar, sediado em Araguari-MG, em suas apresentações digitais, inseriu o *smartphone* como elemento de comunicação entre performers e espectadores. Durante as cenas do espetáculo *A Nova História da Dona Baratinha*¹¹, as/os performers acessavam os comentários realizados por espectadores e criavam pequenos diálogos com o que havia sido expresso. Ainda que a conexão entre obra e público esteja presente, havia uma distância temporal considerável

entre o comentado e a cena. Por outro lado, a possibilidade de expressar no campo dos comentários permitia aos espectadores uma espécie de espaço virtual de encontro e ação – não apenas com as/os performers, mas também com demais espectadores, numa troca social que ampliava a leitura do espetáculo e o contato.

Já em “Clã Destinos”, espetáculo digital do grupo Clowns de Shakespeare¹², a ação se desloca através de diversas plataformas e sempre busca por inserir e dialogar com a espectadora/o espectador que assiste a obra. Atravessando canais de comunicação escrita, sonora e vídeo, as atrizes/os atores vão desenhando um processo que beira a experiência do teatro itinerante, e vão incluindo espectadores nos espaços virtuais que vão se elaborando ao longo do espetáculo. Neste caso, a espectadora/o espectador age ativamente durante a peça, e cria – acreditamos – uma espécie de “presença aurática” ao estar ela/ele mesma/mesmo nos espaços de ação em conjunto com as/os performers. Ainda que seja debatível o quanto a espectadora/o espectador pode interferir realmente no processo poético da atriz/do ator em uma situação como essa, a sua presença no campo de jogo gera uma instabilidade que não pode ser vista nos exemplos em que o espectador apenas assiste – seja simultaneamente ao processo da atriz/do ator, ou não.

.....
⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=ysjnxPLo1o> Acesso em Out. 2020.

¹⁰ Conceito literário cunhado por Lewis Carroll no livro *Alice Através do Espelho* (1871), para designar palavras que, por soma, juntam dois ou mais sentidos em uma palavra só. Eisenstein também faz uso do conceito para explicar o princípio de montagem, e apresentamos o conceito aqui para referenciar tanto a capacidade de junção de vários espaços num único espaço virtual, como também para conectar com o princípio de montagem abordado anteriormente.

¹¹ <https://www.youtube.com/watch?v=2gCXF5l1BJ0> Acesso em Out. 2020.

.....
¹² <https://www.youtube.com/c/ClownsdeShakespeare/featured> Acesso em Out. 2020.

Considerações Finais e possibilidades de Teatralidade¹³ online

A partir destas análises de ações realizadas por artistas em busca de enfrentar e inventar um teatro realizado através da *web*, propomos duas camadas para uma (im)possível teatralidade *online*. A primeira delas é a ficcionalização de uma cronotopia, isto é, gerar na espectadora/ no espectador a sensação de que divide o espaço-tempo com a/o performer:

Ao agir com seu corpo no espaço e, desta forma, dar-lhe novo significado e proporcionar a quem assiste certo estranhamento, atribui-se ao espaço determinada narrativa inventada (mesmo que esta não seja explícita, linear ou inteiramente legível). Impõe-se à realidade corrente uma realidade imaginária, instaura-se a ficção como um fino véu que cobre a realidade; sem jamais a perdermos de vista, aceitamos esta nova camada em combinação/oposição à já existente. (MICHALICHEM, 2019, p. 27)

Não havendo, portanto, uma realidade corrente dividida entre performers e espectadores, seria necessário – conforme descobrimos nessa jornada – a construção de uma realidade ficcional que ambas as partes aceitem como cronotópica, para só então podermos chegar ao segundo eixo: a construção de uma segunda camada de ficção que é a própria obra. Isto é, para a constituição de uma teatralidade *online*, faz-se necessária a instituição de duas ficções ou planos de ação conjuntos. O primeiro deles sendo o próprio teatro,

isto é, o lugar de onde se vê, e o segundo deles, a obra teatral, aquilo que se vê.

Referências

- BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. v.1, Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense s.a., 1987.
- DUBATTI, Jorge. Introducción a los Estudios Teatrales. Diez puntos de partida. México: Libros de Godot, 2011.
- EISENSTEIN, Sergei. O sentido do filme. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- FABIÃO, Eleonora. Programa performativo: o corpo-em-experiência. Revista do LUME – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais – UNICAMP: Campinas, v.1, n. 4. 2013. Disponível em: <https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/276> . Acesso em setembro de 2020.
- MICHALICHEM, Rafael Machado. Criando um universo cênico: reflexões sobre a direção teatral em diálogo com a obra de Emílio Garcia Wehbi. 2019. 137 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2019. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.14393/ufu.di.2019.2100> . Acesso em Outubro de 2020.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. (org.) Léxico do drama moderno e contemporâneo. Tradutor André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

¹³ Segundo o Léxico do drama moderno podemos compreender “teatralidade” como um termo que liga um adjetivo “teatral” ao sufixo “-idade” que compreende a ideia de potencialidade (SARRAZAC, 2013, p. 148-149).

Picturação: work in process, distanciamento social e reordenação poética

Picturação: work in process, social distancial and poetics reordering

RICARDO DE PELLEGRIN¹

UFSM e Unochapecó

REBECA LENIZE STUMM²

UFSM

Em minha poética, os desvios e os tensionamentos oriundos do fazer artístico no decorrer do processo de instauração da obra são percebidos como estratégias de mobilização para possíveis (re)ordenações artísticas. Como a poética é inevitavelmente tangenciada pelo momento da sua instauração, neste caso específico, o do distanciamento social ocasionado pela pandemia do COVID-19, apresento o processo poético da performance “Picturação” a partir da reordenação advinda desse momento histórico.

Palavras-chave: poética; pintura; performance; on-line, work in process.

.....
¹ Ricardo de Pellegrin, nome artístico Ricardo Garlet, é artista visual, professor, pesquisador, produtor e gestor cultural. Professor do Curso de Licenciatura em Artes Visuais da Unochapecó. Coordenador do Setor de Patrimônio Cultural da SECUL – Prefeitura de Chapecó. Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFSM, na linha de Pesquisa Arte e Transversalidade, orientando da Prof.ª Dr.ª Rebeca Lenize Stumm.

² Rebeca Lenize Stumm. Artista e pesquisadora, Líder do Grupo de pesquisa em

In my poetics, deviations and tensioning arising from the artistic practice during the process of instauration of the piece are seen as mobilization strategies for possible artistic reordering(s). Taking into consideration that the poetics is inevitably related to the moment of its instauration, in this specific case the social distancing requirements caused by the COVID-19 pandemics, I present the poetic process of the performance called “Picturação” seen through the reordering caused by this historical moment.

Keywords: poetic; painting; performance; online; work in process.

.....
arte: momentos-específicos (CNPQ), no qual Coordena Projetos de Residência de Artistas desde 2011. Exerce atividade de Curadoria em Eventos de Arte. Com Doutorado em Artes – Poéticas Visuais pela ECA- Universidade de São Paulo (USP-2011), é Professora no curso de Artes Visuais, Graduação e Pós-Graduação da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM).

Introdução

O desenvolvimento de pesquisas em Poiética, isto é, a área do conhecimento destinada a elucidar o pensamento da conduta criadora (PASSERON, 1997, 2004), avança à medida que o artista-pesquisador questiona suas certezas e rompe com a zona de conforto que estabeleceu para si mesmo em seu processo poético. Falando destes momentos de ruptura e de reordenação do artista com o trabalho poético, os quais podem ser mais ou menos bruscos, Jean Lancriz diz que: “É possível que o momento do artista seja precisamente este momento em que, enfim, ele se abandona e em que ele abre mão das linhas de conduta que se fixou”. (LANCRI, 2002, p.26)

Em sentido similar, a artista Lygia Clark³ evidencia a potência que o momento de crise agrega no fazer do artista e frisa o movimento poético promovido pelo caos interior do abismo das incertezas. Deste modo, nas palavras da artista: “Quando eu fiz o “caminhando” em 1964, fui a Paris. Passei seis meses lá, em crise porque o objeto tinha acabado e não tinha mais nada para dizer. Em 1966 descobri o corpo.” (CLARK, 1978, p. 126). Por conseguinte, depreende-se que viver o inexplorado necessita do abandono das certezas e das crenças. Além disso, a capacidade de adaptação humana surge do embate com situações não vivenciadas e o nosso instinto ancestral atua em nosso organismo para solucionar problemas. Essa subjetividade transcendental, ao ser incluída na atividade artística, pode ser ativada pelos artistas enquanto estão entregues integralmente ao processo de criação.

.....
³ Lygia Clark (1920-1988). Depoimento da artista para o Departamento de Pesquisa e Documentação de Arte Brasileira da FAAP. São Paulo, 07/07/1977. Publicado em: PECCININI, Daisy Valle Machado. Objeto na arte: Brasil anos 60. São Paulo, Fundação Armando Alvares Penteado, 1978.

Toda a dimensão exploratória da poética desenvolvida pelo artista, cujo percurso é repleto de incertezas, avanços, recuos, desvios e falhas, ganhou maior destaque com as experiências realizadas a partir das décadas de 1940 e 1950, as quais culminaram com a desmaterialização do objeto artístico⁴. A *action painting*⁵, de Jackson Pollock (1912-1956), e as “Antropometrias”⁶, de Yves Klein (1928-1962), podem ser tomadas como exemplos de trabalhos processuais no contexto da pintura. Alinhada a tais tendências, a expressão “*work in process*” é empregada hoje para definir: “proposições nas quais o percurso e materialização de uma ação se concatenam temporalmente “em processos ordenativos e caóticos” não hierárquicos.” (VALENTE, 2008, p. 20)

Neste sentido, considerando o caráter *work in process* da pesquisa que desenvolvo, analiso, no presente texto⁷, o processo poético da performance “Picturação”, que integra a Pesquisa “Tecnopicturificação”, em desenvolvimento no curso de doutorado do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – PPGART da UFSM, na linha de pesquisa Arte e Transversalidade, com orientação da Prof.^a Dr.^a Rebeca Stumm. Como a poética é inevitavelmente tangenciada pelo

.....
⁴ “Toda a arte desse período, de um modo ou de outro, tem uma tônica altamente conceitual e processual. É sempre uma arte do processo.” (COUTINHO; ORLOSKI; et al. 2006, p.3)

⁵ “1946 Primeiro *Drip Painting*, onde a tinta pingava de latas de tinta penduradas para cima de telas deitadas no chão; ao mesmo tempo fazia experiências com uma pasta pesada composta de areia, fragmentos de vidro e outros materiais, utilizando paus, facas e espátulas em vez de pincéis. [...] Pollock desenvolveu a *action painting* a partir das técnicas surrealistas do automatismo. Esta aproximação gestual levou mais tarde ao happening.” (WALTHER, 2005, p.789)

⁶ “1958 Primeiros “*Anthropométries*”: impressões de corpos femininos, cobertos em azul de Yves Klein.” (WALTHER, 2005, p.751)

⁷ Primeira versão elaborada no contexto da Disciplina Modos de Fazer e Pensar: Poiéticas e Poéticas, ministrada pela Prof.^a Dr.^a Raquel Fonseca.

momento da sua instauração, neste caso específico, o do distanciamento social⁸ ocasionado pela pandemia do COVID-19, apresento o desenvolvimento da performance “Picturação” a partir da reordenação advinda desse momento. Como será abordado a seguir, exploro a transversalidade entre a pintura, a performance e a instalação, considerando a internet como um espaço de produção e de exibição.

Produção em distanciamento

As conexões via rede de internet, necessárias como forma de contato entre as pessoas, marcaram o momento de produção da performance “Picturação”. O primeiro semestre do ano de 2020 será para sempre lembrado como o início da pandemia de COVID-19, condição que impôs um novo modo de nos relacionarmos com o mundo. O distanciamento social, necessário para a diminuição dos riscos de contágio, levou à necessidade de repensar o uso de nossas casas, bem como das possibilidades de uso da internet. Desde compras, passando por aulas virtuais, a necessidade de continuidade das atividades cotidianas e o potencial de adaptação fez com que um número maior de artistas visuais passassem a explorar a internet como meio de exibição ou mesmo como parte de seu processo poético. Extrapolando a utilização da internet meramente como um espaço de reprodução de obras pensadas em outras mídias, como, por exemplo, um portfólio de pinturas digitalizadas e disponibilizadas em um *website*, o diferencial do uso dos meios digitais reside em práticas artísticas que levam em consideração as múltiplas possibilidades dos recursos disponibilizados pelas plataformas de redes sociais como parte dos

.....
⁸ O distanciamento social foi uma das estratégias adotadas para reduzir o contágio decorrente da pandemia de COVID-19, impactando na suspensão de atividades presenciais.

trabalhos, reposicionando, desse modo, o fazer artístico diante da imposição do isolamento social.

A respeito dessa questão, o filósofo Nicolas Bourriaud, em seu livro *Radicante*, no subcapítulo “A forma-trajeto (2): topologia”, aborda a ampliação do conceito de viagem, o qual pode ser percebido a partir do advento da internet. Nessa perspectiva, o autor destaca:

Com a prática do *websurfing* e da leitura por meio de links de hipertexto, a rede gerou de fato práticas específicas, que repercutem nos modos de representação e pensamento. O percurso mental proposta por essa ferramenta, em meio a uma profusão de links, arquivos dispostos na superfície da tela ou óculos atrás de interfaces, *banners* e *pop-ups*, introduz uma maneira cinética de elaborar objetos que poderiam perfeitamente fundamentar a escrita visual de nossa época: a *composição pelo trajeto*. (BOURRIAUD, 2009, p. 114-115).

Tal percepção permite, também, deslocar a ideia de ocupação de espaços pelas Artes Visuais na contemporaneidade, seja no sentido da produção, seja no sentido da exibição. Assim como o trajeto, cujo percurso pode ser percebido nos ambientes virtuais, a instauração artística no ambiente virtual, caracterizado pela vivência *in loco* do ambiente virtual, também nos permite tal analogia. Levando em consideração as discussões teóricas até agora apresentadas, passo a analisar as experiências agendadas para ocorrer em dia e horário no ambiente virtual realizadas no primeiro semestre de 2020.

A primeira experiência que tive, realizando meu trabalho já neste mesmo formato, foi no evento “Home-Line: Residência de artistas on-line” do grupo de pesquisa “Momentos específicos”. Essa experiência considerou como lugar de vivência coletiva o espaço virtual de uma videoconferência gerada via *Google Meet* pela internet.

Partimos do interesse dos integrantes do grupo de pesquisa de pensar e repensar as influências do lugar no processo poético para, então, propor uma ocupação remota de um espaço virtual. Cinco artistas participaram da proposta e permaneceram presentes, em ação e em conexão entre os dias 23 e 24 de maio de 2020. É importante destacar que todos os artistas compartilharam suas imagens como pessoas, seus movimentos, e a intimidades de suas casas em vídeo e de áudio.

Durante a residência “Home-Line”, tive a oportunidade de experimentar recursos de contatos com os outros por meio das imagens do fazer e explorar novas possibilidades de criar envolto a tensão de estar ao vivo na internet, considerando o contexto da transmissão pela internet como um meio de processo poético. A aproximação empírica que realizei neste meio proporcionou a percepção da potência de alguns efeitos, como, por exemplo, o caso da imagem em abismo (Figura 1). A situação é de projeção e captura do cenário sobre a minha pessoa, gerando uma imagem infinita, uma *mise en abyme*⁹. Outra situação propositiva de visualidades ruidosas foi ingressar na chamada a partir de mais de um dispositivo (Figura 2), a qual também pode ser considerada uma situação de *mise en abyme*, uma vez que gera olhares simultâneos. Consoante o pesquisador brasileiro Arlindo Machado: “Esse tipo de construção ocorre sempre que a imagem que vemos emoldurada no quadrado é repetida novamente dentro do mesmo quadro, por inteiro ou em partes, de forma idêntica, invertida, ou ainda modificada.” (MACHADO, 2000, p.160)

A visualidade *mise en abyme* que criei nos processos mencionados promoveu reflexões no que tange aos sentidos metafóricos do

⁹ O conceito de *mise en abyme* foi cunhado pelo ensaísta e escritor francês André Gide em 1891.



FIGURA 1 Registro de processo durante o evento “Home-Line: Residência de artistas on-line”. 2020. Fotografia Ricardo Garlet. (Fonte: Acervo do Artista)

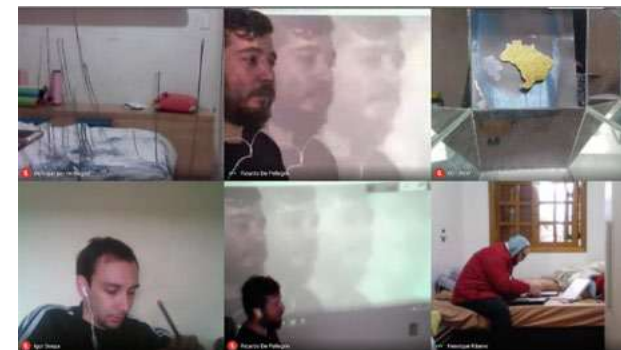


FIGURA 2 Registro de processo. “Home-Line: Residência de artistas on-line”. 2020. (Fonte: Acervo do Artista)

abismo, tanto na imagem, quanto na perspectiva da metodologia. A vivência da experiência de estar em uma imagem em abismo promoveu uma consciência de espacialidade e temporalidade que acabou por divergir das sensações reais, visto que essa experiência leva em consideração o lugar virtual em que eu estava inserido. Nesse sentido figurado, o olhar em direção ao abismo agiria como uma metáfora para o olhar interior, como diz o filósofo Friedrich Nietzsche (2001, p. 89): “Quem deve enfrentar monstros deve permanecer atento para não se tornar também um monstro. Se olhares demasiado tempo dentro de um abismo, o abismo acabará por olhar dentro de ti.”

Explorando a *mise en abyme*, durante o evento “Home-line”, realizei uma performance que correu às ooh via *Google Meet*. Vestindo uma capa transparente que cobria totalmente meu rosto, braços e tronco, pinteí meu corpo utilizando tinta amarela. O tempo da ação foi definido pela resistência do meu corpo à asfixia imposta pela capa, a qual me impedia de respirar. A tinta que usei com as mãos sobre o meu rosto e o meu corpo impregnou-me com a

materialidade pictórica da cor. Nesse sentido, torno-me uma pintura nesse processo. Meu corpo, suporte metafórico que recupera a tela, traz a tenção de um corpo nu que é transmitido em rede aos demais artistas residentes e público que acessou o endereço divulgado para a performance ocorrer. A minha respiração, alterada pela condição da capa, agrega ao momento uma presencialidade e uma percepção do corpo que não vivenciamos normalmente no ambiente on-line. Ao não conseguir respirar com tranquilidade e a condição física de estar sozinho em isolamento em casa, uma série de reações físicas é desencadeada no meu corpo, uma resposta física ao desconforto e situação de risco identificada pelo primitivo das minhas células. Talvez por sentir-me acompanhado on-line, ultrapassei a premissa básica de que nunca se deve realizar uma performance sozinho. A entrega do artista pode ser tamanha que ultrapassa os limites de perigo de vida. Toda a angústia desse corpo que anseia pela vida passou a definir o processo pictórico que realizo. A gestualidade, revelada na brutalidade do fazer pictórico, alude ao expressionismo abstrato por sua densidade subjetiva e visualidade plástica.

“Picturação”: reordenação poética

O projeto do trabalho “Picturação” surgiu como uma instalação que pretendia produzir uma situação de imersão no espaço da sala expositiva por meio da sobreposição de registros em vídeos de uma performance que tratava de uma pintura de grandes dimensões. Diante do distanciamento social, outras possibilidades para realizar o projeto surgiram da impossibilidade de ocupar o espaço físico da galeria.

Reordenei algumas questões do meu trabalho poético para o ambiente virtual. Para tanto, considerei as experiências decorrentes

dos processos descritos anteriormente, tendo em vista o espaço da internet como um lugar e um meio possível também para a realização deste trabalho. Produzi uma situação de mediação da realidade com o uso de diferentes dispositivos em rede, os quais foram utilizados como experiências de um processo pictórico.

O processo poético deste trabalho envolveu, portanto, três fases: a criação de um óculos que proporciona uma experiência mediada de percepção da realidade (Figura 3); a montagem de uma instalação com diferentes materialidades que dispunha em casa; e, também, a participação do meu corpo como meio do processo pictórico mediado com transmissão ao vivo (Figura 4). A performance pública, ao vivo, foi realizada no dia 23 de junho de 2020, às 23:59 via *Youtube*, no canal do artista, com acesso pelo link¹⁰ divulgado com antecedência. O trabalho foi apresentado na exposição on-line “WorkInProcess_NovoNormal”¹¹, organizada pela Professora Doutora



FIGURA 3 Óculos, “Picturação”. 2020. (Fonte: Acervo do Artista)



FIGURA 4 Print da realização da performance “Picturação” através de transmissão ao vivo no Youtube. 2020. (Fonte: Acervo do Artista)

10 <https://youtu.be/Pd5MZa2BeBw>.

11 Exposição *online* da Disciplina Modos de Fazer e Pensar: Poiéticas e Poéticas, ministrada pela Professora Dra. Raquel Fonseca, realizada entre julho e setembro de 2020.

Raquel Fonseca, com a curadoria de Cristina Landerdahl, Milena Duarte Corrêa e Tainan Silva do Amaral.

Construí a instalação com diferentes materialidades, tais como tecido, tinta e recursos tecnológicos conectados em rede através da internet. O tecido, evocando a tela como suporte da pintura, se conecta com a tradição da arte ocidental. O pigmento amarelo, materialidade pictórica por excelência, traz ao projeto um caráter simbólico da cor, assim como o potencial de ser metáfora plástica e matéria conceitual. As tecnologias de projeção de captura de vídeo estavam conectadas em rede através de uma videoconferência no *Google Meet*, transmitida no formato de *stream* no *Youtube* com o aplicativo *OBS Studio*.

Nesse espaço construído por materialidades físicas e virtuais, em que a presença do público dava-se por meio da transmissão ao vivo pelo *Youtube*, realizei a performance “Picturação”. O trabalho deu-se como um ato que tangencia a pintura cega, feita de modo ininterrupto ao longo de toda área do tecido, registrando o movimento com uma câmera acoplada ao corpo que era transmitida para um *tablet* fixado no óculos.

Nesta ação performática em pesquisa, pretendo recuperar a subjetividade e o acaso da pintura, presente também em processos de outros artistas, assim como na operação poética realizada pela artista japonesa Tomie Ohtake (1913-2015) na série “Pinturas Cegas” (1959-1962). Proponho em “Picturação” uma certa cegueira tecnológica como condição ao ato pictórico. Esse acoplamento produz uma percepção diferenciada do real, tanto pela obsolescência do corpo e o desejo pelo “upgrade”, conforme comenta Paula Sibília (2002), quanto pela “certeza de que as nossas mentes evoluem muito mais rápido do que os nossos corpos”, que é apontada por Suzete Venturelli (2004, p. 146).

A precariedade do sistema, decorrente das passagens da imagem por diferentes dispositivos e programas, acrescida da instabilidade da transmissão, produz uma imagem com qualidades visuais específicas, que, ao questionar a eficiência da tecnologia, produz a visualidade do vídeo. Nessa perspectiva, a Picturação evidencia um processo de linguagens em circuito, constituído por um sistema indissociável, donde a particularidade encontra-se na transversalidade entre a montagem instalativa e o seu acionamento via performance pictórica.

Delineando um fim provisório: considerações finais

A performance “Picturação” recupera a atmosfera ritualística, promovendo a percepção do presente pela conexão em rede e interação virtual com o seu público. Esse processo, que promoveu rupturas, evidenciou ainda mais a percepção de que os desvios e as reordenações poéticas garantem a continuidade da pesquisa. Longe de ser um problema no decorrer do desenvolvimento de um trabalho artístico, o conflito exige não apenas uma reordenação no caos das certezas, como também um mergulho no abismo das possibilidades, as quais não eram consideradas anteriormente. O embate com situações inesperadas, como a impossibilidade de realizar o trabalho artístico no ambiente da galeria, nos força a reprogramar o pensamento e a subverter estruturas de lógicas pré-estabelecidas, promovendo, assim, uma constante crítica das certezas. Estes momentos de continuidade e aprofundamento, decorrentes da necessidade de adaptação e reordenação – seja por motivos internos, seja por motivos externos – acabam gerando um profundo caráter inovador e constituindo o processo poético.

Referências

- BOURRIAUD, Nicolas. *Radicante: por uma estética da globalização*. São Paulo: Martins Fontes
- CLARK, Lygia. Depoimento da artista para o Departamento de Pesquisa e Documentação de Arte Brasileira da FAAP (São Paulo, 7/07/1977). In: PECCININI, Daisy Valle Machado. *Objeto na arte: Brasil anos 60*. São Paulo, Fundação Armando Alvares Penteado, 1978.
- COUTINHO, Christiane; ORLOSKI, Erick; MARTINS, Mirian Celeste; PICOSQUE, Gisa. *Arte Conceitual*. São Paulo: Instituto Arte na Escola, 2006.
- DOMINGUES, Diana. *Desafios da Ciberarte: corpo acoplado e sentir ampliado*. In: BARROS, Anna; SANTAELLA, Lúcia, (Orgs.). *Mídias e artes: os desafios da arte no início do século XXI*. São Paulo: Unimarco, 2002. p. 59-82.
- LANCRI, Jean. “Colóquio sobre a metodologia da pesquisa em artes plásticas na universidade”. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Org.). *O meio como ponto zero: metodologia de pesquisa em artes plásticas*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002. p. 15-33.
- MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Senac, 2000.
- NIETZSCHE, Friedrich W.. *Além do Bem e do Mal ou Prelúdio de uma Filosofia do Futuro*. Curitiba: Hemus, 2001.
- PASSERON, René. *A poética em questão*. Porto Arte, Porto Alegre, v.1, n.21, p. 9-15, jul. 2004.
- _____. *Da Estética a Poética*. Porto Arte, Porto Alegre, v. 8, n.15, p. 103-116, nov. 1997.
- SIBILIA, Paula. *O homem pós-orgânico: corpo, subjetividade e tecnologias digitais*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- VALENTE, Agnus (Agnaldo Valente Germano da Silva). *Útero cosmos – hibridações de meios, sistemas e poéticas de um sky – art interativo*. 2008. 238 f. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- WALTHER, Ingo F. *Biografia de Artistas*. In: RUHRBERG, Karl et al. *Arte do Século XX*. vol.II. Köln: Taschen, 2005. p. 681-831.

“Somos ondas do mesmo mar, folhas da mesma árvore, flores do mesmo jardim”

“We’re waves from the same sea, leaves from the same tree, flowers from the same garden”

ROSANA PASTE

Universidade Federal do Espírito Santo

NEUSA MENDES

Curadora

O artigo aborda uma experiência propositiva entre o processo de criação artística e o laboratório curatorial. Damos início aos trabalhos no dia 10 de fevereiro de 2020. Com a chegada de março, ficou incontornável não aludir ao tema que domina o mundo neste momento: “a guerra contra o vírus”, que pausou o mundo, ameaçando a existência do Homo sapiens, interrompendo a rotina da vida. É consensual que a vida passa a ser construída de um lado a outro através da janela digital. Lançamos mão dessa base, depositando ali nossas investigações e processos, articulando diálogos interativos sobre o dia a dia. Reflexões, registros em áudio, leituras de textos, desenhos, objetos, fotografias, performances, vídeos etc. conformam o trabalho.

Palavras-chave: criação artística; laboratório curatorial; janelas digitais; cartografia.

The article addresses a positive experience between the artist's creative process and the curatorial laboratory. We began the work on February the 10th 2020. When March arrived, it was unavoidable not to allude the theme that dominates the world at this time: “the war against the virus”, which paused the whole world, threatening Homo sapiens’ existence, interrupting daily routine. It’s consensual that life begins to be constructed from side to side through the digital window. We gave up that base, depositing all of our investigations and processes, articulating interactive dialogues about daily routine. Reflections, audio registers, text reading, draws, objects, photos, performances, videos etc. constitute the work.

Keywords: artistic creation; curatorial laboratory; digital windows; cartography.

Introdução. Por Neusa

Fui convidada pela cineasta Luiza Lubiana, idealizadora do Festival de Santa Teresa, para fazer a curadoria de uma exposição, que surgiu ano passado como proposta e já trazia a indicação de duas artistas, Maruzza Valdetaro e Rosana Paste, cujas pesquisas artísticas acompanho há vários anos, sempre com boas conversas fazendo pontes de afeto. Diante desses fatos, resolvi aceitar e acolher esse estimulante desafio.

Demos início aos trabalhos efetivamente em 10 de fevereiro de 2020 e, durante o processo, ficou incontornável não aludir ao tema que domina o mundo neste momento: “a guerra contra um vírus”, que pausou o mundo, ameaçando a existência do *Homo sapiens*, e que interrompeu a rotina da vida, fechando os espaços públicos, vilipendiando os idosos e encaminhando-nos rumo ao desastre e à ruína social. Em nossos encontros virtuais, logo ficou patente a necessidade de pensar e escrever sobre a dramática situação que estamos vivenciando, que repercute em todos nós, mesmo por gestos simbólicos, como circunstâncias involuntárias, alterando a normalidade da vida e interferindo na percepção do real.

É consensual o entendimento de que, a partir desse marco doloroso, definido pela triste surpresa de uma pandemia que assola o mundo, com a emergência do tempo e a alteração irremediável das coisas rotineiras, a vida passa a ser construída de um lado a outro através da janela digital ou atendendo à obrigatoriedade do uso das máscaras e outros procedimentos de proteção social como política de saúde pública. “Eu protejo você e você me protege.”

Depois de vários dias dedicados a pensar sobre o momento presente, mergulhamos num campo de forças coletivo, para que pudéssemos reconectar memórias, estruturar narrativas, desfiar histórias

e recuperar gestos estéticos e simbólicos intensos e delicados, que foram se manifestando, gradualmente, nesse “convívio”, por meio de expressões metafóricas e transbordando como soluções estéticas individualizadas.

No processo, pudemos olhar detidamente para este lugar onde o social e o que parece (ir)real se transmutam um no outro. Resta-nos reagir aos problemas específicos: às condições do espaço conforme se apresentam. Por exemplo, questionar: onde o objeto artístico será exibido? Temos de problematizar, pois estamos diante de um grande desafio, que implica refletir sobre o sentir, o olhar, o lugar do espectador, a “moldura”, o mercado, os artistas, as intervenções, as bienais – nada disso dispensa a relação *tête-à-tête*.

Indubitavelmente, sempre se abrem portas para que possibilidades inéditas e cambiáveis entre o desejo e a necessidade permeiem nossas inquietudes. Entretanto, nenhuma estratégia nasce do dia para a noite. O resultado?! Talvez único, para nós, no momento, pelo escopo, abrangência e formato, levou-nos às janelas digitais. Lançamos mão dessa base, depositando ali nossas investigações e processos, articulando diálogos interativos sobre o dia a dia. Reflexões, registros em áudio, leituras de textos, desenhos, objetos, fotografias, *performances*, vídeos etc. conformam o trabalho.

Falar em método, neste caso, nada tem a ver com fórmulas e modelos; demos lugar à multiplicidade, na riqueza do diálogo, na reciprocidade, na escuta. O fato é que todas as terças-feiras, por volta das 19h30, Maruzza (em Fradinhos, Vitória, ES), Rosana (em São João de Viçosa, distrito de Venda Nova do Imigrante, ES) e eu (em Laranjeiras, Serra, ES) virtualmente nos encontrávamos, e nosso trabalho foi tomando corpo, assim como um diário. Desse modo, chegamos à representação de uma imagem que se aproxima de uma

carta náutica, uma roda (da fortuna?), uma abertura para novos horizontes, na tentativa de desfazer o nó e, assim, driblar a disfuncionalidade do presente. O que segue são questões que envolveram o processo criativo do trabalho de Rosana Paste, com as contaminações e os atravessamentos da convivência.

Experiência telúrica – passado e presente constroem o futuro – perscrutando o limite tênue entre a vida e morte. Por Rosana

As provocações de Neusa foram necessárias para questões que há muito apontam meu trabalho e as quais trato como relações de Tempo no espaço Corpo: “Rosana está perscrutando o limite tênue entre a vida e a morte.” É sim uma “experiência telúrica” regada de afetos, que se efetuam como escolha de produção de sentidos para minha vida cultural, política e social. “Passado/presente constroem o futuro”, sim, exatamente o tempo como camadas que se sobrepõem, e não como tempo linear. O futuro reconstrói o passado e reterritorializa o presente.

O relato que segue é parte – tendo em vista a limitação de caracteres do artigo – de um documentário quase que diário da oportunidade de construir um trabalho juntas, eu, Maruzza Valdetaro e Neusa Mendes, de 17 de março a 28 de abril de 2020, em quarentena devido à pandemia do coronavírus, da Covid-19.

Durante esse período eu estava em São João de Viçosa, distrito de Venda Nova do Imigrante, área rural a 107 Km da capital do Espírito Santo, Vitória. O local de onde falo fala sobre todo meu corpo e minhas experiências nesse período de confinamento. Sim, estou isolada e confinada com a horta, a mata, a água da nascente em

nossa propriedade, as galinhas, as vacas, os cachorros, gatos, minha mãe Dona Jove, minha irmã Rita, o trabalho diário de uma roça... A multiplicidade de organismos compondo esse lugar o faz mais suave e claro. Sou contaminada pelos fluxos trocados nesse ambiente, para a realização dos processos desenvolvidos.

18 mar. 2020 – Primeira reunião virtual em decorrência da pandemia. Neusa nos trouxe questões importantes sobre o procedimento que deveríamos ter a partir desse momento, que seria um tempo relevante para leituras e reflexões sobre o momento presente de isolamento e que com certeza afetaria nossa produção. Não poderíamos ficar alheias ao momento presente, conforme Neusa: “Há questões que são o próprio tempo. O próprio universo nos colocou numa pausa, então temos que pensar essa pausa e usá-la muito bem; [...] pensar o estatuto da exposição.”

Leitura de Neusa dos trabalhos mostrados na reunião do dia 10 de março, enviada por mensagem de WhatsApp em 18 de abril:

O trabalho de Rosana, que é o trabalho do cuidado, do afeto, da convivência, do amor, da fraternidade. O da Maruzza, que é o abandono, o desafeto, o esquecimento, des-cuidar com tracinho [...]. Tanto o trabalho de Rosana quanto o de Maruzza trazem uma leitura do mundo muito atual.

Tempo e território foram as duas palavras centrais de toda a conversa. Neusa propôs um exercício de defesa sobre o trabalho por meio de palavras.

Durante a semana, Neusa compartilhou via WhatsApp o texto “O tradutor do pensamento mágico”, de Ailton Krenak (2019), que reafirma a pausa como necessidade de realinhamento dos organismos viventes no planeta Terra. Isso foi afirmativo para que nós, em

confinamento, em produção, distantes uma das outras fisicamente, mas ligadas diariamente pelos meios de comunicação, acendêssimos a chama da reflexão sobre em que território estávamos, cultural, social e politicamente, sobre que tempo é esse em que a liberdade até então vivida em sua maior potência nos foi restringida devido à pandemia.

24 mar. 2020 – Reunião por videoconferência. Uma pena não termos gravado, mas tudo que foi dito ficou em nosso corpo vibrátil, atuando como estratégia de produção. Durante nossa reunião, Neusa foi anotando palavras que se repetiram e vieram carregadas de sentido e significado, questões que ela relatou em áudio via WhatsApp no mesmo dia: cartografia, território, tempo, afeto, horizonte, existência, humor, agora, silêncio, escrita, oralidade, pulsa, caderno, desafeto, cuidar, problema, solução, resistir insegurança, criança, viva, vida, fazer. Registrou cinco números: 89, 77, 67, 53, 52 (idade de minha mãe, da mãe de Maruzza, idade de Neusa, idade de Maruzza e idade de Rosana, sequencialmente).

Como trabalho para a semana (25 a 31 de março), ficamos de postar um texto, uma imagem, uma foto, uma palavra, qualquer possibilidade material, para registrar a feitura de um trabalho por dia. Livre e espontâneo, que fosse parte processual do que cada uma estava vivendo. Um laboratório de fazeres! Dessa série vou comentar quatro desenhos dos sete que realizei.

25 mar. 2020 – Desenho 1 – Cartografia EUhoje – caneta nanquim sobre papel pólen 20 x 15 cm (Figura 1). Palavras que estavam fazendo todo o sentido para aquele momento, e a escolha de trabalhar como um metaesquema rizomático, sem hierarquia; sentidos conectados, afetados e afetando.

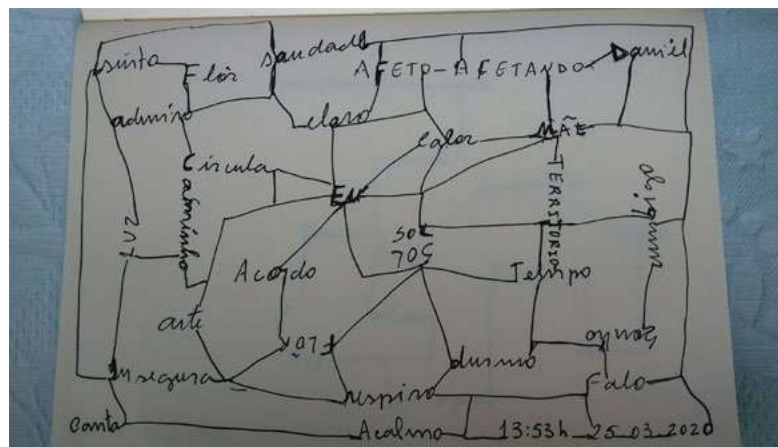


FIGURA 1 “Cartografia EUhoje” – Desenho de Rosana Paste. Fotografia de Rosana Paste. Venda Nova do Imigrante, Brasil, 2020. (Fonte: Acervo da artista)

27 mar. 2020 – Desenho 3 – Os quatro elementos – caneta nanquim sobre papel pólen 20 x 15 cm. O desenho surgiu durante a caminhada matinal com minha mãe. As palavras contidas no desenho foram faladas por ela num outro contexto de conversa, e reterritorializadas para meu trabalho: Sol caloroso, água caudalosa, mata linda, terra boa – fogo, água, ar, terra. A disposição das palavras no suporte e o material são estudos. É um trabalho que funcionaria como uma poesia concreta, com um trabalho gráfico e uma bela *tipia* para impressão – estudos para o futuro.

29 mar. 2020 – Desenho 5 – Para Maru – Fotografia. Andando de bicicleta no trajeto entre São João de Viçosa e Venda Nova do Imigrante, na comunidade de Bicuiba, fui atraída por uma placa muito singela e quase imperceptível à beira da BR 262: “A natureza pode suprir todas as necessidades do homem, menos a ganância.” Rememorei a verdade soberana social e política desse alastramento de um vírus capaz de matar pessoas em poucos dias, da ganância

de poder, do descaso com a vida, da soberba humana. Lembrei-me de Maruzza e dediquei a ela o trabalho do dia. Investiguei depois a autoria da placa: foi um projeto desenvolvido pela professora de artes da Fundação Deolindo Perim com as crianças.

31 mar. 2020 – Desenho 7 – Sagrado pé de limão – caneta nanquim sobre papel pólen 20 x 15 cm. Esse desenho de um pé de limão-galego é a vista da janela da cozinha da casa de minha mãe. Imediatamente perceptível, o pé de limão é emoldurado por uma janela solta no papel, sem definições de paredes e teto. Cheguei à casa dia 17 de março de 2020, conscientizei-me de minhas carências, medos, pânico, saúde... fazendo uma alimentação cuidadosa na tentativa de melhorar minha imunidade. O limão foi o carro-chefe desses primeiros quinze dias, quando percebi meu organismo desinflamar física e mentalmente.

31 mar. 2020 – Reunião *on-line* por videoconferência – Neusa a conduziu com questões pertinentes ao confinamento e os reflexos em nossa produção. Durante a semana postou referências importantes para nos alimentar artisticamente, para mostrar como todo o sistema de arte estava se perguntando sobre o que fazer diante de tamanha discrepância entre a produção política do objeto arte e suas estratégias mercadológicas. Neusa pediu que postássemos uma notícia da mídia que havia nos marcado mais, diante da poluição infernal de notícias tristes e amedrontadoras. Postei um vídeo de uma jovem que habita em Praga relatando a importância da utilização da máscara para controlar a Covid-19, uma matéria positiva e real diante de tanto caos. Neusa postou, na sequência da reunião, suas anotações cartográficas, lindas e contundentes, com todo o processo que

estávamos vivendo. Enviou referências de artistas para nós, enfim estamos em curso. A proposta da semana foi a produção de vídeos.

1 abr. 2020 – Vídeo 1 – Respiro – 50” – Câmera parada, posição de *selfie*, imagem da pele da minha barriga que mostra o movimento da respiração. Som ambiente com barulhos da natureza misturados aos das máquinas ao redor e de um mugido da vaca Roxinha ao fundo. O trabalho fala por si, e o considero um trabalho pronto.

2 abr. 2020 – Vídeo 2 – Aqueço – 50” – Câmera de celular parada, posição de *selfie*, imagem apresenta meus cabelos em primeiro plano como um emaranhado, um ninho. Som ambiente com abertura de um galo cantando e marteladas sendo dadas numa madeira. No momento que fiz esse vídeo, entendi que estava criando atravessamentos com os quatro elementos da natureza. Então denominei de “Série Corporganismo” (Figura 2) o conjunto de quatro vídeos: Respiro – ar; Aqueço – fogo; Limpo – água; Ando – terra. Considero-o também um trabalho pronto.

3 abr. 2020 – Vídeo 3 – Limpo – 50” – Câmera de celular parada, posição de retrato, imagem apresenta o encontro dos meus dois joelhos e uma água limpa escorrendo pela pele. Assemelha-se, assim, a uma geografia, uma paisagem montanhosa, com uma luz que cria um estado de gel para a matéria. Som ambiente da água escorrendo e de vassouradas sendo dadas num terreiro de lajota, próximo da captação do vídeo. Considero-o pronto.

4 abr. 2020 – Vídeo 4 – Ando – 50” – Câmera de celular em movimento, posição de retrato. Com uma fita crepe coleí o celular no meu pé, de forma que pudesse andar e gravar o movimento. A imagem apresenta um percurso de terra habitado por micro-organismos

pequenos, mosquitos, larvas, húmus num arrastamento que não é possível identificar ao certo o que se vê. Som ambiente da pisada de meu pé com o peso do meu corpo. Considero-o igualmente um trabalho pronto.¹

14 abr. 2020 – Reunião *on-line* que foi conduzida por mim e teve como referência o texto “Cartografia ou de como pensar com o corpo vibrátil”, de Suely Rolnik (1987). Fiz alguns destaques a partir do texto, criando *links* com nossos trabalhos. Neusa fez leituras muito pertinentes relacionando nossa produção, o cartógrafo como antropófago, aguçando os sentidos do corpo vibrátil, com destaque para a língua. “Sugestão de exercitarmos nosso corpo vibrátil: escolha a palavra do dia. A partir dela, escreva um pequeno texto em que essa palavra se relaciona com sua produção. O texto pode ser uma narrativa, poesia, crônica, o que desejar. Tem de ser autoral” (mensagem de Rosana via WhatsApp). Da série de sete palavras, destaco duas para comentar aqui, na sequência.

15 abr. 2020 – Palavra 1 – Roxinha – “Roxinha é uma vaca. Machucou o fêmur e não teve como imobilizar. Roxinha convive conosco no terreiro. Estamos confinadas juntas. Num ensaio fotográfico, Roxinha passa a fazer parte da ‘Série Geografia Genética’. A imagem de Roxinha e eu (Figura 3) ganha novos territórios fazendo parte da exposição coletiva ‘450 anos da Festa da Penha’, com o título ‘Foi ela quem aqueceu a Senhora das Alegrias’. A exposição pode ser visitada pelo perfil do Instagram da @galeriavirginiatamanini ou nas redes sociais do Convento da Penha” (Texto compartilhado via WhatsApp).

¹ Também foram desenvolvidos os vídeos 5, 6 e 7, respectivamente realizados nos dias 5, 6 e 7 de abril e denominados de “Mãe”, “Filha” e “Espírita Santa”, com-
pondo a “Série Tríade”.

21 abr. 2020 – Palavra 7 – Paisagem – Eupaisagem, Tupaisagem, Elepaisagem, Nóspaisagens, Vóspaisagens, Elespaisagens (mensagem via WhatsApp).

21 abr. 2020 – Reunião *on-line* conduzida por Neusa. A conexão estava muito ruim. Neusa pediu que trabalhássemos o estado de espírito, que falássemos de cada uma, do que estávamos carregando dentro, como estavam sendo nossos dias. Depoimentos sem a razão. Disse que “deixei que a paisagem me paisagem.” Neusa disse estar carregando angústia no coração e que não conseguia ver nada além. Eu disse que estava tranquila e começando a me preparar para a volta para a cidade. Palavras de Neusa: caminho, rumo, limpeza. Desenhou uma roda dos ventos, uma carta náutica, como um guia para o caminho que quer ir. “Temos que limpar e expurgar para germinar”, disse Neusa. E a proposição dela para a semana: fazer objetos que sejam de expurgo, objetos manuais.

Assim, na semana que se seguiu, produzi vários patuás (Figura 4):

22 abr. 2020 – Patuá da Cura – Cúrcuma – Anti-inflamatório. Tecido de algodão bordado com linha amarela;

23 abr. 2020 – Patuá da Cura – Alho – Probiótico. Tecido de algodão bordado com linha vermelha;

24 abr. 2020 – Patuá da Cura – Cânfora – Expectorante. Tecido de algodão bordado com linha verde;

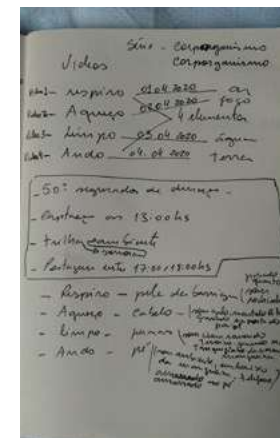


FIGURA 2 Anotações sobre a “Série Corporganismo” – Desenho de Rosana Paste. Fotografia de Rosana Paste. Venda Nova do Imigrante, Brasil, 2020. (Fonte: Acervo da artista)



FIGURA 3 Roxinha e eu. Fotografia de Rosana Paste. Venda Nova do Imigrante, Brasil, 2020. (Fonte: Acervo da artista)

25 abr. 2020 – Patuá da Cura – Alecrim – Alegria. Tecido de algodão bordado com linha marrom;

26 abr. 2020 – Patuá da Cura – Sol e Sol – Energia vital. Tecido de algodão bordado com linha roseada;

27 abr. 2020 – Patuá da Cura – Água – Alimento completo. Tecido de algodão bordado com linha branca;

28 abr. 2020 – Patuá da Cura – Verbena – Cura da humanidade. Tecido de algodão bordado com linha azul.

Sou neta de parteira. Foi minha *nonna* materna Vitória Perim quem fez meu parto e de muitas pessoas da comunidade de Venda Nova do Imigrante. O primeiro patuá que recebi foi para curar o umbigo durante os sete primeiros dias de nascimento: era feito com pó de café e trocado todos os dias. Além de trazer as pessoas ao mundo, ela cuidava de todos os perrengues da infância, juventude, velhice. Para espantar os males do cotidiano do tipo perebas, piolhos, cafubira, cobreiro, fazia patuás com ervas que combatiam os males. Lembro-me do cheiro dos patuás, lembro-me da costura feita à mão e sempre com o cuidado muito especial e feminino de colocar um biquinho ao redor do patuá. O local em que carregávamos o patuá no corpo era de acordo com a necessidade: pescoço, umbigo, virilha, sovaco etc.

Quando Neusa propôs um objeto manual de expurgação, lembrei-me na hora dos patuás e assim os fiz durante os sete dias. O “ingrediente” que compunha o patuá do dia era utilizado como elemento de cura, e a cada dia eu adicionava mais um, e os usava durante todo o tempo.



FIGURA 4 Patuás. Fotografia de Rosana Paste. Venda Nova do Imigrante, Brasil, 2020. (Fonte: Acervo da artista)

(In)Conclusão

Este texto é um relato do vivido, na tentativa de construir pistas com indicações para a efetiva validação das investigações. A prática cartográfica na produção é avessa a unificações e promove abertura a variações, a multiplicidades, a desvios e a indeterminações, pois o cartógrafo não varia de método, mas faz o método variar. “Um gesto inacabado não finda, um gesto gesta”, como lembra Cecília Salles (2013). Gesta outro gesto, que gesta mais um gesto e assim se segue no finito ilimitado na produção singular de cada indivíduo.

Nesse processo de diálogo, reciprocidade e escuta, buscamos apreender como as produções são vivas e a arte, tanto quanto o homem, é plural. Tomamos como modelo epistemológico a filosofia de Deleuze e Guattari, para os quais “qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo” (2011, p. 22). Por consequência, abre-se um convite a partir dos versos romanos que dão nome a esse processo e a este artigo: canalizam-se, assim, a

intensidade pacífica, a coexistência do outro e a necessidade de todos caberem igualitariamente na dimensão do universo. Por isso trouxemos esses versos, que irrompem a cena contemporânea para bem perto de cada um de nós, que se ramificam, que criam sentido e proximidade em tempos de “distanciamento”. E que servem de guia, pois “Somos ondas do mesmo mar, folhas da mesma árvore, flores do mesmo jardim.”

Referências

- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2011.
- KRENAK, Ailton. O tradutor do pensamento mágico. [Entrevista cedida a Amanda Massuela e Bruno Weis]. *Revista Cult*, n. 251, 4 nov. 2019. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/ailton-krenak-entrevista/>. Acesso em: 4 out. 2020.
- ROLNIK, Suely. *Cartografia ou de como pensar com o corpo vibrátil*. São Paulo: NES/PUC, 1987.
- SALLES, Cecília. A. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Annablume, 2011.

Outras Quartas Paredes: Os Processos De Criação Cênica Em Tempos Pandêmicos

Other Four Walls: The Processes Of Scenic Creation In Pandemic Times

ROSEANY KARIMME SILVA FONSECA¹

Programa de Pós-Graduação em Artes – UFPA

CAPES/Brasil

Este trabalho analisa as lives “QUARTA Parede”, abordando os processos criativos no teatro pandêmico. Cada live convidou um artista para debater as formas de criação nos tempos atuais, considerando a mudança/relocação do conceito ‘arte da presença’ e as dificuldades/estratégias dos processos cênicos enquanto resistência. Busca-se a perspectiva de artistas de Belém sobre o teatro a partir de suas próprias práticas cênicas e esta outra forma de criação e consumo, agora por meio de outras mídias.

Palavras-chave: Teatro; pandemia; processos criativos; outras mídias.

This work analyzes the “FOURTH Wall” lives, addressing the creative processes in pandemic theater. Each live invited an artist to debate the forms of creation in the current times, considering the change/reallocation of the concept ‘art of presence’ and the difficulties / strategies of the scenic processes as resistance. The perspective of Belém artists on theater is sought from their own scenic practices and this other form of creation and consumption, now through other media.

Keywords: Theater; pandemic; creative processes; other media.

.....
¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES/UFPA), na linha de Poéticas e Processos de Atuação em Artes. Bolsista CAPES. Colaboradora em Pesquisa e Montagem Cênica pela Escola de Teatro e Dança da UFPA e Atriz pelo Curso Técnico em Ator pela mesma instituição. E-mail: rose.karimme@gmail.com

Introdução

No ano de 2020, o contexto de pandemia de Corona Vírus (COVID-19) no Brasil alterou rotinas e adotou medidas restritivas e de isolamento. Um dos setores atingidos foi o da produção artística em locais como os teatros, impossibilitando a realização de espetáculo. Este momento atípico propõe questões fundamentais para os artistas, como Carleto (2020) questiona:

Mas, e as/os artistas? Como estão sobrevivendo a esse período, se dependem da presença para o seu trabalho? Se dependem do público para as trocas simbólicas e materiais? Se precisam do encontro para elaborar as obras artísticas e, ainda, necessitam – principalmente – manter ativo seu corpo holístico, no sentido da completude do corpo, seu principal instrumento? (CARLETO, 2020, p. 136).

Na cidade de Belém/PA, os espaços culturais públicos e privados são fechados neste período, delimitando os trabalhos artísticos. Nessas circunstâncias, surgem novas demandas e formas de se adaptar à produção artística. Este estudo emerge da necessidade de contextualizar o cenário teatral de Belém/PA durante a pandemia e busca analisar as lives “QUARTA Parede”, realizadas no aplicativo Instagram entre os meses de Julho e Outubro de 2020². Cada live convidou um artista para debater as formas de criação nos tempos atuais, considerando a mudança/relocação do conceito ‘arte da presença’ e as dificuldades/estratégias dos processos cênicos enquanto resistência.

.....
² A série de lives ocorreu de Julho até Outubro de 2020, porém neste trabalho foram destacadas as quatro primeiras lives, referentes ao mês de Julho/2020.

A Arte Da Presença e As Outras Mídias

Há algum tempo, existe uma espécie de embate entre o conceito de arte da presença – comumente utilizado no Teatro – e a difusão das mídias virtuais. O próprio conceito de “presença” se reelabora:

A presença, como a penso, no campo da arte presencial, pode ser definida por ser uma força, e não um objeto ou atributo localizável. Sendo força ela somente pode ser definida e sentida na **RELAÇÃO** entre os corpos. A presença, portanto, seria uma força percebida na relação entre os corpos envolvidos na intensidade e potência do ato cênico. A presença, no campo das artes presenciais é uma força gerada na ontogênese da ação em ato poético. Ela tem uma não-forma, é incorpórea, virtual e só se gera no acontecimento poético cênico. (FERRACINI E FEITOSA, 2017, p. 114).

Na proposição acima, a presença se compreende como um elemento que, por não tratar-se de uma concretude, pode ocorrer no espaço virtual. Desta forma, abrem-se outras possibilidades, segundo Icicle (2011): “a presença, ainda, pode fazer alusão a algo invisível ou desaparecido que se torna presente. Assim, objetos, lugares, seres podem ter uma presença, a presença de algo invisível.” (p. 15). Como refletir sobre o conceito de presença nas artes cênicas durante a pandemia? Daí surge uma provocação que encontra com a ideia de quebra da quarta parede comumente utilizada no teatro brechtiano: se o ator dialoga *com* o público e não apenas *para* o público, ele rompe com a visão teatral mais tradicional: assim quebra-se a quarta parede. No entanto, quando esta parede não é presencial (e tampouco sua cena), há um rearranjo: os espaços tornam-se metafóricos e não mais unicamente concretos. Lévy (1996) já propunha esta relação onde o real e o virtual não se opõem, mas se complementam:

o virtual não se opõe ao real, mas sim ao atual [...] por um lado, a entidade carrega e produz suas virtualidades: um acontecimento, por exemplo, reorganiza uma problemática anterior e é suscetível de receber interpretações variadas. Por outro lado, o virtual constitui a entidade: as virtualidades inerentes a um ser, sua problemática, o nó de tensões, de coerções e de projetos que o animam, as questões que o movem, são uma parte essencial de sua determinação. (LÉVY, 1996, p. 16).

Assim, é possível considerar que a elaboração de uma live configura não somente a quebra de quarta parede – no sentido teatral – mas em outras quartas paredes – no sentido virtual e da realidade que se apresenta em um tempo pandêmico.

Outras Quartas Paredes

Na série de lives “QUARTA Parede” foram convidados 12 artistas de Belém/PA. As questões abordadas foram: **de que forma a pandemia afetou os processos artísticos, como se percebe o fazer teatro em Belém e no estado do Pará e as estratégias de enfrentamento/resistência para tempos pandêmicos. Nas lives abordadas neste trabalho, foram convidados: Assucena Pereira³, Ingrid Gomes⁴, Paulo César Jr⁵ e Enoque Paulino⁶.**

.....
³ Atriz, palhaça e professora. Desenvolve trabalhos na área de comichidade, teatro de rua e de caixa.

⁴ Atriz, performer, arte-educadora. Integrante do grupo de pesquisa PERAU – Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia/UFPA.

⁵ Ator, performer e encenador, pesquisador de Mestrado no PPGARTES/UFPA. Diretor e integrante fundador do Zecas Coletivo de Teatro. Integrante do Grupo de Pesquisa PERAU.

⁶ Ator, diretor, iluminador, pesquisador de Mestrado no PPGARTES/UFPA. Membro fundador do Coletivo Dirigível de Teatro, técnico de Cultura no SESC/Castanhal.

De que forma a pandemia afetou seus processos artísticos?

Assucena: Fiquei reclusa, entendendo esse período e como ele reverberava em mim, mas procurei não me cobrar muito. Eu precisava de um tempo para compreender o que estava acontecendo. Mas já tinha várias ideias e pensava em fazer algo online, pensei em tudo o que estava acontecendo envolvendo racismo, genocídio e minha pergunta foi: como trazer isso para a cena virtual e como transformar isso em algo cômico? Trabalhei nessa questão da subversão dessas questões sociais, como subverter isso para o riso, claro, sem desmerecer qualquer camada. Fiz um vídeo de palhaça, de “caçada aos machos escrotos” e adaptei para essa questão virtual. É um número de interação com o público, então é outra barreira: como interagir se a outra pessoa não está presente?

Ingrid: Eu fiquei respeitando esse tempo, foram muitos atravessamentos. Percebi o quanto essa ideia de teatro pode ser ampliada, por meio de novas perspectivas, outras formas de fazer: ressignificar e potencializar a ideia que a gente tem de teatro, de ampliar essas possibilidades de se fazer teatro, de ser teatro. É interessante pensar nessa perspectiva negra, porque nós mulheres negras temos essa questão de se autossabotar, então é importante termos nossos contatos para onde podemos conversar e receber essa crítica construtiva, esse olhar do outro. E eu consegui pensar o que é ser uma mulher negra em quarentena.

Paulo César: Não tem como gostar de nada do que está acontecendo, tanto em relação a pandemia como o cenário político atual. Nesse quesito é ódio mesmo. Mas em relação a ficar dentro de casa, existe muito amor também [...] Estou pesquisando memória no mestrado e nos últimos anos, meus espetáculos e obras falam sobre memória e história. Então poder voltar pra casa tem

mexido muito com minhas próprias memórias, encontrar essas fotos que estão aqui e poder fazer esses experimentos que eu tô fazendo com elas, faz com que essa afetividade ganhe outras proporções. Eu começo a me enxergar, não só enquanto pessoa, mas dentro das minhas pesquisas e das obras artísticas que produzo como um ser social e tentar entender o que eu posso fazer com os privilégios que tenho: quais são os locais que eu consigo acessar e, acessando esses locais, levar comigo aqueles que devem acessar esses locais também.

Enoque: A primeira sensação que se tem é de pura angústia. Eu parei a pesquisa de mestrado, o trabalho na sala de ensaio, paralisei e tentei observar o que tava sendo esse momento pra mim. Só que depois eu senti a necessidade de estar em sala de trabalho pra poder me sentir à vontade em voltar a pesquisar, ler e foi o momento em que eu tive que entregar uma casa. Eu trabalho com as minhas memórias, então essa sensação de luto traz muitas lembranças de foto, de pessoas queridas que já se foram, então é um momento que a gente começa a pensar em morte, não tem como não pensar. Isso foi me afetando dessa maneira e aí, tô tendo uma relação gigantesca com as plantas. As plantas morrem, mas elas conseguem voltar da morte. Eu fui olhando pra planta e falei 'eu preciso virar planta, ser resistente'. E aí eu fui pra esse lugar da planta. O quê que é o teatro quando a gente não pode se encontrar? A gente faz teatro pra encontrar com as pessoas, a gente trabalha com o toque, com o corpo do outro, o nosso corpo. Aí quando eu falo da necessidade de voltar pra sala de ensaio, eu tô com um espetáculo... Porque eu preciso viver e voltar pra essa pesquisa, porque de alguma forma ela tá pulsando em mim. E aí tive que reorganizar pra essa telinha, pra esse espaço. Querendo ou não, a gente reorganiza esse lugar do encontro e vira um outro lugar.

Como tu enxergas o fazer Teatro na cidade de Belém e no Estado do Pará?

Assucena: Sempre fico muito reflexiva em relação a isso: como é fazer teatro em Belém do Pará? Já conversei com muitos artistas sobre sair ou ficar em Belém. Acho que cada um faz o que achar melhor, mas eu quero fazer a parada acontecer aqui, sabe? Eu sei que ainda faltam muitas coisas, mas percebo que eu posso movimentar um pouco esse caminho, se de pouquinho em pouquinho, quem sabe outras pessoas também não vão cultivando isso. Porque aqui, no Norte e no Nordeste se faz muita coisa boa e de muita qualidade e isso me irrita. Porque é como se só o que fosse de outros lugares fosse importante ou interessante. Aqui também tem muita coisa de qualidade, então eu sou muito dessa questão de permanência e de resistência. Não que eu não possa sair daqui, mas eu vou voltar pra cá, sempre que eu puder.

Ingrid: Essa pergunta perpassa por várias questões, principalmente sociais e políticas. Eu comecei a fazer teatro por uma perspectiva negra feminista quando me inquietei com os tipos de teatro que estavam sendo feitos, eu comecei a tentar ver se eu podia questionar isso. Não que o teatro que a gente fez pelo Pauta Negra tenha sido só pra questionar. Estou fazendo meu TCC e eu peguei alguns relatos das manas, e o grande retorno que elas estão me trazendo é justamente isso, o desse autoconhecimento, de perceber esse lugar, tentar criar outras formas de se reconhecer enquanto mulher negra. Então tem vários caminhos. Estou nesse caminho do social e político e gosto disso. Vejo que o nosso teatro é muito resistente, nesse contexto de que não tem dinheiro pra cultura tem que lutar pra conseguir um edital pra cultura nesse momento e quando chega essa grana, pra quais pessoas chegam? Até que ponto a vontade de ter uma profissão da arte te gera acesso? É difícil pensar que a gente tá batalhando

essa profissionalização só que é difícil ver esse retorno do Estado, essa garantia de empregos, então é um teatro de resistência mesmo.

Paulo César: Eu tenho várias perspectivas sobre essa temática. Primeiramente, a gente faz muita coisa aqui em Belém e no Pará, como um todo, visando que as cenas que eu conheço são Belém, Bragança e já estive em outros municípios também pra conhecer algumas coisas da cena desses municípios. São coisas muito ricas porque a gente faz com pouco recurso. Então por a gente fazer com pouco recurso, porque é difícil pros grupos, principalmente os grupos universitários que vão saindo da universidade e vão ganhando as cidades, conseguirem chegar ao nível de aprovar um edital, por exemplo. Então, de início, a gente começou a produzir com o que a gente tinha, ou seja: nada. Mas o que é que a gente tinha? A gente tinha muita criatividade e vontade de fazer. Então a gente foi criando estratégias pra criar esse teatro. O lado bom é que a gente tem uma produção muito rica, mesmo não tendo muitos investimentos, mas o lado ruim é que a gente não consegue, às vezes, se manter só com o processo de espetáculo ou um processo criativo. Quanto à questão do teatro em Belém, a gente precisa começar a ter esse empoderamento artístico, de saber que aquilo que a gente produz é importante sim.. É importante que o artista esteja confiante daquilo que ele tá produzindo e, principalmente, sabendo que aquilo que ele produz é importante pra aqueles que ele consegue tocar com a sua arte.

Enoque: É o momento que a gente começa a ver quem faz teatro nesse Estado. A gente vive num Estado que é gigantesco, a gente mal sabe o que acontece e isso é louco porque a gente tem algumas referências e a gente acaba não conhecendo, mas tem gente fazendo teatro sim, no interior do Estado e o nosso Estado é gigantesco culturalmente e a gente começa a conhecer pessoas que fazem teatro em Bragança. Aqui tem muita coisa, Castanhal é uma cidade riquíssima em arte, que eu não conhecia e por conta do trabalho no Sesc, a gente

acaba tendo um panorama mais geral do que é feito no Brasil. A gente fala de um Brasil profundo, mas a gente tem um Pará profundo. De maneira mais lógica, como eu vejo o teatro? Eu vejo ele pulsante, crescente. Com dificuldade gigantesca, principalmente nesse momento de pandemia, de desvalorização total do que já não era tão valorizado. Que valor tem esse trabalho, né? A gente acaba não valorizando financeiramente mesmo.

Os artistas percebem a produção cênica em Belém e no quanto ela se afasta da produção em cidades menores. Existem lacunas em relação à produção no interior e a problematização da produção teatral no Norte comparada ao eixo centro-sul do país.

Estratégias de enfrentamento e resistência para tempos pandêmicos:

Assucena: Eu acho que é ir para jogo e no seu tempo. Eu preciso estar presente e trazer essas questões sociais. A palavra mesmo é enfrentamento. Eu acho que esse é um momento muito cruel com nós mulheres e a gente se culpabilizando pelo cotidiano, é um momento que a gente precisa refletir bastante, se fortalecer. Foi o momento que eu compreendi nessa pandemia que posso fazer as coisas sozinha. Eu trabalho em coletivo, mas foi o momento em que percebi que conseguia colocar algo pra frente sozinha; que não é fácil, mas é possível. O quanto é importante eu me firmar com as minhas ações. Então é ir pra jogo e com muita cautela, porque tenho consciência do que estamos vivendo, mas tudo é preciso ser falado.

Ingrid: Eu acho que quando tu estás no front e te depara com algo que vai te desgastar muito, não vai ter fórmula. É ter consciência dessa tentativa, é pensar que tu és humana também. Que tu mereces esse suspiro, esse respiro. E aceitar

que esse é um momento que tu não tens controle. Se a gente tinha uma ideia de que tinha um controle antes, esse é um momento que a gente tem certeza de que não tem e é com o teatro que eu percebo isso de uma forma externa, de uma forma de organização de pensamento. Tem a família, tem esses processos que não acabaram, tem várias outras relações, como tu lidas com isso? Tu organizas todo esse tempo que era pra ser ampliado mas não está sendo e ter muito autocuidado. Tentar perceber que nesse momento a gente não vai conseguir fazer tudo o que a gente planejou e que se conseguir, não vai ser da mesma forma.

Paulo César: Primeiramente, é ficar com a saúde mental em dia. Nesse momento que a gente tá vivendo, tanto dentro da política quanto dentro dessa pandemia, a gente precisa, se a gente tem o privilégio de conseguir deixar o nosso psicológico bem, que até isso é um privilégio nos dias de hoje, que a gente faça, pra quando existir esse enfrentamento, que a gente consiga enfrentar com força. E aí, eu já começo, a partir disso, a entrar na parte artística. Eu tô aproveitando pra terminar a minha dissertação de mestrado e também pra estudar produção e captação de recursos. É importante pra mim hoje pensar que a pessoa que tá trabalhando comigo vai chegar em casa e vai ter o seu alimento, vai ter suas contas pagas, então eu tô tentando ao máximo estudar captação de recursos e produção cultural pra conseguir colocar um tijolinho nessa lacuna: trabalhar e fomentar essa política de que o artista precisa ser pago pelo seu trabalho de forma digna. A gente merece receber porque é o nosso trabalho. Então nesse processo de captação de recursos eu já tive o primeiro fruto: consegui aprovar um projeto. São coisas que são cansativas mas que estão dando frutos: de saber que eu vou conseguir fazer uma obra, que eu vou conseguir pagar as pessoas que trabalham comigo, que pra mim hoje em dia é muito importante e principalmente conseguir alcançar as pessoas que quero alcançar.

Enoque: Eu acho que é virar planta. Eu jogo com estratégia porque eu tenho muitas plantas em casa e eu observo, assim como observo pessoas. A minha principal estratégia é virar planta, o devir-planta: eu preciso ser indestrutível como uma planta é, eu tenho uma roupa de planta, a planta da pele, a pele-planta, mas eu me revisto disso e é uma armadura, sabe? É uma roupa que morre, que tenho que estar sempre cuidando, mas quando eu visto ela eu me sinto tão forte, me sinto assim indestrutível. Minha maior estratégia é ser uma planta: mesmo partida, vou lançar galhos. Não moro com a minha família e acho que esse foi o período que eu mais senti necessidade de estar conectado com as pessoas que amo, estar reconectado com os meus amigos. Eu sinto falta da rua, de gente e tenho esse anseio de que a gente que tá estudando, que a gente vai se reencontrar.

Conclusão

A série “QUARTA Parede” foi importante para compreender como artistas belenenses enxergam seu meio teatral, as relações que se estabelecem e as proposições que surgem diante deste momento. Refletir sobre as outras mídias como disparadores de debates, ideias e mediações é fundamental para que se pensem outras linhas de trabalho cênico, onde a ideia de “presença” é deslocada e atualizada. Logo, propõe-se novas formas de consumo, passando pela questão do acesso, da transdisciplinaridade de linguagens e de um movimento de saúde/artístico/político.

Referências

CARLETO, Simone. Pandemônicos em Pandemia e o Teatro como Saída em Temp(l)os de Reclusão. *Rebento*, v. 1, n. 12, p. 25, 2020.

- FERRACINI, Renato; FEITOSA, Charles. A questão da presença na filosofia e nas artes cênicas. *ouvirOUver*, v. 13, n. 1, p. 106-118, 2017.
- ICLE, Gilberto. Estudos da Presença: prolegômenos para a pesquisa das práticas performativas. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*. Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, v. 1, n. 1, p. 9-27, jan./jun. 2011.
- LÉVY, Pierre. *O Que é o Virtual?*. Editora 34, 1996.

Crise e criação: reflexões sobre o teatro de rua de Amir Haddad e processos de criação da cena na pandemia de 2020

Crisis and creation: reflections on Amir Haddad's street theater and scenic creation processes during the pandemic

WAGNER MIRANDA DIAS

PUC-SP, CAPES

PAULA MARTINELLI

PUC-SP, CNPq

O artigo discorre sobre as perspectivas de criação do diretor de teatro Amir Haddad, no âmbito da pandemia de Covid-19 de 2020, e reflete sobre os processos das artes presenciais diante da crise sanitária e humanitária. O artigo aborda, ainda, questões sobre os vínculos entre público e privado, presença e ausência do corpo-ator e o audiovisual como recurso de interação. Os arquivos produzidos e disponibilizados pelos artistas são vistos à luz das contribuições teóricas de Cecilia Salles e de sua crítica de processos de criação.

Palavras-chave: Pandemia; Crise; Processo de criação; Teatro de rua; Imagem.

The article discusses the creation perspectives shared by the theater director Amir Haddad in the context of the 2020 Covid-19 pandemic, and reflects on the creative processes of the presential arts during the health and humanitarian crisis. The text also addresses some questions about the notions of public and private, presence and absence as well as audio-visual as an interaction resource. The archives produced and made available by the artists are seen through Cecilia Salles' theoretical contributions and her creative processes criticism.

Keywords: Pandemic; Crisis; Creation processes; Street theatre; Image.

Eu vos digo: é preciso ter ainda caos dentro de si, para poder dar à luz uma estrela dançante.

Friedrich Nietzsche

Introdução

Agir nas brechas

Iniciamos essa reflexão com uma história que Amir Haddad contou para Wagner Miranda, um dos autores deste artigo. Conta ele que, ao final de uma peste devastadora na Europa, as pessoas saíram às ruas e fizeram um carnaval. Dançaram, beberam, cantaram, se amaram. “Se lá foi assim, imagina aqui, no Brasil, o que não será?”, indagou.

Essa história, além de ser um alento, revela um artista que anseia por um espaço público ressignificado e potente na perspectiva do futuro reencontro físico entre ele e o espectador-transeunte após essa crise global. Talvez, pela ausência violenta e tragicamente forçada do encontro presencial e democrático, uma arte que se forma e atua na valorização dessa relação possa ser melhor percebida e fruída na concretização da “intensa retomada”, segundo Haddad.

De modo geral, ao refletirmos sobre o fazer artístico nesses tempos, ao pensarmos sobre quais são, agora, os disparadores de procedimentos e meios de criação, precisamos nos deter e observar com mais atenção, no contexto obrigatoriamente coletivo, as relações entre crise e criação. Segundo Salles, o processo de criação, “se dá ao longo do tempo e caminha de uma nebulosa fértil em direção a alguma forma de organização. A obra em criação é um sistema em formação que vai ganhando leis próprias” (SALLES, 2011, p. 41). O caos – aqui colocado no sentido de desorganização – propicia o

surgimento do desejo de organização que leve ao projeto artístico. Salles se aprofunda, a seguir, em sua reflexão:

Muitos artistas descrevem a criação como um percurso do caos ao cosmo. Um acúmulo de ideias, planos e possibilidades que vão sendo selecionados e combinados. As combinações são, por sua vez, testadas e assim opções são feitas e um objeto com organização própria vai surgindo. O objeto artístico é construído desse anseio por uma forma de organização. (SALLES, 2011, p. 41)

No entanto, vivemos um momento atípico, em que o caos interno, parte intrínseca dos processos, se soma à crise da pandemia. Testemunhamos artistas que procuram modos de “reinvenção”, de criar contato; compondo a partir da atuação nas brechas que surgem das imposições dessa realidade em confronto com os seus projetos de arte e, além disso, procurando sobreviver a esse acontecimento tão desestabilizador e destruidor, principalmente se observado na perspectiva do atual ambiente político-social brasileiro.

Edgar Morin, ao pensar a complexidade, identifica o que ele chama de *imprinting*, o determinismo na elaboração do conhecimento e seus significados: como, quando e o que devemos conhecer; o que podemos conhecer. Esse determinismo é castrador, proibitivo, comanda e traça rumos, estabelece limites nos modos de construção, fruição e propagação do conhecimento. Está ligado a processos históricos, culturais e sociais. (MORIN, 2011, p. 28). Ao conceito de *imprinting*, Morin contrapõe a noção de “brechas”, contradições que estão presentes na história do conhecimento. São essas brechas que possibilitam a entrada de ideias novas nos processos de criação, ligados aos processos inferenciais da construção do signo e da semiose, que permitem que os acontecimentos de criação se deem (SALLES,

1 As citações não referenciadas foram feitas diretamente aos autores do texto.

2011, p. 168 e 169). Assinalamos aqui a afinidade desses conceitos com as práticas artísticas que presenciemos em meio à crise pandêmica.

Nesse momento, nas artes da cena e do corpo, artistas acionam experimentações que necessariamente forcem os limites das linguagens. De repente, o vídeo tomou um grande espaço em nossas vidas, estabelecendo regras para os processos comunicativos, sociais e de trabalho; essa mídia se tornou a possibilidade mais próxima do que entendemos por coletivo, a tecnologia que nos “aproxima” do outro.

Para muitos artistas, não basta a característica de captação, registro e reprodução do audiovisual: é preciso que ele ultrapasse a função mediadora e seja parte construtora de signos, imagens e linguagem do próprio acontecimento artístico. As artes do corpo, especialmente o teatro e a dança, possuem natureza fortemente presenciais e, talvez por isso, artistas dessas linguagens produzam experiências muito interessantes nesse sentido.

Por exemplo, trabalhos como *Peça*², realizado por Janaína Leite e Marat Descartes, embaralham nossas noções do que é teatro e vídeo, da imagem captada “ao vivo” e da pré-gravada e se firmam como brechas, possibilidades que ultrapassam as soluções de sobrevivência diante da retirada do espaço de atuação convencional e que partem do hibridismo entre linguagens artísticas para apontar

.....
² Gestada em ensaios presenciais, mas amadurecida e nascida já num contexto on-line, *Peça* teve sua estreia e exibição feita pelo YouTube da produtora Corpo Ras-treado a partir do dia 20 de junho de 2020. O ator, nas sessões teatrais virtuais, fez uma transmissão ao vivo a partir de sua casa, mesclada com vídeos pré-gravados. O trânsito entre arte e vida, o tempo suspenso no período de isolamento social, a crise de sentidos e uma discussão do contexto sociopolítico do Brasil a partir da própria biografia são alguns traços de *Peça*, espetáculo escrito e idealizado por Marat Descartes, com direção de Janaína Leite, assistência de Gisele Calazans e colaboração de Nuno Ramos. “*Peça*” foi realizada com o apoio da 9ª Edição do Prêmio Zé Renato de Teatro para a cidade de São Paulo da Secretaria Municipal de Cultura.

lugares de criação que se situam um pouco além do que a maioria das experimentações que utilizaram relações entre audiovisual e teatro alcançaram antes da pandemia. Ou a série *Aglomerado*³ de Roberto Alencar, que destaca uma interação entre corpo, dança, artes visuais e vídeo, borrando contundentemente as fronteiras das linguagens estabelecidas. Alencar, claramente, inventa um outro *locus* no qual seus processos de criação possam se dar.

Esses trabalhos, e muitos outros, foram construídos a partir de brechas que os artistas abriram ou identificaram diante do determinismo imposto pela pandemia – em um Brasil já combalido pela fragilização da arte e pelo desmonte político, social e cultural implementados pelo atual governo. No entanto, paradoxalmente, a crise cria contexto para fomentar mudanças, mesmo que involuntariamente, propiciando ambientes para o surgimento de novas ideias, novos rumos nos processos de criação, e novas linguagens.

Crise e criação

Reconstruções possíveis

A origem etimológica da palavra “crise” se localiza na Grécia antiga – *krisis* – e significava ação ou capacidade de julgar, de tomar decisões, no sentido de momento definidor. O conceito de crise se forma e é usado na terminologia médica pela necessidade de tomar

.....
³ Segundo a sinopse do espetáculo: “*Aglomerado* propõe um diálogo direto com o tema do isolamento social. Nesse contexto atual de pandemia podemos observar importantes transformações na maneira como cada um lida com o próprio corpo e com o corpo dos outros ao seu redor. Novos parâmetros relacionados ao conceito de espacialidade tiveram que ser introjetados com urgência. Nessa situação de instabilidade sensações como angústia, medo e ansiedade vão se aglomerando no espaço interno do corpo e vão criando nesse corpo confinado ‘uma sopa borbulhante de gestos interditados’.”

decisões de extrema urgência e é utilizado na sociologia, na política, na economia e na psicologia, entre outras áreas de conhecimento. Esses sentidos implícitos em seu significado talvez possam atribuir à crise de 2020 a aceleração de processos de criação que já apontavam caminhos de reinvenção percorridos por essas experimentações que juntam as artes da cena com o audiovisual nos últimos anos.

A elaboração de novas linguagens se relaciona com a produção, armazenamento e a propagação de imagens. Sobre esse aspecto, Santaella explica que:

[,,,] as linguagens crescem e se multiplicam na medida mesma em que são ininterruptamente inventados os meios que as produzem, reproduzem, meios estes que as armazenam e difundem. Do livro para o jornal, da fotografia, gravador de som e cinema para o rádio, televisão e vídeo, da computação gráfica para a hipermídia são todos nítidos índices de que não pode haver descanso para o destino simbólico do ser humano, destino que hoje encontra seu clímax nas milhares de redes planetárias de telefonia e computadores interligadas na formação de um ciberespaço dominado pela internet, um vasto labirinto comunicacional feito de impulsos eletrônicos e informação. (SANTAELLA, 2012, p. X).

Assim, a ininterrupção das invenções nos meios de produção explicita que a mudança contínua está, inexoravelmente, no centro gerador e multiplicador de linguagens. É importante elucidar que não pretendemos simplificar a discussão sobre as atuais experiências propostas a partir das interações cena-audiovisual, definindo gêneros e rotulando manifestações. Estamos interessados em apontar esses acontecimentos e pensar em maneiras que contemplem a sua complexidade sem nos atermos a aspectos categorizantes.

No entanto, a pandemia instaura um estado de coisas que subverte as percepções do espaço comum, de comunidade e das relações que o encontro produz. Isso se torna especialmente evidente nas relações dos artistas com essa nova realidade. Acerca desses aspectos, Alencar constata, na sinopse que consta entre os arquivos de processo de *Aglomerado*, que “novos parâmetros relacionados ao conceito de espacialidade tiveram que ser introjetados com urgência. O mundo parece ter encolhido de repente”. Percebemos que esse “encolhimento”, num sentido geral, se dá na desvalorização de certos trânsitos e interações e, até mesmo na total falência de alguns nós de nossas redes relacionais. Camus acentua esse sentido disruptivo, ao narrar, em seu romance *A Peste* (1950), aspectos do isolamento forçado por uma epidemia:

E, enquanto tendiam a queixar-se, nas primeiras semanas, de só lhes restarem sombras das coisas amadas, compreenderam, com a continuação, que essas sombras podiam tornar-se ainda mais descarnadas ao perderem até as cores ínfimas que a recordação conservava. Ao fim desse longo tempo de separação já não imaginavam essa intimidade que fora sua, nem como havia podido viver perto deles um ser em que podiam a todo momento pousar a mão. (CAMUS, 1950, p.125-126).

Sob esse ponto de vista, o processo da pandemia fornece a percepção de que o espaço do teatro serve como perfeito exemplo dessa ruptura, pois o edifício criado ou adaptado para a reunião e a praça ou rua onde se manifestava tornaram-se inviáveis – com a peste, tanto o teatro abrigado quanto o de rua passam a não mais existir, pois seus significados, intrinsicamente construídos em relação a

seus espaços, perdem o sentido. Todos os espaços do teatro passam a ser lugares do perigo, do medo do outro, da desconfiança e da morte. Nessas circunstâncias, os ambientes em que se dava o teatro perderam sua função de interação, são “sombras das coisas amadas” (*ibid.*), mas que no momento de isolamento social não mais existem.

Para o artista da cena a pandemia ressignifica absolutamente tudo. Inicialmente, perderam-se os próprios sentidos de “público” e de “espaço”; até mesmo a ideia de “privado” é posta em xeque. Com a interdição generalizada, os espaços público e privado se tornam ineficientes por não oferecerem possibilidades de interações presenciais amplas. Segundo Amir “as necessidades de inter-relações sociais básicas, os entrelaçamentos necessários à criação de espaços internos e externos estão fortemente ligados aos compartilhamentos que se dão no espaço público”. O esvaziamento dos significados do que é espaço público e privado fica muito evidente. O público, no sentido em que era entendido, não existe mais. E o que é o privado, quando artistas oferecem suas casas e intimidades como arena acessada nas redes por qualquer um que assim queira, na elaboração e comunicação de seus processos de criação? Talvez as atuais relações entre as artes da cena e o audiovisual tragam outras noções e abram brechas nas percepções.

Amir Haddad atua há muito tempo em brechas e, nos seus atuais 84 anos de vida, é reconhecido como um dos maiores diretores, formadores e pensadores do teatro brasileiro. É significativo, mas não surpreendente, que seu interesse, depois de experiências mais convencionais, tenha se voltado para o desenvolvimento de uma linguagem de teatro de rua, que se deu e se dá na transversalidade, em brechas cavadas no *establishment*, que considera e investiga as ricas heranças ancestrais do povo brasileiro e do próprio teatro: os cultos

afro-brasileiros, o carnaval, a música, os rituais sagrados e profanos, as expressões folclóricas, alegóricas e de afirmação da vida. Amir optou por fazer um teatro democrático, aberto e totalmente ligado à complexidade das manifestações dos excluídos.

Como artista, eu ocupei espaços públicos e mostrei o meu trabalho nas praças e nas ruas da cidade do Rio de Janeiro. Minha obra está inserida no contexto do convívio urbano, ela existe para melhorar esta interação. Defendo que a minha arte é pública, tem um conceito diferente da arte privada da burguesia capitalista. (HADDAD, 2020, s.p.).

As características que diferenciam o teatro haddadiano são construídas efetivamente a partir da década de 80, nas experimentações cênicas engendradas ao grupo *Tá na Rua*. Nessas experimentações, Amir propõe um teatro feito das capacidades de artistas que devem atuar de modo “despressurizado”⁴, negando a formação de um ator mergulhado nos cânones do teatro burguês⁵, enfatizando a construção de um conhecimento cênico que prepare o ator a partir da liberdade, do (re)aprender a lidar, empírica e intelectualmente, com

.....
⁴ Termo é empregado por Haddad na formação de atores em que oferece oficinas de “despressurização” e de “desiniciação teatral”.

⁵ Teatro burguês, aqui entendido, como manifestação de um tipo de cena que surge nos sécs. XVIII e XIX, na Europa. Para Szondi (2004), o drama burguês é a forma teatral da representação de uma nova sociabilidade que valoriza o mundo privado separado do público, separação essa que confere uma intimidade permanente às peças. Logo, a relação efetuada por Diderot entre a realidade política e social e a necessidade do drama burguês, o espetáculo e o cultivo da virtude no teatro, teria a função de possibilitar ao homem do século XVIII a fuga do seu ambiente real, que seria um ambiente de perversos. O homem é realmente bom, segundo Diderot, por conseguinte, o espectador iria refugiar-se da realidade no teatro, reconciliando-se, através da peça, com o mundo. (MAZOTI, 2016, p.10)

o espaço e com o outro, com inteligência e sensibilidade; que seja assertivo e inclusivo com o espectador, negando as regras e convenções impostas pelo teatro burguês, as quartas paredes, assumidas ou não, que se dão em arquiteturas teatrais feitas para a contemplação de privilégios. O teatro público proposto na rua por Amir, de natureza igualitária, libertária, aberta e abrangente, contrapõe-se ao teatro encerrado ao âmbito do privado.

Em nossas conversas, percebemos que Amir, ao pensar a pandemia, não se paralisa com essa mudança paradigmática em relação à arte de rua: ele reforça o foco, que sempre permeou o seu trabalho, num aspecto essencial do processo de criação: a necessidade do espectador inserido na autoria da obra. Nesse entendimento, Desgranges pontua que:

O texto cênico é, portanto, o próprio processo de criação artística, não está circunscrito ao ato do autor, mas se faz e refaz processualmente, alcançando todas as etapas de proposição e de leitura: a relação do artista com o mundo, os atos de seleção e combinação empreendidos, os processos de formação de sentido que acontecem na elaboração do espectador, e mesmo a experiência estática que se origina de seu caráter de acontecimento. (DESGRANGES, 2012, p. 30)

Desgranges observa a possibilidade de que, pela leitura e interpretação da cena, o espectador possa compor a obra. As experimentações cena-audiovisual não contam com o embate dos corpos presentes que estabelecem vínculos artista/espectador no ato de testemunhar um acontecimento e de juntos elaborarem os seus sentidos – aspecto inerente ao teatro e à dança como artes presenciais. Sabemos que há nessa circunstância presencial um jogo entre artista e espectador que não permite que ambos abdicuem da cumplicidade

necessária para que o ato se dê. Essa é uma experiência muito específica. No entanto, nas muito recentes experimentações audiovisuais da crise, o jogo físico-presencial se dá na intermediação entre a tela-espectador/câmera-artista, um espaço aberto por uma vinculação híbrida: as convenções de interação artista/espectador são outras e propõem outras relações de presença com acontecimentos que são transmitidos, especialmente no que diz respeito ao testemunho por parte do espectador e do artista. A diretora Janaina Leite fala sobre alguns desses aspectos surgidos no processo de criação de *Peça*, em entrevista ao canal Arte1:

A gente tinha duas tarefas: essa construção dramática que a gente foi fazendo muito par a par ali, e já entendendo que isso ia se dar no plano fílmico, nesse plano tela, nesse plano *live*. Então é um híbrido de cinema, com *live* e com o teatro – porque a gente tenta produzir uma experiência de presença (2020, s.p.)

As interações cena-audiovisual, nesses contextos, podem ser possibilidades interessantes, existências criativas nas brechas, apontamentos de novas linguagens em desenvolvimento, oferecendo outros tipos de interações, inclusive de presença. Porém, o fato, agora quase universal, de que o espectador não pode mais participar do encontro corpo a corpo com o artista, impossibilitando interações presenciais essenciais à criação da cena em seus espaços característicos, leva Amir a afirmar que “os artistas vivem um coito interrompido”.

Há nessa fala um ponto de inflexão muito justificável: houve uma ruptura profunda e coletiva na normalidade de nossos modos de vida. A crise sanitária retirou repentina e violentamente os espaços das artes da cena, as interações de criação coletivas entre artistas e o convívio com o espectador. Instalou a presença da morte, da

doença, da finitude. É uma ‘puxada de tapete’ geral e gigantesca e, como grande parte da população, os artistas e técnicos envolvidos nos meios de produção do teatro, da dança, ainda procuram formas de se levantar e sobreviver.

Segundo Amir, as buscas por caminhos de resistência criados pelos artistas colocam as *lives*, primeiramente, como projeto de sobrevivência. Além disso, ele aponta que as *lives* são importantes porque “nos garantem o olhar do outro” e isso revela um aspecto do processo de criação de um artista que sempre considerará o espectador – inclusive o do audiovisual –, pois são o que temos, segundo ele, de “mais próximo da expressão do vivo nesse momento”.

Ele nos avisa que está totalmente ocupado, solicitado por inúmeras *lives* e entrevistas que tem concedido. Como artista que possui na natureza de seu trabalho a rua e vivendo intensamente a característica pública de sua arte, Amir nunca saiu dessa arena, local de encontro, de discussão; sempre esteve imerso na grande ágora, lugar que, segundo ele, “permite trocas mais efetivas entre artista e público”. Num contexto “normal”, podemos passar pela Lapa e encontrá-lo na calçada em frente à sede do grupo *Tá Na Rua*, conversando com todos que se dispõem a ter um dedo ou dois de prosa com ele, ou em alguma praça ou rua mundo afora. Então, não é surpresa que conceda muitas *lives* e entrevistas. Ele cria na rua, seu processo surge nesse embate com o povo na rua, e vai se estruturando com a participação desse espectador transeunte. Nada que Amir leva à rua é “pronto”. Aliás, para ele não existe esse sentido de “pronto”, mas de “vivo”. Talvez por isso ele mergulhe nas *lives* e entrevistas. É essa a ressignificação possível do encontro é o lugar onde pode-se abrir uma brecha, o lugar possível.

Conclusão

A sobrevivência da imagem é a persistência do encontro

Como o verde que brota por entre as frestas do asfalto escaldante, as práticas artísticas se desenvolvem em um contexto de produção que hoje árido, inóspito, mas dele fazem substrato, colocando-nos diante de características, posturas e emoções essencialmente humanas. Os caminhos do criar que surgem em meio à pandemia são também o resgate daquilo que havia antes da crise, respostas, proposições que apontam tanto para o novo quanto para uma memória que se presentifica. Recorrendo a uma leitura warburgiana⁶, podemos dizer que o *pathos* das imagens de encontro, próprias das artes presenciais, sobrevive e incorpora – torna corpo – os dispositivos mediadores possíveis.

“Cada imagem é bem mais rica que tudo aquilo que lhes posso dizer com minhas palavras e com minhas ideias” (2016, p. 34), afirma Didi-Huberman, e continua: “imagens são como cristais que concentram muitas coisas, [...] emoções que atravessam a história” (*Ibid.*). Ou seja, a substância mnemônica e pathética permanece, insiste, mesmo quando o entorno é a morte e a opressão. Teríamos uma insuperável incompatibilidade que esvaziaria o sentido das práticas se elas não fossem imbuídas desse elã gerador que atravessa tempos e reúne sujeitos.

Nesse sentido, as experimentações cena-audiovisual seguem como espaço de encontro e de convite à interlocução, pois “O processo de criação mostra-se, também, como uma tendência para o

.....
⁶ “Figuras e gestos, conteúdos e expressões, carregando emoções e afetos primitivos que pudessem irromper na continuidade histórica ao manifestar simultaneamente algo original, novo, e a retomada e repetição do passado” (Schøllhammer, 2012, s.p.).

outro. Está em sua própria essência a necessidade de seu produto ser compartilhado” (SALLES, 2004, p. 48). Talvez não seja o caso de discutirmos as proposições cena-audiovisual como se fossem uma mera transposição do teatro ou dança para o vídeo, mas como um campo de experimentação de uma linguagem-outra, trânsito artístico que começou como estratégia de sobrevivência à crise e tem se desenvolvido nas brechas para além da urgência inicial.

Referências

- CAMUS, Albert. *A Peste*. Trad. Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1950.
- DESGRANGES, Flávio. *A inversão da olhadela: alterações no ato do espectador teatral*. São Paulo: Hucitec, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Que emoção! Que emoção?*. Trad. Cecília Ciscato. São Paulo: Editora 34, 2016.
- MORIN, Edgar. *O método 4: as ideias, habitat, vida, costumes organização*. Trad. Juremir Machado da Silva. 6a edição. Porto Alegre: Sulina, 2011.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*. Trad. Calos Duarte e Ana Duarte. São Paulo: Ed. Martin Claret, 2012.
- SANTAELLA, Lucia. *Teoria geral dos signos: como as linguagens significam as coisas*. São Paulo: Edit. Cengage Learning, 2012.
- SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: FAPESP: Editora Annablume, 2004.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama burguês*. São Paulo: Ed. Cosacnaify, 2004.

Sites

- FILHO, Luiz Carlos Prestes. Disponível em: <<https://tribunadaimprensalive.com/amir-haddad-nao-ta-na-rua/>>. Acesso em 13 de setembro de 2020.
- MAZOTI, Patrícia Aurora Corrêa. *Sobre a teoria dos gêneros dramáticos: drama burguês e drama novo*. Revista A Palo Seco, Ano 8, n. 8, 2016. Disponível em: <<file:///C:/Users/samsung/Desktop/6314-Texto%20do%20artigo-17879-1-10-20170315.pdf>>. Acesso: 7, jul., 2020.
- ARTE1 EM MOVIMENTO – ESPETÁCULO “PEÇA”. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=J95HTyfF804>> Acesso em 15 de setembro de 2020.
- Schøllhammer, Karl Erik. A sobrevivência de Aby Warburg. Jornal O Globo, 2012. Disponível em <<https://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/a-sobrevivencia-de-aby-warburg-464279.html>>. Acesso: 14, out., 2020.

Sobre a arte, a cultura e a literatura serranas: elaboração de cadernos pedagógicos em tempos de pandemia

On the serran art, culture and literature: elaboration of pedagogical notebooks in pandemic times

ANA RITA CESAR LUSTOSA

PPGA / UFES

STELA MARIS SANMARTIN

PPGA / UFES

RITA MYCHELLY DOS SANTOS SALLES

Universidade Federal do Espírito Santo – UFES

Este artigo apresenta um relato de experiência sobre o trabalho realizado com professores de Arte, durante o período de pandemia, por meio da Plataforma EducaSerra EAD. Foram realizadas reuniões pedagógicas virtuais, metodologias ativas e compartilhamento de drives e formulários on-line através da plataforma moodle Educa-Serra. A metodologia utilizada é a do relato de experiência. Toda a elaboração do trabalho fundamentou-se em autores que estudam conceitos didáticos e uso das ferramentas TIC. Conclui-se que esta representou uma experiência exitosa, marcada pelo envolvimento e pelo produto resultante.

Palavras-chave: Professores de arte; Formação de professores; Ensino de Arte; Arte, Cultura e Literatura serranas.

This article presents an experience report on the work done with art teachers, during the pandemic period, through the EducaSerra EAD Platform. Virtual pedagogical meetings, active methodologies and sharing of drives and online forms were carried out using the Educa-Serra moodle platform. The methodology used is that of the experience report. The entire elaboration of the work was based on classic authors who study didactic concepts and use of ICT tools. It is concluded that this represented a successful experience, marked by involvement and the resulting product.

Keywords: Art teachers; Teacher training; Art teaching; Mountain Art; Culture and Literature.

Introdução

O período de reclusão imposto pela pandemia de COVID-19, provocou inúmeros transtornos para todos, sem exceção; mas, há que se considerar que toda crise possui um viés epistemológico e de grande possibilidade de transformação do pensamento e de influência para com mudanças de postura, conduzindo os seres humanos a idealizar formas de enfrentamento singulares e a buscar a superação dos desafios que se apresentam diante de si.

Cabe aos que a enfrentam, a missão de aprender e de criar alternativas que auxiliem na retomada da vida particular e do *novo normal*. Com a crise que o Brasil e o mundo atravessa, chegou a hora de compreender o que se construiu historicamente em educação para se prevenir contra os males que advém nestes momentos de intensa provocação. O que a Gerência de Formação da Prefeitura da Serra protagonizou foi um ato de superação, por meio do empenho dos professores formadores de área, atuando junto a seus pares que estão diretamente na sala de aula. Criaram uma nova forma de se pensar possibilidades de ação educativa e adentram no campo específico do ensino e da aprendizagem.

O que se objetiva com este artigo é apresentar um relato de experiência sobre o trabalho realizado, especificamente com professores de Arte, durante o período de pandemia, na Gerência de Formação de Professores (GEFOR) da Secretaria de Educação do município da Serra – ES (SEDU/Serra) por meio da *Plataforma EducaSerra EAD*.

O curso *Elaboração de Cadernos Pedagógicos em tempos de pandemia: produzindo novos saberes no município da Serra*, vem na tentativa de minimizar os impactos da suspensão das aulas presenciais, enfrentando o desafio de promover ensino-aprendizagem durante a crise

sanitária. Toma como documento norteador a Orientação Curricular da Serra (2008).

A iniciativa da formação delineou-se em uma ação participativa, no diálogo com aqueles que produzem os currículos vividos nas escolas: os professores, ação que culminou na produção de material didático para além de materiais prescritos, engessados, distantes do vivido na escola, buscando afirmar o protagonismo docente no fazer educativo e criativo. Para isso, o caderno pedagógico tomou como princípio didático o trabalho com temas geradores, tendo em seu módulo 1 a temática: *Sociedade Serrana: Arte, Cultura e Literatura*. A produção e sistematização do banco de atividades de Arte estão na fase de revisão para depois serem impressos e entregues aos estudantes da rede pública municipal durante o período pandêmico.

Para o desenvolvimento dos trabalhos foram realizadas reuniões pedagógicas virtuais, utilizando metodologias ativas como: *chats*, *e-mails*, *WhatsApp*, grupos virtuais de estudos, compartilhamento de *drives* e formulários on-line; bem como materiais de apoio na plataforma *moodle* Educa-Serra.

Esta ação didático-pedagógica que, até o presente momento, tem aproximado os profissionais em torno de uma problemática, tem possibilitado o diálogo interdisciplinar e produções técnico-pedagógicas de irrestrito caráter acadêmico.

A elaboração de cadernos pedagógicos em tempos de pandemia: produzindo novos saberes no município da Serra

Em tempos de crise, a saída mais viável encontrada para um problema que, em modos científicos se transforma em uma problemática, dadas as suas dimensões, educação, este problema se torna

mais angustiante pelo novo desafio que é o de garantir a vida em primeiro lugar e também manter as relações com a escola e o ensino-aprendizagem. Assim, diante de dois extremos, a solução para esta nova crise é a de buscar meios que diminua o hiato provocado pelo distanciamento social, apresentando soluções didáticas viáveis e que se mostrem eficientes e eficazes, tanto no campo pedagógico quanto da saúde coletiva.

Compreendida a dimensão do desafio posto, os professores regentes de Arte, sob a orientação e tutoria dos Professores Formadores, começaram um processo inovador de discussão acadêmica sobre metodologias através dos aplicativos de ferramentas TIC (Tecnologias da Informação e Comunicação). Nos encontros procurava-se promover a troca simbólica de experiências e de ideias que pudessem fomentar a construção do material didático de Arte capaz de engajar os alunos e garantir formação e informação, motivação e encorajamento, empatia e compreensão. Pretendia-se que os estudantes se sentissem acolhidos, não somente pelos professores, mas também pelos conteúdos ofertados de modo remoto.

Como argumenta Caniçali (2017), com a utilização das Metodologias Ativas, no processo didático,

O professor não ensina como nos moldes tradicionais, mas facilita a aprendizagem do aluno por meio de ações práticas, tendo como princípio norteador a situação didático-pedagógica proposta acima, partindo do pressuposto de que o aluno está disposto ir mais longe, estudar muito e quem tem capacidade cognitiva e intelectual para entender que os desafios que lhe são colocados devem ser vencidos por ele. (CANIÇALI, 2017, p. 110)

Em consonância com o proposto pela autora, empreendeu-se uma série de reuniões virtuais e on-line, através das plataformas de comunicação e os conteúdos produzidos pelos professores foram avaliados por seus pares e dos Professores Formadores, através da Plataforma moodle Serra. Na plataforma é possível produzir um material criativo, único, didático e de amplo caráter pedagógico, subentendendo a proposta de formação integral a que se propôs o sistema de ensino da Prefeitura da Serra, orientado pela Secretaria Municipal de Educação. Isto resultou em uma formação inigualável valorosa, como destaca Macedo (2001):

O objetivo da formação é o de preparar os professores para a complexidade, a diversidade e as situações profissionais que terão de enfrentar. Para realmente qualificar a formação do professor e implementar o pressuposto das competências na prática educacional, é preciso esclarecer as urgências e as incertezas da ação pedagógica, sua parcela de criatividade, de solidão, de improvisação, de desânimo, de negociação, assim como de didática e de conhecimentos racionais. (MACEDO, 2001, s.p.)

Em todos os Tópicos do caderno de atividades pedagógicas, foram considerados os seguintes princípios que constam na Orientação Curricular do município (SERRA, 2008, s.p.):

- » Investimento na perspectiva sócio-histórica;
- » Compreensão do currículo como algo dinâmico e processual, como produção cultural, como expressão de um posicionamento político e de valores humanos;
- » Inter-relação entre as áreas de conhecimento;

- » Comprometimento com a educação voltada para a formação da consciência crítica, sem que cada área do conhecimento perca sua especificidade, mas se efetive numa relação de troca;
- » Reconhecimento das diferenças e na riqueza da diversidade de saberes;
- » Diálogo com a cultura infantil, a cultura juvenil e a cultura adulta para a produção de conhecimento de forma coletiva, interativa e intersubjetiva;
- » Efetivação do trabalho educacional em diálogo com o mundo;
- » Entendimento de que as crianças e estudantes são sujeitos sociais e históricos, dotados de direitos e deveres.

O conteúdo do Módulo I e a tutoria de Arte tiveram, entre outros objetivos, a promoção do maior contato possível do estudante com a experiência artística, ainda que não estivesse presente com o professor em sala de aula e até mesmo sem acesso a internet. Desta forma, pensou-se em propor uma pesquisa sobre a cultura serrana, seus poetas, artistas, escritores buscando destacar a história local para que os estudantes compreendam a relevância que a arte e seus desdobramentos apresentam para a formação integral do Ser Humano.

Para se atingir, com o máximo de eficiência, os resultados objetivos e propostos, é necessário contar com instrumentos didáticos e metodológicos que possibilitem a compreensão e absorção dos conteúdos. Entre esses dispositivos de apoio estão as metodologias ativas nas quais o professor é o agente que atua na formação dos estudantes, como facilitador dos processos de aprendizagem e que faz com que os alunos impulsionem o ensino de acordo com suas necessidades, interesses, preferências e ritmo (ROCHA e LEMOS, 2014). Nessa perspectiva existe um processo de autonomia cognitiva e intelectual tão elevado que, por si só, é capaz de conduzir os alunos

a níveis de aprendizagem independentes, cabendo aos professores descobrir como aproveitar, ao máximo de suas potencialidades e orientar possíveis caminhos.

Além do grupo de professores produtores de atividades didáticas, havia o grupo de sistematizadores, integrantes do grupo de autores dos conteúdos sistemáticos, porém que se disponibilizaram para realizar revisão e edição das atividades didático-pedagógicas de Arte, destacando a observância de questões pertinentes aos direitos autorais de imagens e dos textos, dimensão e padronização das figuras, coesão e coerência científica, pedagógica, ética, criatividade, respeito às diferenças e às diversidades individuais e coletivas.

Este grupo tinha como missão, garantir a observância estrita das atividades pedagógicas à temática proposta pela Secretaria de Educação da Serra, cujo objetivo geral era a preponderância e a valorização da cultura serrana, sua história sendo retratada através da Arte e suas categorias de expressões e linguagens.

Participaram deste processo de produção didática de atividade de Arte, 27 (vinte e sete) professores habilitados no ensino-aprendizagem de Arte. Deste total, 9 (nove), além de terem atuado como professores produtores de atividades, atuaram como sistematizadores, seguindo um ordenamento em que, uma vez elaboradas as atividades, estas eram encaminhadas à Gestora do Grupo que, após análise minuciosa, encaminhava aos mesmos e estes, após suas interpelações técnicas, faziam a devolutiva à Gestora do grupo, de forma que se procurou trabalhar de forma a que toda uma dinâmica gerencial, pautada em princípios democráticos aplicados na construção deste projeto.



FIGURA 1 Capa do carderno 8º ano (esq.); texto disparador (dir.). Fonte: Gerência de Formação da Secretaria de Educação da Serra, 2020.

COAUTORES DE PRODUÇÃO DAS ATIVIDADES DE ARTE

Aline Rodrigues da Amorim Pratti; Alvaro Leite Ferreira; Arlane Gomes Marinho; Chaliny Bertholdi de Laia Sathier; Danuza Bricio; Dilza Maria Spinasse; Elania Rodrigues Nieiro; Elizama Ferreira Alves Figueirêdo; Igor Lucas Maia Alves; Jeane Aguiar Costa Dall'Orto; Jucileia Sian Das Neves; Ledénicia da Penha Martins Marques; Lorena Cristina Cancian Campos; Luciene Correa Garcia; Lucimar Adenes da Conceição; Marcia Eva Da Silva Fortes; Maria Madalena Padovan; Maria Tereza Aigner Menezes; Maria Solange Medani; Niliane da Vitória Koffler; Núbila Miranda Corrêa; Priscila Regina dos Santos Pinheiro; Polyane Augusto Lopes; Tatiana Cristina da Silva; Valdinéia Endliche Lima; Vanusa Andrade da Fonseca

EQUIPE TÉCNICA SISTEMATIZADORA: Ana Rita Cesar Lustosa; Alvaro Leite Ferreira; Chaliny Bertholdi de Laia Sathier; Danuza Bricio; Elania Rodrigues Nieiro; Igor Lucas Maia Alves; Jucileia Sian Das Neves; Luciene Correa Garcia; Vanusa Andrade da Fonseca.

FIGURA 3 Relação de coautores e equipe sistematizadora. Fonte: Gerência de Formação da Secretaria de Educação da Serra, 2020.

TEMA: Sociedade Serrana: História, Cultura e Literatura.

OBJETIVO GERAL: Aprofundar conhecimentos e promover reflexões acerca da diversidade histórica, cultural, artística, bem como de produções literárias, relacionadas à Sociedade Serrana.

TEXTO DISPARADOR

A Serra é o município com maior número de habitantes do nosso estado, com uma diversidade de etnias, histórias, culturas e artes. Além disso, possui uma valiosa produção literária com diversos escritores, escritoras e poetas.

O município também preserva patrimônios históricos, culturais e naturais, como a Lagoa Juara, Morro Mestre Álvaro, Igreja Nossa Senhora da Conceição, Museu-Residência Histórico da Serra, Espaço Multicultural Casa do Congo, Igreja e Residência Reis Magos, Sítio Histórico e Cultural de Queimado, Sítio Histórico e Arqueológico de Carapina, o Congo, e Folia de Reis, o Ciclo Folclórico e Religioso de São Benedito e muitos outros.

Todos nós somos sujeitos que produzimos história e cultura em nosso cotidiano. Essas produções estão intimamente ligadas às memórias que colecionamos com nossas vivências. Contudo, conhecemos pouco sobre a cultura de nossa cidade.

Em tempo de isolamento/distanciamento social, em razão da pandemia pela COVID-19, não podemos prestigiar de forma presencial as belezas naturais, históricas e culturais do nosso município. Assim, para compreender melhor essa rica diversidade da qual fazemos parte, propomos, por meio desse caderno pedagógico, leituras, atividades, e pesquisas, com o objetivo de conhecer e refletir sobre as variadas produções artísticas, históricas e culturais que enriquecem a cidade da Serra.

Vamos começar!



FIGURA 2 Capa do carderno 8º ano (esq.); texto disparador (dir.). Fonte: Gerência de Formação da Secretaria de Educação da Serra, 2020.



FIGURA 4 Ficha técnica.

Fonte: Gerência de Formação da Secretaria de Educação da Serra, 2020.



FIGURA 5 Apresentação das atividades. Fonte: Gerência de Formação da Secretaria de Educação da Serra, 2020.



FIGURA 6 Atividade de Arte, especificando a cultura da Serra, destacando o Pintor Serrano Walter Francisco de Assis. Fonte: Gerência de Formação da Secretaria de Educação da Serra, 2020.

Conclusão

A experiência levada a efeito na GEFOR da Secretaria de Educação da Serra, com a equipe de professores e sistematizadores da coletânea de cadernos pedagógicos pode ser considerada exitosa em todos os âmbitos, mas destaca-se aqui que todos os participantes se viram atravessados pela possibilidade de criarem condições de trabalho em equipe, utilizando os mais contemporâneos equipamentos tecnológicos de comunicação on-line e em tempo real.

A experiência levada a efeito na Gerência de Formação da Secretaria de Educação da Serra, com a equipe de professores de Arte pode ser considerada exitosa em todos os âmbitos, mas destaca-se aqui, o aspecto epistemológico e humanístico de superação e de formação integral dos estudantes e dos professores que foram os protagonistas diretos desta ação empreendedora que possibilitou a compreensão intrínseca e extrínseca de que, de repente, todos os participantes se viram atravessados pela possibilidade de criarem condições de trabalho em equipe, utilizando equipamentos tecnológicos de comunicação on-line e em tempo real.

Preconizou-se a questão dos estudantes e seus respectivos níveis de maturidade cognitiva, idade-série, o que demandou estudos e conhecimentos em profundidade sobre qual a melhor categoria de ensino a propor e desenvolver, visando ao melhor retorno de aprendizagem. Com isto, todos os professores foram sendo atravessados por suas próprias ações didáticas e pedagógicas.

Referências

- CANIÇALI, M. N. S. d'A. *La interacción didáctico-pedagógica entre las tecnologías de la información y comunicación y los procesos de enseñanza-aprendizaje*. Dissertação em opção al grado de Master en Ciencias de la Educación. 192 p. Buenos Aires (AR): Universidad Del Salvador, 2017.
- MACEDO, L. Prefácio. In: PERRENOUD, Philippe. *Ensinar: Agir na urgência, decidir na incerteza. Saberes e competências em uma profissão complexa*. Porto Alegre: Artmed Editora, 2001.
- PREFEITURA MUNICIPAL DA SERRA. Secretaria Municipal de Educação. *Orientação Curricular de Educação Infantil e Ensino Fundamental: articulando saberes, tecendo diálogos*. Serra: ABBA Gráfica e Editora, 2008.
- ROCHA, H. M.; LEMOS, W. M. Metodologias ativas: do que estamos falando? Base conceitual e relato de pesquisa em andamento. *En: IX SIMPED – Simpósio Pedagógico e Pesquisas em Educação, 2014*. [S.L.].

O que pode a arte na práxis docente?

ELIANE PATRICIA G. SERRANO

FAAC – UNESP/Bauru – SP

TARCILA LIMA DA COSTA

FAAC – UNESP/Bauru – SP

Apresentamos um projeto de extensão vinculado à Unesp de Bauru, que nasceu da demanda apresentada por professores da educação básica da região, focando as relações entre o conhecimento, o fazer e a expressão artística em duas vertentes: a primeira é a reflexão e os estudos que envolvem a Arte como potencializadora dos processos de ensino e aprendizagem, por meio da experiência estética proposta por John Dewey (1859-1952). A segunda se apoia em atividades práticas e poéticas. O trabalho inclui ainda a noção de produção de cuidado em saúde a partir de encontros de arte vivenciados pelo grupo.

Palavras-chave: processo de criação; professor-artista; formação; continuada; produção de cuidado.

We present an extension project linked to Bauru Unesp, which has been created from the request of teachers from the regional basic education, aiming the relationship between knowledge, fulfilment, and artistic expression into two lines: the first one is the reflexion and studies that involve the art as the facilitator of processes of teaching and learning through the estetic experience proposed by John Dewey (1859-1952). The second one is based on practical and poetic activities. The project includes the production concept of health care from the art meetings experienced by the group.

Keywords: creation process, teacher-artist, continued/continuing education, production of care

O lugar da Arte

Onde está a Arte na prática cotidiana dos professores da Educação Básica? O processo embrutecedor que estamos vivenciando em muitas escolas, nos faz pensar cada vez mais no sentido e na verdade da Arte e em suas possibilidades educativas. Para estudarmos e refletirmos sobre estas questões apresentamos o projeto de extensão “O lugar da Arte na práxis docente: reflexões e práticas como dispositivos de criação”. O intuito foi colaborar com a demanda apresentada pelos professores da educação básica do município de Bauru e região, a qual recai sobre a necessidade de entenderem os aspectos e as relações entre o conhecimento, o fazer e a expressão artística. Vale destacar que tal demanda não é apenas uma necessidade local, este é um desafio exigido à prática educativa como um todo.

Tendo em vista a pandemia do Covid-19 em 2020, foi preciso adequar as atividades e transferi-las do presencial para o remoto. Com essa mudança tivemos 210 professores inscritos, oriundos de diversos estados do Brasil, confirmando o quanto a Educação Continuada é fundamental e deve, sim, contribuir continuamente para o pensamento reflexivo do trabalho docente.

Entendemos que a questão inicial aqui colocada sobre o lugar da Arte na prática cotidiana dos professores da Educação Básica, majoritariamente professores da Educação Infantil (EI), ocorre por muitos fatores, o primeiro é o próprio sistema educativo que não oferece muito espaço para o professor pensar sua prática de maneira efetiva. Sendo assim, este profissional (que de forma geral, não tem uma formação acadêmica em Arte, visto que são pedagogos) não consegue pensar no que a Arte possui de maior e mais significativo que é a criação. Tampouco este professor se dá conta de que o criar não precisa e nem deve ficar restrito aos professores especialistas da

área de Arte, mas pode e deve estar presente na vida de todos, para que tenham condições de reconstruir suas próprias experiências. Não defendemos aqui a polivalência, mas lidamos com a realidade que nos é imposta com a ausência de especialistas na EI, e, sobretudo ressaltamos a potência do ato criativo como pilar de sustentação de inúmeras práticas. No entanto, desprezando essa possibilidade, os professores pedagogos costumam não entender que, para os processos de ensino e aprendizagem que estão envolvidos, é necessário que se reconheçam como sujeitos criativos, ou seja, que compreendam que o ensinar Arte não deve se distanciar do fazer e do pensar. Pareyson (1993) e Dewey (2010) entendem que a concepção de produção de Arte não dicotomiza o fazer e o pensar Arte, sobretudo enfatizam a importância da experiência estética no cotidiano da vida.

Propomos aqui, neste ano de 2020, imersos em uma pandemia, um trabalho a partir de projetos artísticos fundamentados no conceito de experiência estética proposta por John Dewey (2010) articulando-o com a produção de cuidado em saúde a partir da arte (MALTA e MERHY 2010 e COSTA, 2020), como apoio poético usamos os exercícios cromáticos de Paul Klee (1879-1940). Tais conceitos podem direcionar o pensar e o produzir arte de forma que o participante do projeto, professor da Educação Básica, se reconheça como professor, como pesquisador e também como artista.

A experiência estética ocorre na medida em que há a apreensão de conhecimento, capaz de unificar e potencializar a ação da docência, assim a percepção estética se estabelece como amálgama, intensificando as possibilidades e pontos de articulação entre saberes. Nesta perspectiva os trabalhos produzidos tiveram um potencial transformador. Observamos ainda que houve um movimento para o autoconhecimento e o autocuidado, o que gerou potentes

reconhecimentos em si e nos outros participantes, daí a importância de autores que trazem a reflexão sobre o conceito de produção de cuidado em saúde.

Faz parte dos objetivos da universidade pública buscar a integração entre ensino, pesquisa e extensão, assim, por meio dessa integração os objetivos gerais do projeto foram: promover debates acerca da Arte e da Educação como reconstrutoras da experiência; potencializar a articulação entre conhecimento em Artes produzido na Universidade e a sociedade e encorajar cidadãos pensantes e críticos, para que atuem como agentes sociais ativos dentro da própria comunidade. Já os objetivos específicos trataram de refletir sobre os conceitos que envolvem a Arte como conhecimento, como fazer e como expressão; possibilitar a experiência estética; potencializar o processo de ensino e aprendizagem por meio da criação artística; refletir sobre o processo individual de criação e de promoção de cuidado; promover reflexão e produzir conhecimento acerca da prática docente específica no campo da arte, articulando a licenciatura da graduação em Artes Visuais, professores da educação básica e público em geral interessado na produção artística.

Todas as metodologias para o desenvolvimento das atividades foram eminentemente participativas. Ou seja, buscamos a autonomia dos participantes, foi gerada pela participação coletiva, e privilegiamos a ecologia dos saberes (Santos, 2013), conforme proposto pela política nacional de extensão. O espaço institucional da Universidade, mesmo virtualmente, tornou-se um grande campo de trocas e levou o conhecimento e suas aplicações no campo do ensino e da produção artística.

Outra ferramenta metodológica se deu por meio da exploração dos territórios da Arte, sobretudo os que indicam reflexões acerca do processo criativo individual do professor artista. O participante foi conduzido a experimentações estéticas que incluíram cartografias afetivas, mapas mentais, mapas rizomáticos, pesquisas teóricas e poéticas. Nesta perspectiva, pode-se falar em experiências estéticas e educativas que foram provocadas por Lampert e Wosniak (2016):

“A experiência singular é também uma experiência estética, tendo em vista que em ambas as experiências há consumação, e nunca cessações – como no caso de uma experiência intelectual. Neste sentido, a experiência intelectual é diferente da experiência singular/estética. A primeira tem como matéria-prima símbolos e signos, e exige uma conclusão, um encerramento. É justamente por sua natureza conclusiva que gera incertezas. Ao contrário, a experiência singular/estética reside em fluxos constantes, possui lugares de repouso, unidade, e o seu desfecho é atingido por um movimento ordeiro e organizado. O material vivenciado, ao mesmo tempo em que é marcado pelas percepções, é transformado pelas experiências anteriores. (LAMPERT e WOSNIAK, 2016, p. 268)

Outro ponto metodológico abordado foi a produção de cuidado, cuja terminologia é utilizada na área da saúde e possui um conceito abrangente, comumente confundido pelo senso comum com a expressão ‘tomar cuidado’. A expressão ‘produção de cuidado em saúde’, ou apenas produção de cuidado, está relacionada com as ações necessárias para produzir aquilo a que se denomina saúde em uma pessoa. O conceito de saúde tem sido debatido e seu sentido tem sido ampliado, assim, para a Organização Mundial de Saúde (OMS)

saúde é definida como “*o estado de perfeito bem-estar físico, mental e social, e não somente a ausência de enfermidade ou invalidez*”. Neste sentido sabemos que a gestão do cuidado deve ir além do binômio saúde-doença e visar o bem-estar, segurança e autonomia da pessoa, para seguir com uma vida produtiva e feliz. (CECÍLIO, 2011).

Compreendemos que tais condições podem ocorrer através da arte e de processos de criação, já que, segundo Ostrower (1978), a ideia de reconhecer a si mesmo como criador, com abertura para a vida, pode ser um belo percurso de compreensão de si, de organização da percepção da realidade e expressão dessa percepção. Assim, o território da Arte além de poder ter como um de seus papéis a formação e fortalecimento da identidade como mencionado por Puccetti (2013), seguindo o fio dos conceitos de Ostrower (1978), consideramos que pode ser um profícuo campo potencializador da produção de cuidado (cuidado de si e cuidado do outro).

Nesta perspectiva interdisciplinar, múltiplos aspectos do conhecimento humano foram permeados para a realização dos trabalhos poéticos que nasceram de um processo estruturado e sistematizado.

Experiências, Conexões e Cuidado

Como observado, todas as atividades tiveram como dispositivo propositor, a articulação entre os conhecimentos teóricos e práticos da Arte. A proposta foi seguir a linha de John Dewey a partir da vivência de experiências artísticas. Para tanto, utilizamos textos e a obra pictórica de Paul Klee como impulso para o processo de criação. Os encontros aconteceram de forma virtual, quinzenalmente, com atividades teóricas e proposições práticas, as quais cada participante desenvolveu em sua casa. O grupo de estudos do Polo Arte na Escola já é um público garantido pois, a cada ano o grupo se renova e se

fortalece, há de se destacar que nasceu deste grupo a demanda por atividades integradas da teoria e da prática artística.

Quanto aos alunos da Universidade, garantimos também as participações, tendo em vista que principalmente os estudantes das Licenciaturas de Artes Visuais e Pedagogia se interessam muito por este tipo de atividade, assim formamos um grupo com 8 alunos monitores e todos nos auxiliaram nas dinâmicas, sobretudo na organização tecnológica, tendo em vista o novo formato no ano de 2020.

Começamos nossas atividades em 2020, exatamente no dia 13/03/2020, uma sexta feira, onde o primeiro aviso ao grupo foi o da prevenção de cuidados e a necessidade de mantermos uma rotina de higienização das mãos e dos espaços ao redor, para minimizarmos a infecção do coronavírus. Mal sabíamos que, naquele mesmo dia, seríamos surpreendidos com os decretos do Isolamento Social.

Por duas semanas todas as atividades da Unesp ficaram em suspensão, não sabíamos bem como poderíamos continuar com nossas aulas, pesquisas, encontros, reuniões, orientações, criações nos ateliês, enfim, tudo havia parado. Depois do susto, mas ainda amedrontados, começamos a ver algumas possibilidades. A Universidade ofereceu várias opções de plataformas e meios digitais para sequenciarmos tudo aquilo que estava pairando no ar.

Muito do que havíamos planejado precisou de adiamentos, porém muitas atividades tiveram sua continuidade. Cada qual do seu jeito, cada qual no seu ritmo. Com o Polo Arte na Escola, não foi diferente. No começo de maio de 2020 reiniciamos os encontros de forma virtual. Encarando o desafio da criação, propusemos trabalhos que envolvessem o cotidiano de cada um de nós. Aos participantes, foi solicitado que a partir daquele momento a casa deveria ser o ateliê

e o olhar deveria estar ainda mais apurado para encontrar, no meio do caos, a poesia. E assim fizeram.

O conceito de experiência trazido por John Dewey (2010), estruturou a proposta do semestre que teve como desafio a produção de uma pintura sem tinta. Para isso seguimos alguns apontamentos oferecidos por Paul Klee (1990) e Joseph Albers (2009) em seus estudos sobre a cor, e também alguns conceitos que tratam da potente esfera do professor artista. Baseados nestas referências, começamos os trabalhos com exercícios cromáticos, vale destacar que todo o processo foi baseado na ideia de experiência estética.

A proposta de trabalhar a pintura sem a tinta, teve como objetivo provocar os participantes a pensarem de forma mais deslocada do tradicional, ou seja pensamos em uma concepção capaz de expandir o campo da pintura em três aspectos: a integração, a percepção e a ação.

O primeiro aspecto integrou o pensamento e a expressão, o professor assim como planeja sua aula, deveria planejar, pensar em seus elementos matéricos para expressar sua ideia. O segundo aspecto foi pensado para produzir no professor-artista um desenvolvimento perceptivo, ou seja, ele deveria olhar para a qualidade das cores ao escolher quais seriam usadas em seu objeto compositivo. E o terceiro último aspecto foi ação, o momento de criar um novo objeto artístico a partir daquilo que se tem em casa, ainda pensar e executar uma composição com potencial pictórico, mas sem o uso da tinta.

Sobre as noções de produção de cuidado em saúde foi oferecido um encontro visando levantar reflexões e discussões sobre as possibilidades do fazer artístico em si como um caminho de “intensificação do viver” (OSTROWER, 1978).

Além disso, lançamos também o olhar sobre o próprio ambiente de encontros do polo Arte na Escola como ambiente produtor de vida e de cuidado em saúde. As ações do polo Arte na escola- Bauru tem uma tomada de posição que visa a produção de autonomia em seus participantes. Para tanto, a participação de cada integrante (com seus processos de criação singulares, seus comentários, suas intervenções) é absolutamente valorizada. Foram apresentados aos participantes alguns elementos identificados em estudos anteriores (COSTA e RIZZI, 2018 e COSTA, 2020), como baliza para ambientes artísticos de produção de cuidado. Além dos processos de criação, potencializadores de vida em si mesmos (OSTROWER, 1978), segundo Costa (2020), outros elementos essenciais para gerar um ambiente propício para a produção de cuidado são o acolhimento, a singularidade e a horizontalidade, que segundo a autora são caracterizados como descritos a seguir:

Acolhimento: entendido como a capacidade de receber e acolher sem restrições os participantes, escutando de forma sensível suas necessidades e desejos. Parte de noções de igualdade e alteridade (que são assunto para uma próxima conversa bem intensa). Envolve receptividade e aceitação das diferentes características e formas de pensar dos participantes (...).

Singularidade: compreendida aqui como valorização da expressão individual, fomentando que cada estudante se manifeste livremente por meio da arte, rompendo com hábitos de comparações, sejam elas de referências externas à sala de aula ou do próprio grupo de estudantes. Respeitando e acentuando suas características individuais e as de seus processos de criação. Incluem suas diferenças e evidenciam o fortalecimento de uma identidade na busca permanente por uma autonomia criativa.

Horizontalidade: visa diminuição do caráter hierárquico das relações. (...) A horizontalidade aqui se apresenta como elemento que pretende compartilhar 'os poderes' para fomentar a busca por espaços de expressão e autonomia. (COSTA, 2020, p. 260-261)

Os diálogos sobre este assunto seguiram com os professores indicando que cada um desses elementos é, de fato, identificado nas ações do polo Arte na Escola-Bauru. Os professores mencionaram a importância dos encontros para o seu equilíbrio mental/emocional e o quanto o compromisso com o fazer artístico tem impulsionado suas buscas pelo autocuidado e pelo cuidado com o próximo.

Considerações possíveis

Todo projeto, após sua execução requer um momento de reflexão do que foi realizado. A avaliação no campo da Arte é tema de muitas discussões. São muitas as possibilidades de se avaliar o trabalho artístico, entretanto há um consenso que recai sobre a necessidade de uma avaliação processual. Tal forma de verificar o que foi apreendido dos conteúdos trabalhados é importante à medida que podemos perceber o desenvolvimento do processo de criação daquele que participa de experiências estéticas. As avaliações foram organizadas de forma coletiva por meio da exposição das atividades, de diálogos e ainda pelo acompanhamento dos trabalhos em andamento orientados pelos propositores.

Neste sentido a avaliação conjunta ocorreu durante todo percurso. Percebemos sempre a reverberação dos conceitos debatidos, na prática artística de cada participante, se a teoria de fundamentação se estabeleceu e visualizamos isso na ressignificação das narrativas estéticas de cada um.

Com isso podemos garantir que os envolvidos conheceram e perceberam diversas maneiras possíveis de se produzir arte na escola e também no cotidiano; ampliaram seus repertórios de modo que ressignificaram e modificaram suas práticas profissionais; ao produzirem arte produziram outros diálogos entre seus pares, alunos, gestores e sociedade em geral; os conhecimentos trocados foram vivenciados e permeados de produção de cuidado e afeto.

Referências

- ALBERS, Josef. A interação da cor; tradução de Jefferson Luiz, Camargo; São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- COSTA, T. Lima. Encontro: Ensino de Arte, Tecnologia Leve e Produção de Cuidado. In: Educação, arte e tecnologia [recurso eletrônico] / [Org.] Marco Antônio Rossi, Eliane Patricia Grandini Serrano. -1. ed. – Bauru: Canal 6 Editora, 2020. Recurso digital
- COSTA, T. Lima.; RIZZI, M. C. Souza. L. Territórios inclusivos e produção de cuidado nas ações de arte/arte-educação do projeto JAMAC/MÔNICA NADOR, 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.3425-3534. 3532
- CECÍLIO, LCO. Apontamentos teórico-conceituais sobre processos avaliativos considerando as múltiplas dimensões da gestão do cuidado em saúde. Botucatu, Interface – Comunic. Saude, Educ v.15, n.37, p.589-99, abr./jun. 2011.
- DEWEY, John. Arte como experiência. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- LAMPERT, Jociele; WOSNIAK, Fábio. Arte como experiência:

- ensino/aprendizagem em Artes Visuais. Revista GEARTE ISSN 2357-9854 e-ISSN 2596-3198. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2016, <http://www.seer.ufrgs.br/gearte>. Acesso em 06/11/2019.
- MALTA, D. Carvalho; MERHY, E. Elias. O percurso da linha do cuidado sob a perspectiva das doenças crônicas não transmissíveis. Botucatu, Interface – Comunic. Saude, Educ. vol.114 nº 34 jul/set 2010
- OSTROWER, Fayga. Criatividade e processos de criação. 9 ed. Petrópolis: Vozes. 1978
- KLEE, Paul. Diários. Tradução de João azenha Junior. São Paulo: Martins fontes, 1990.
- ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DE SAÚDE. Conceito de Saúde segundo OMS/WHO. Disponível em: <http://cemi.com.pt/2016/03/04/conceito-de-saude-segundo-oms-who/> Acesso em 21 jul. 2017.
- PAREYSON, Luigi. Estética: teoria da formatividade. Petrópolis: Vozes, 1993.
- PAREYSON, Luigi. Estética: teoria da formatividade. Petrópolis: Vozes, 1993.
- SANTOS, B. S. A Universidade no Século XXI: Para uma reforma democrática e emancipatória da Universidade. In: SANTOS, B. S. Pela mão de Alice, O Social e o Político na Pós-Modernidade 14. ed. São Paulo: Cortez, 2013

O ensino de práticas artísticas no contexto do COVID-19 sob a ótica de Lygia Pape

Teaching artistic practices in the COVID-19 context by Lygia Pape

ERANÍ FERREIRA SOARES.

PPGA-UFES

Este trabalho é o relato da minha experiência como docente no Curso de Artes Cênicas da Universidade de Vila Velha, entre 2011 e 2020, no qual realizei um diálogo com a obra O Divisor (1968), da artista plástica brasileira Lygia Pape (1929-2004). A intenção é mostrar que esta obra possibilita várias narrativas, dentre elas, uma consonância com o contexto artístico e político-social hodierno, pois, devido à Pandemia da COVID-19, temos que lidar com o isolamento social. Nesse interim, a arte, em geral, e o teatro, particularmente, tornam-se formas para entendermos o momento atual.

Palavras-chave: Arte; educação; linguagem; política; teatro.

This work is the account of my experience as a teacher in the Performing Arts Course at the University of Vila Velha, between 2011 and 2020, in which I conducted a dialogue with the work O Divisor (1968), by Brazilian artist Lygia Pape (1929-2004). The intention is to show that this work makes possible several narratives, among them, a consonance with the artistic and political-social context today, because, due to the Pandemic of COVID-19, we have to deal with social isolation. In the meantime, art in general, and theater in particular, become ways to understand the current moment.

Keywords: Art; education; language; politics; theater.

Introdução

Este texto surgiu da reflexão sobre a arte, hibridismo e suas linguagens quando comecei a trabalhar no curso de Artes Cênicas ministrando as disciplinas de Figurino e Cenografia, de 2011 até 2020, na Universidade de Vila Velha. Atuei como professora dando suporte no processo de criação de figurino e cenografia para os alunos do curso de artes cênicas

No curso, os alunos faziam estágio em escola particular ou pública sob minha supervisão via Projeto de Extensão, no qual eu auxiliava o desenvolvimento de seus trabalhos. Naquele íterim, eu participava do processo de criação de figurinos e de cenários para outras disciplinas do curso. Minha função como docente foi inicialmente na disciplina de Indumentária e Caracterização de Figurino e Cenografia.

Posteriormente, com a mudança da grade curricular do Curso de Artes Cênicas, passei a ministrar as disciplinas de Figurino I e Figurino II que dava suporte para outras disciplinas do curso. Isso muito contribuiu no desenvolvimento do meu trabalho como docente em uma área nova, bem como o despertar meu desejo de cursar o mestrado na busca por novos conhecimentos.

Arte: hibridismo e linguagens

No curso, pude evidenciar o que relata SANTAELLA (2003, p. 135) sobre linguagem e hibridismo. São consideradas híbridas as produções artísticas que utilizam “linguagens e meios que se misturam, compondo um todo mesclado e interconectado de sistemas de signos que se juntam para formar uma sintaxe integrada”.

Apesar de minha formação ser em Artes, até então, não havia lecionado como professora em curso de Licenciatura para teatro.

O que, no início, foi muito difícil por não conhecer os fundamentos teóricos dessa área nem as práticas ligadas à cenografia.

Como parte da pesquisa para elaboração das aulas, contei com a ajuda e a participação de outros professores do curso e, principalmente, da coordenadora, a qual sempre me incentivou e me desafiou a pesquisar, cada vez mais, a respeito de cenografia, figurino e suas relações com outras linguagens artísticas.

Na graduação em Artes, as disciplinas de teatro I e Teatro II foram apenas uma introdução, não houve um aprofundamento, nem da parte teórica nem da prática, por isso, não me sentia totalmente habilitada para desenvolver tais atividades. Então, para o planejamento das aulas, pesquisei a respeito dos principais cenógrafos no Brasil e do exterior. Na época, aprendi muito com os alunos que já atuavam como atores, os quais buscavam no curso uma formação acadêmica em Artes Cênicas, assim como adquirir maior conhecimento na área. Estes alunos foram verdadeiros professores-atores.

Figurino foi mais fácil, por já ministrar a disciplina de História da Indumentária no curso de Design de Moda, onde realizo pesquisa desde 2002, quando iniciei no curso como docente, na disciplina História da Indumentária. Penetrar nesse fascinante universo da História da Moda, que também se relaciona com o contexto artístico e social, abriu-me diversas possibilidades, tanto na área profissional como pessoal. Para a disciplina de Figurino e



FIGURA 1 “Aula de Cenografia” – Laboratório de Gravação e Vídeo. Universidade de Vila Velha. 2014. (Fonte: arquivo pessoal)



FIGURA 2 “Aula de Cenografia” – Laboratório de estamparia. Universidade de Vila Velha. 2014. (Fonte: arquivo pessoal)

Cenografia foi necessário articular a teoria com a prática frente ao que era proposto.

Diante das possibilidades disponíveis ao trabalhar em uma área onde se misturam linguagens artísticas variadas, como artes plásticas, cênicas e design, e na qual se mesclam pintura, desenho, dança, filmes, performances e instalações, foi muito enriquecedor lidar com tantas perspectivas.

Quando não tínhamos um espaço físico e materiais adequados, improvisávamos no anfiteatro da universidade, no laboratório de estamparia, no laboratório de vídeo, entre outros. Eu e os alunos caminhávamos pela universidade com sacos de tecidos e outros materiais, isso causava certa curiosidade entre os acadêmicos, tanto os discentes quanto os docentes.

A partir destas experiências obtive a base para desenvolver com maior habilidade minhas atividades dentro do curso juntamente com os alunos. A esse respeito, VIOLA SPOLIN (2010, p. 34) explica que: “Experimentar é penetrar no ambiente, é envolver-se total e, organicamente com ele. Isso significa envolvimento em todos os níveis: intelectual, físico e intuitivo”.

Artes e suas funções sociais no contexto atual

De acordo com FISCHER (1987, p. 51) “o artista continua sendo o porta voz da sociedade”. O autor demonstra como é importante compreender o *Outro*, aderir à empatia. Foi exatamente isso que encontrei nos alunos e professores do Curso de Artes Cênicas. Ademais, FISCHER (1987, p. 51-52) declara que:

A tarefa do artista é expor ao público a significação profunda dos acontecimentos, fazendo-o compreender claramente a necessidade e as relações essenciais entre o homem e a natureza, e entre o homem e a sociedade.

No período em que ministrei aulas no curso de Artes Cênicas, cursava a disciplina de Arte Moderna como aluna especial no Mestrado em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo. Logo após, não tive condições de fazer o mestrado por incompatibilidade de horários e também não ter tempo para estudar e elaborar meu projeto de pesquisa. Esse fato ocorre com a maioria dos profissionais da área de educação: trabalhar em várias instituições, com carga horária oscilante e não ter salário definido. Devido a esse panorama, de acordo com HORKHEIMER (2002, p.145):

Assim o sujeito da razão individual tende a tornar-se um ego encolhido, cativo do presente evanescente, esquecendo o uso das funções intelectual pelas quais outrora era capaz de transcender a sua real posição na realidade. Essas funções são hoje assumidas pelas grandes forças sociais e econômicas da época. O futuro do indivíduo depende cada vez menos da sua própria prudência e cada vez mais das disputas nacionais e internacionais entre colossos do poder. A individualidade perdeu a sua base econômica.

Ou seja, o educador, muitas vezes, precisa abandonar projetos pessoais e acadêmicos para cumprir as exigências do trabalho, o que compromete a sua qualificação profissional. Mesmo assim, atualmente, estou matriculada como aluna regular de mestrado na turma 2019/1 e finalizarei o curso de pós-graduação no ano de 2021.



FIGURA 3 “Aula de História da Indumentária” – Universidade de Vila Velha. 2017. (Fonte: arquivo pessoal).

O Divisor e a atualidade

Entre as pesquisas para a disciplina mencionada, conheci o trabalho da artista plástica Lygia Pape (1929-2004), seu trabalho é conhecido internacionalmente. Apesar de ser uma das principais representantes do Neoconcretismo no Brasil em seu período, é pouco conhecida por aqui em comparação com outros artistas do mesmo período, tais como Lygia Clarck (1920-1988) e Hélio Oiticica (1937-1980).

Alice Brill (1988, p.35) nos revela: “O que define o homem como ser racional, é a sua capacidade de codificar, isto é, de simbolizar a sua experiência vivida”. Por isso, nota-se como principal característica da obra de Lygia Pape a integração das esferas estética, ética e política, sua produção artística é marcada pela preocupação em relacionar os principais temas da humanidade, como tempo, o espaço, a violência e a sexualidade. Nesse sentido,

A função simbólica dá ao homem a possibilidade de captar sua vivência, expressando-a, a fim de memorizá-la para si mesmo ou transmiti-la aos outros. É, portanto, a comunicação entre os homens que está na base da função simbólica, possibilitando a troca de ideias entre indivíduos do mesmo grupo social, através de códigos tais como a linguagem escrita e falada e as artes (BRILL, 1988, p. 35).

Ao considerar o momento atual, este ano de 2020 incita novas reflexões a respeito das “funções simbólicas”, afinal, com a COVID-19, há uma pandemia do Coronavírus que se alastrou pelo mundo causando efeitos devastadores em todos os setores da sociedade, inclusive e devastadoramente, na classe artística, pois teatros, cinemas, museus e instituições deste gênero estão fechadas. Aos artistas, resta

tentar sobreviver com leis de incentivo a cultura, *lives* e outras formas de se apresentação de seus talentos.

Aliado ao descaso com a arte e com classe artística pelos governantes do nosso país, a obra *O Divisor* foi escolhida para fazer um paralelo com o contexto político social atual com o período em que foi criada, a década de 1960, o qual também foi um período muito conturbado política e socialmente, conforme afirma FREIRE (2006, p. 21):

Em dezembro de 1968 foi promulgado o Ato Institucional nº5, que recrudescer a ditadura militar no Brasil, levando à perseguição e prisão de artistas e intelectuais. No ano seguinte seria proibida, no Museu de Moderna no Rio de Janeiro, a exposição dos selecionados para participar da VI Bienal de Paris, o que provocou um enérgico protesto da Associação Brasileira de Críticos de Arte.

Denise Mattar (2003, p.17) nos lembra que, à época: “A obra de Lygia é um experimentar constante, é a busca do novo, o eterno devir. A artista transita do negro para a cor da palavra para a luz, da imagem para o som”. Os trabalhos da artista são conhecidos pela liberdade em ensaiar várias linguagens e interagir a obra com o público, que é uma das características da Arte Contemporânea: saber olhar para todas as épocas, enxergar erros e incertezas, olhar para as luzes e perceber as incertezas de todas as fases. AGABEM (2009, p. 165), desse modo, esclarece que:



FIGURA 4 Lygia Pape. 1960. (Fonte: <https://i1.wp.com/arteref.com/wp-content/uploads/2016/10/Lygia-Pape>. Acesso em 15/08/2020).



FIGURA 5 “O Divisor” – 1968. (Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra14848/divisor>. 2020. Verbete da Enciclopédia. Acesso em: 09 de Ago).

Ser contemporâneo é, antes de tudo, uma questão de coragem: porque significa ser capaz de manter fixo o olhar no escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma luz, que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós. Ou ainda: ser pontual num compromisso ao qual se pode apenas faltar.

No período da produção de *O Divisor* o Brasil passava pelo regime político da ditadura militar. A crítica, a ironia e o humor negro fez parte deste trabalho de Lygia Pape como forma de protesto, de tomada de posição diante daquele contexto. A obra é formada por um tecido de 30 x 30 metros com buracos preenchidos por pessoas. Neles, ficavam à mostra somente as cabeças, todo o resto do corpo dos participantes permaneciam sob o pano. Lygia, assim, quebrou o limite entre observador e participante ao criar um público novo, pois convidado a completar lúdica e presencialmente a obra.

Quando criou *O Divisor*, a artista queria uma arte/ação coletiva, na qual as pessoas pudessem experimentar estruturas e ações performativas sem que a artista estivesse presente. “Ideologicamente este tipo de proposta seria uma coisa muito generosa, uma arte pública da qual as pessoas poderiam participar, atualmente são chamadas de *performances*” (Pape *apud* Carneiro, 1998 p. 45). A arte sempre foi considerada privilégio da elite, em *O Divisor* são rompidas todas as barreiras que separam o artista e sua obra do espectador.

Esta análise demonstra como a artista se portava em relação ao contexto político e estético de seu tempo. Em Lygia Pape, também é possível encontrar as evidências tanto do passado quanto do presente, pois *O Divisor* representa um espírito coletivo, mesmo em isolamento social devido à pandemia. Mantemo-nos unidos ao nosso meio social por meio de uma conexão extra corporal, remota, mas definitivamente dinâmica e compartilhada. Didi-Huberman

(2006, p.35) nos ajuda a entender as forças simbólicas que unem o tempo pretérito com a atualidade:

O conhecimento por montagem está por intervir a lógica de uma construção temporal da história da arte, pelo contrário, pode haver elementos presentes nela que remetem a outros tempos, muito parecido com o atual contexto político pelo qual nosso país está passando na atualidade.

A obra de Lygia Pape já foi exposta no Museu Reina Sofia, Espanha, em 2012; em 2017, foi apresentada em Nova York; em julho de 2020, terminou a retrospectiva da obra de Lygia Pape novamente no Museu Reina Sofia, na Espanha, na Fondazione Carriero, em Milão até julho de 2020. Segundo Paula Pape, sua filha “todos são um só no Divisor, as pessoas esquecem quem são e se deixam levar pelo coletivo”. *O Divisor* foi usado em 2019 por estudantes em Belo Horizonte, em manifestação contra a reforma da presidência.

Em *O Divisor* nota-se a massificação do homem, cada um no seu lugar, com pouca distinção pessoal. Também é possível observar que, mesmo instalados em suas próprias fendas, uns conversavam com o outros, o que se torna um paralelo com o contexto atual. Afinal, mesmo confinadas aos seus lares, as pessoas não deixaram de se comunicar.

Contudo, há um outro viés, se antes da pandemia grande parte das pessoas já viviam em um “quase” isolamento, agora isso está mais que evidente. Segundo BAUMAN (2001, p. 243), isso mostra



FIGURA 6 “Performance de estudantes da Faculdade de Música e Belas Artes” – UFMG, em frente ao Palácio das Artes. 2019. (Fonte: foto Leandro Couri/EM/D.A Press).

que os indivíduos querem liberdade para tomar um lugar para si e se isolarem:

Na modernidade líquida, as relações humanas são voláteis, e podem ser interrompidas a qualquer momento, o que pode ocasionar uma predisposição ao isolamento social, onde os indivíduos optam por viver sozinhos, e como consequência enfraquece a solidariedade, com isso estimula a insensibilidade em relação ao sofrimento do outro.

Ao cabo, não poderia deixar de citar o pensamento de Bertold BRECHT (1898-1956), um dos principais pensadores do teatro e da arte em geral do século XX. O conjunto de sua obra visa a arte como instrumento de transformação social, convidando o público a agir de modo a transformar sua história.

Segundo Fernando PEIXOTO (1980, p.78), “Brecht recusa o espetáculo como hipnose ou anestesia: o espectador deve conservar-se intelectualmente ativo, capaz de assumir diante do que lhe é mostrado a única atitude cientificamente correta – a postura crítica”. Os pressupostos estéticos da obra de BRECHT percorrem todos os campos artísticos e nos remete ao teatro épico que, para o dramaturgo, é pensar a obra racionalmente sem se desfazer da emoção.

Conclusão

Por fim, meu trabalho como docente no curso de Artes Cênicas me levou ao ano de 1968, ocasião na qual foi criado *O Divisor*. O curso de Artes Cênicas da Universidade de Vila Velha é o único no Estado com Licenciatura, por isso é importante para fomentar a cena artística local. Enquanto ministrava as aulas do curso, promovíamos espetáculos gratuitos e oficinas, convidando as pessoas para

participar, incentivando a interação, que é um dos papéis da Arte Contemporânea.

Artistas locais e alunos mostraram seus trabalhos, porém, como acontece no nosso país – e não poderia deixar de ser diferente no nosso Estado – a cultura e a arte não são valorizados. Mesmo a preços irrisórios, ou até gratuito, o público foi pequeno.

Fundamental para minha vida profissional e pessoal, no curso fui acolhida com carinho e respeito pelos corpos discentes e docentes, ainda mantemos contato via encontros virtuais, conhecidos como *lives*. A obra *O Divisor*, de Lygia Pape, foi um trabalho de suma importância para a arte brasileira na década de 1960, por causa do contexto político e cultural no qual estava inserido, a ditadura militar. Também é obra relevante para período atual, pois dialoga com o que vivemos, as diatribes políticas e a pandemia. Ambos convidam a nos posicionarmos, afinal a arte não deixa de ser uma forma de manifestação em relação ao que acontece no cenário político e cultural do nosso país.

Referências

Livros

- AGABEM, Giorgio. O que é contemporâneo. Chapecó: NBEU, 2009.
- BAUMAN, Zygmunt. Modernidade Líquida. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- BRECHT, Bertolt. O teatro dialético. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tomam posição. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2017.
- HORKHEIMER, Max. Eclipse da razão. São Paulo: Centauro, 2002.
- PAPE, Lygia. Lygia Pape/entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pra-

ilha. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.

PEIXOTO, Fernando. O que é teatro. Coleção Primeiros Passos.

São Paulo: Brasiliense, 1980.

SPOLIN, Vila. Improvisação para teatro. São Paulo: Perspectiva, 2010.

Internet

O DIVISOR. In: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra14848/divisor>>. Acesso em: 09 de Ago. 2020.

Educação como Performance em Pandemia: Reflexões sobre desafios e enfrentamentos da pesquisa em tempos pandêmicos

Education as Performance in Pandemic: Reflections on research challenges and confrontations in pandemic times

ESTELA VALE VILLEGAS

Programa de Pós-graduação em Artes da UFMG

Como a educação como performance é afetada e pode contribuir na discussão dos inacreditáveis tempos pandêmicos? Neste artigo, a conversa foi estruturada partindo da emergência do novo campo de estudos da performance e educação, enfatizando a “Pedagogia Crítica Performativa” (PINEAU, 2002; 2010). Buscou-se problematizar as questões emergentes, refletindo se parece possível, ou não, uma educação como performance em tempos pandêmicos, através da hipótese de três cenários educacionais e outras estratégias reflexivas em desenvolvimento nesta pesquisa pandêmica.

Palavras-chave: educação; performance; pandemia.

How education as performance is affected and can contribute to unbelievable pandemic times discussion? In this article, the conversation was structured based on the education and performance studies new field emergence, emphasizing the “Critical Performative Pedagogy” (PINEAU, 2002; 2010). We tried to problematize the emerging issues, reflecting whether it seems possible, or not, an education as performance in pandemic times, through the hypothesis of three educational scenarios and other reflective strategies under development in this pandemic research.

Keywords: education; performance; pandemic.

Introdução

A pesquisa de doutorado em andamento, “Performance, Jogo e Fluxo na Escola”, trata da performance como abordagem para a educação (PINEAU; HAMERA; SABATINI; 2002) estando implicadas perspectivas metodológicas do jogo (HUIZINGA, 2000) e do fluxo (Csikszentmihalyi, 1975). A partir de uma visão performativa da educação seria construída uma pesquisa-ação na escola através de uma experiência metodológica baseada nas interfaces performance-jogo-fluxo. Entretanto, a pesquisa-ação foi impossibilitada pela eclosão da pandemia do coronavírus, que atingiu o Brasil em março de 2020, trazendo novos desafios e enfrentamentos em todos os aspectos da vida.

A impossibilidade de realização da pesquisa-ação na escola, neste momento pandêmico, levantou uma série de questionamentos e reflexões que trouxeram a discussão da pandemia para dentro da pesquisa. Sob os auspícios de uma janela histórica de radical insegurança e incerteza, os bloqueios frente às dificuldades enfrentadas por esta pesquisa foram superados através do entendimento de que a confrontação com a impossibilidade e a incerteza pode abrir outros espaços de investigação.

Fundamentalmente, as radicais mudanças de comportamento em curso impõem os maiores enfrentamentos. Como será a escola pós-pandemia? Como serão construídos os corpos escolares, suas relações e interações numa escola pós-pandemia? Haverá um pós-pandemia? Num momento de incerteza radical todas as opções estão postas, o que nos coloca também diante de uma grande oportunidade de reflexão.

Quais cenários educacionais emergem como possibilidades em contexto pandêmico? Num primeiro cenário mais otimista a normalidade seria recuperada a médio ou longo prazo; num segundo

cenário, aparentemente mais plausível, retornam-se as aulas presenciais com medidas de distanciamento e uso de máscaras por tempo indeterminado. O terceiro cenário é a realidade pandêmica do ensino remoto.

O que a reflexão sobre as possibilidades de cenários educacionais implica para a abordagem da performance na educação? O que se coloca em questão é a premissa da centralidade do corpo numa educação como performance. Grande parte do pensamento filosófico pandêmico chama atenção para a gravidade dos tempos que vivemos, provocando um necessário enfrentamento e posicionamento num mundo pandemizado.

Educação como Performance

Para introduzir a abordagem da performance na educação, parece sempre necessária uma contextualização da performance como abordagem ao conhecimento. Um exercício de constante reflexão sobre esse complexo fenômeno. Parece importante também para se pensar suas relações com a contemporaneidade, ainda mais num mundo pandemizado.

Em relação à educação esta contextualização também parece de vital importância, pois é através de seu contexto mais amplo “que a Performance adentrou os problemas da Educação” (Icle, 2010). A escola é o lugar privilegiado de construção do corpo contemporâneo e, portanto, também é de especial importância para o estudo da performance.

Performance diz respeito a profundas transformações do pensamento no Ocidente, assentada sob a tríade: *Comportamento*, *Linguagem* e *Arte*. No contexto do pós-guerra e dos horrores do holocausto atômico surge a necessidade de um reexame das premissas da arte,

do comportamento social e da linguagem. A performance emerge como nova abordagem ao comportamento, cujas noções precursoras são: a performance no cotidiano de Erving Goffman (1956) e os dramas sociais de Victor Turner (1957).

Emerge também a performance como nova abordagem à linguagem, através do pensamento de John L. Austin (1962), cujo legado é a emergência da “Visão Performativa da Linguagem” (OTTONI, 1998). Assim, performance pode ser entendida como *comportamento* e também como *linguagem*. A arte completa a tríade na década de 1970 com o nascimento da *Arte da Performance*. Para Rose Lee Goldberg (1979), o fenômeno é sem paralelo na história da arte, que trouxe a real necessidade de uma revisão histórica através da performance, cujas premissas são: ruptura; dissolução de fronteiras; hibridismo; centralidade do corpo na ação e no tempo real.

Na década de 1970 Richard Schechner abre uma via de maior reciprocidade (CARLSON, 2011) entre o eixo da arte e os outros eixos da performance, inaugurando um campo aberto e penso que também unificador, que chamou de “Estudos da Performance” (SCHECHNER; 2002). A forma de abordagem de Schechner ao considerar as coisas “como performances” é semelhante à performatividade da linguagem, que abre ainda outro campo de estudos relacionados à filosofia pós-estruturalista (como Derrida, Foucault, Lyotard e outros) e filosofia contemporânea, como os estudos de gênero de Judith Butler (1990). Penso que a performatividade em Schechner e na filosofia sejam complementares.

Inserido neste amplo panorama, o emergente campo de estudos da performance e educação tem lugar no contexto da pedagogia crítica norte-americana. Influenciada pelos estudos de Paulo Freire e pelo emergente paradigma da performance, através dos estudos de

Peter McLaren na década de 1980, a pedagogia crítica passa a entender o processo de escolarização como rituais performativos. Elyse L. Pineau, a partir de Freire, McLaren e Conquergood propõe que o “Ensino é Performance” (1994), tornando-se um dos fundamentos da pedagogia crítica performativa e dando enorme impulso ao campo (PINEAU, 2002; 2010).

Para Pineau, a grande contribuição do paradigma da performance reside no fato de colocar o corpo no centro do processo de ensino aprendizagem e torná-lo ponto de partida conceitual para a educação (PINEAU, 2002; 2010). Pineau e diversos outros pesquisadores e pesquisadoras do emergente campo de estudos da performance e educação, como Judith Hamera (2002), propõem sistemas reflexivos para se pensar essa centralidade do corpo. As experiências partilhadas das experiências metodológicas como painéis performativos, autoetnografias performativas, dentre outras, trazem um rico repertório a ser pensado e experimentado na escola.

Contexto Pandêmico

A pandemia do coronavírus trouxe profundas mudanças em todos os aspectos da vida, através das medidas emergenciais recomendadas pela Organização Mundial da Saúde (OMS) de isolamento e distanciamento social, utilização de máscaras, suspensão de aulas e todos os setores não essenciais, como as formas mais eficientes de combate a um vírus recém-descoberto.

No tocante à perspectiva filosófica sobre a pandemia do coronavírus, foram destacados alguns pontos de vista. Giorgio Agamben argumenta que a noção de “contágio” torna-se central para o colossal cerceamento da liberdade em curso. Para Jean Luc Nancy, o que existe é “uma espécie de exceção viral – biológica, informática,

cultural – que nos pandemiza” (NANCY, 2020, p.30). Numa visão mais otimista, Slavoj Žižek pensa a atual crise como uma oportunidade para uma mudança de rumo emergente na humanidade. Byung-Chul Han pensa o oposto disso, argumentando que “a Covid-19 vai deslocar o poder global para a Ásia. Visto sob esta luz, o vírus marca uma mudança de era” (HAN, 2020, p.6).

Vencer o vírus se tornou uma questão de poder global e controle total das massas. Como Agamben, Han teme pela perda da liberdade individual e espera que não aconteça a implementação de uma biopolítica digital que acompanha a psicopolítica digital como forma de controle absoluto em nível mundial. Discordando de Žižek, Han não acredita numa revolução do vírus que nos levaria a uma sociedade mais próspera. Existe a possibilidade de o capitalismo se adaptar e se tornar ainda mais cruel. E o que vemos acontecer parece ser exatamente isso. Judith Butler aponta a rapidez com que a desigualdade radical, exploração capitalista, nacionalismo, supremacia branca, violência contra as mulheres, as pessoas *queer* e trans e, em geral, todas as formas de desigualdade se fortalecem nas “zonas pandêmicas” (BUTLER, 2020).

Desta forma, o contexto pandêmico apresenta assustadoramente um crescente aumento das desigualdes e vigilância digital, bem como a perda de direitos e liberdades individuais, num mundo em que a exceção e o pânico coletivo tornaram-se a regra.

Três Cenários Educacionais Pandêmicos

Numa primeira reflexão pensei que uma vez que não sabemos mais como será a escola parece inoperante projetar uma pesquisa-ação na escola. Entretanto, o meu orientador, Marcos Hill argumentou que a atual impossibilidade da pesquisa-ação não implica na

impossibilidade da sua realização. Hill sugeriu que fizesse o exercício reflexivo de uma pesquisa-ação no campo do ideal, contrapondo uma ação idealizada em contexto pré-pandemia e outra ação idealizada em contexto de pandemia. Estas ações idealizadas, no momento em construção, sugerem um mergulho em possíveis cenários educacionais pandêmicos.

Quais cenários educacionais emergem como possibilidades em contexto pandêmico? Num primeiro cenário mais otimista a normalidade seria recuperada a médio ou longo prazo. Considerando a gravidade das questões implicadas nestes tempos pandêmicos, penso que esta seja uma esperança bastante ingênua e pouco provável. No melhor dos cenários o mundo, de qualquer forma, já está traumatizado e as sequelas ainda estão sendo avaliadas.

Poderíamos considerar nesta perspectiva otimista que a falta do afeto e da presença do outro levariam a uma maior valorização do contato que agora se encontra, temporariamente, evitado. E assim, bastaria fazermos o que nos seja possível adaptar dadas as circunstâncias, pois num futuro, próximo ou distante, a educação como performance será ainda mais necessária.

Num segundo cenário, aparentemente mais plausível, retornam-se as aulas presenciais com as novas medidas por tempo indeterminado. Aqui temos a presença do corpo, mas que corpo é esse? Novas normas sociais, novos comportamentos e, portanto, um novo corpo. Imagino que as escolas muito provavelmente irão premiar com notas, elogios e distinções aqueles que seguem de forma exemplar todas as novas regras de higienização, distanciamento e uso de máscaras. Por outro lado, aqueles que não respeitam ou não se adaptam às novas regras receberão castigos como repreensões, perda de notas, ficar no cantinho ou mesmo chamar os pais na escola.

Nesse contexto quais atividades corporais podem ser propostas para esses corpos pandêmicos escolarizados? Fazer uma roda seria possível? Seria *permitido*? Correr? Jogar? Em dupla? Em grupo? Seria possível alguma atividade corporal que mantenha, no mínimo, um metro e meio de distância? Muito provavelmente, apesar de todas as dificuldades, alguma coisa semelhante a uma atividade corporal poderá ser realizada, no entanto, que tipo de prática será essa? O que estará sendo ensinado? E o que será aprendido? Quais séries de efeitos esses comportamentos do corpo produzem? Sobretudo, os efeitos psicológicos de um processo de ensino-aprendizagem pandêmico. Parece importante pensar sobre essas questões antes de simplesmente nos adaptarmos sem uma reflexão crítica.

O terceiro cenário é a realidade pandêmica do ensino remoto. Como vamos partir do corpo se o corpo não está mais presente? Evidentemente, existem os corpos por de trás das mídias e a eles pode ser sugerido que façam uma investigação de si e até mesmo dos outros corpos possivelmente presentes. Entretanto, penso que sem o corpo da sala-de-aula, perde-se a fonte de vitalidade do processo de ensino-aprendizagem.

É no corpo da escola e da sala-de-aula que a performance acontece. Seja na sala, no pátio ou na rua, a performance acontece no encontro entre os sujeitos do processo educacional. Retirado esse encontro é difícil pensar o que resta da performance e, principalmente, do corpo. Obviamente existe o encontro na sala virtual, resta saber se poderia ser o virtual um espaço energizado o suficiente para promover a performance educacional.

Considerando a possibilidade do ensino a distância ser tomado como principal e mais seguro modelo de ensino, mesmo na educação básica, como iremos lidar com o corpo? Ou com a falta dele?

A internet hoje é o meio de reunião normatizado num mundo em pandemia. Portanto, há reunião sem a presença do corpo, mas que tipo de reunião é esta? Que tipo de corpo e performance é produzido no meio virtual? Certamente um tipo de corpo e performance totalmente mediada pela máquina. Cabe nos perguntar se a performance ainda seria do corpo ou se a performance passa a ser da máquina?

O “Adeus ao Corpo” anunciado por David Le Breton em 1999 parece ter-se decretado. Adeus a qual corpo? Para Le Breton o corpo que se finda é o corpo vulnerável, imperfeito, marcado pelo pecado original de não ser impecável como a máquina. O corpo digital é o novo corpo possível e seguro.

(In) Conclusões Pandêmicas

Penso que não vai passar e que estamos apenas no começo das gigantescas transformações do comportamento em curso na humanidade, cujas séries de efeitos estão construindo um novo corpo social marcado pelo imperativo do “contágio” (AGMABEN, 2020) e da “vigilância digital” (HAN, 2020) e pelo crescente aumento das desigualdades nas “zonas pandêmicas” (BUTLER, 2020).

Tal horizonte pode ser evitado? Todos os esforços de compreensão do momento que vivemos, sejam eles quais forem, parecem cruciais para resistir ao não esquecimento do corpo. Antes que a performance do corpo seja completamente substituída pela performance da máquina, devemos ecoar mais uma vez a pergunta de Espinosa – “O que pode o corpo?”.

Talvez o exercício reflexivo de se pensar em cenários educacionais e uma educação como performance antes e depois da pandemia, contribua para a compreensão do que se perde frente ao que, aparentemente, se ganha. A performance como abordagem

ao conhecimento deslocou o olhar para o corpo como fonte de significação do mundo, na educação ela coloca o corpo como ponto de partida conceitual e centro do processo educacional (PINEAU, 2002; 2010). Superar o desafio de uma tradição do corpo como demonstração para o centro dos interesses pedagógicos, certamente, ficou muito mais difícil e complexo, talvez mesmo impossível num ensino pandêmico.

Entretanto, no desafio e no enfrentamento realizado por esta pesquisa pandêmica as possibilidades de uma educação como performance não foram esquecidas e se materializam em formas de resistência ao fim do corpo. Uma negação à promessa de imortalidade através da máquina, enquanto ainda houver a singularidade da experiência do corpo.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. La invención de una epidemia, in: Sopa de Wuhan. Editorial: ASPO (Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio), 26 de fev., 2020. Disponível em: <http://iips.usac.edu.gt/wp-content/uploads/2020/03/Sopa-de-Wuhan-ASPO.pdf>. Acessado em outubro de 2020.
- BUTLER, Judith. *La emergencia viral y el mundo de mañana*, in: Sopa de Wuhan. Editorial: ASPO (Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio), 22 de mar., 2020. Disponível em: <http://iips.usac.edu.gt/wp-content/uploads/2020/03/Sopa-de-Wuhan-ASPO.pdf>. Acessado em outubro de 2020.
- CARLSON, Marvin. Artigo: *O Entrelaçamento dos Estudos Modernos da Performance e as Correntes Atuais em Antropologia*. Revista brasileira Estudos da Presença, Porto Alegre, v. 1, n. 1, p. 164-188, jan./jun, 2011. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/>
- presença. Acessado em julho de 2020.
- GOLDBERG, Roselee. *Performance: Live Art – 1909 to the Present*. New York: Harry N. Abrams Inc. Publishers, 1979.
- HAN, Byung-Chul. *El capitalismo tiene sus límites*, in: Sopa de Wuhan. Editorial: ASPO (Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio), 19 de mar., 2020. Disponível em: <http://iips.usac.edu.gt/wp-content/uploads/2020/03/Sopa-de-Wuhan-ASPO.pdf>. Acessado em outubro de 2020.
- ICLÉ, Gilberto. *Para Apresentar a Performance à Educação*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Revista Educação & Realidade, 35(2): 11-22, maio/ago, 2010. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/viewFile/15861/9473>. Acessado em agosto de 2020.
- LE BRETON, David. *Adeus ao Corpo*. Campinas: Papirus, 2003.
- NANCY, Jean Luc. *Excepción viral*, in: Sopa de Wuhan. Editorial: ASPO (Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio), 28 de fev., 2020. Disponível em: <http://iips.usac.edu.gt/wp-content/uploads/2020/03/Sopa-de-Wuhan-ASPO.pdf>. Acessado em outubro de 2020.
- OTTONI, Paulo Roberto. *Visão Performativa da Linguagem*. Campinas: Editora da Unicamp, 1998.
- PINEAU, Elyse Lamm. *Critical Performative Pedagogy: Fleshing out the politics of liberation education*. In: STUCKY, Nathan; WIMMER, Cynthia. Teaching Performance Studies. Southern Illinois University: Board of Trustees, 41-53, 2002.
- _____, Elyse Lamm. *Nos Cruzamentos entre a performance e a Pedagogia: uma revisão prospectiva*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Revista Educação e Realidade, 35(2): 89-113, 2010. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/>

article/viewFile/15861/9473. Acessado em agosto de 2020.

SCHECHNER, Richard. *Performance Studies: An Introduction*. New York: Routledge, 2002.

Žižek, Slavoj. *El coronavirus es un golpe al capitalismo a lo Kill Bill...*, in: Sopa de Wuhan. Editorial: ASPO (Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio), 28 de fev., 2020. Disponível em: <http://iips.usac.edu.gt/wp-content/uploads/2020/03/Sopa-de-Wuhan-ASPO.pdf>. Acessado em outubro de 2020.

Como pensamos o estúdio de pintura apotheke no período pandêmico

How we thought the apotheke painting studio in the pandemic period

FÁBIO WOSNIAK

UDESC

JOCIELE LAMPERT

UDESC

Neste artigo, objetiva-se refletir, pensando nos pressupostos da experiência estética e da arte como experiência de John Dewey (2010), acerca dos encontros remotos e as propostas estéticas praticadas no Grupo de Estudos Estúdio de Pintura Apotheke. Sendo assim, esta é uma reflexão acerca dos encontros virtuais e seus impactos na continuidade dos estudos do Grupo, apontando pensamentos acerca da experiência de estudar pintura em ambiente remoto.

Palavras-chave: John Dewey; Formação Docente; Artes Visuais, Experiência Estética.

This article aims to reflect, thinking about the assumptions of aesthetic experience and art as the experience of John Dewey (2010), about the remote encounters and the aesthetic proposals practiced in the Apotheke Painting Studio Study Group. Thus, this is a reflection about virtual encounters and their impact on the continuity of the Group's studies, pointing out thoughts about the experience of studying painting in a remote environment.

Keywords: John Dewey; Teacher Training; Visual Arts, Aesthetic Experience

Introdução

Nos últimos meses, foram postos novos desafios para os processos de ensino aprendizagem na Educação Brasileira. A pandemia ocasionada pelo COVID 19, obrigou a maioria dos cidadãos, na medida do possível, a se manterem em suas residências em estado de autoisolamento. Desde então, as escolas e universidades suspenderam suas atividades presenciais, passando assim, a realizarem suas funções de maneira remota – ensino remoto. Diante deste cenário atual, o objetivo é traçar uma análise das atividades remotas, denominadas encontros virtuais, desenvolvidas pelo Grupo de Estudos Estúdio de Pintura Apotheke, promovidos pelo periódico online Revista Apotheke. O foco é pensar na articulação do que o Grupo vinha desenvolvendo de forma presencial, ancorado na filosofia da experiência, como proposta por John Dewey (1859-1952), buscando compreender as artes visuais e sua interlocução com a educação. No percurso da sua existência, o Apotheke tem procurado centrar sua prática estético-pedagógica entre a filosofia da experiência e a pintura, sempre compreendendo a pintura em seu campo expandido. É justamente devido a essa articulação que se analisa, diante dos encontros remotos, se a experiência propiciada pelo Grupo e as práticas que envolvem um fazer poético, se mantiveram. Tenciona-se desta forma, conceito de prática artística e prática pedagógica, bem como a dimensão política, discursiva e pedagógica das artes visuais.

O Grupo de Estudos Estúdio de Pintura Apotheke e a noção de Arte como experiência.

Toda a arte evolve órgãos físicos (...) e, no entanto, ela ultrapassa as meras competências técnicas que estes órgãos exigem. Ela envolve uma ideia, um pensamento, uma interpretação espiritual das coisas e, no entanto, apesar disto é mais do que qualquer uma destas ideias por si própria. Consiste numa união entre o pensamento e o instrumento de expressão.

John Dewey

No ano de 2014, mais precisamente no solstício de verão, que se iniciaram as atividades do Grupo de Estudos Estúdio de Pintura Apotheke. Este Grupo nasce dos estudos e pesquisas de pós-doutoramento da Profa. Dra. Jociele Lampert realizado no ano de 2013 na Columbia University. Uma das propostas do Grupo é investigar o campo da Arte e da Arte Educação através da pintura e de um fazer/agir/sentir nas artes visuais na perspectiva do artista professor pesquisador, considerando o pressuposto teórico de John Dewey para a arte como experiência.

O Grupo está articulado em dois eixos: prático e teórico, contudo entendemos que estes dois eixos estão interconectados, como é um Grupo que tem na sua base filosófica o pensamento deweyano, não vislumbra em dicotomizações e compartimentalizações, ou mesmo, na própria disciplina, ou seja, teoria e prática estão juntas e uma complementa a outra, assim como a arte não está dissociada da vida e nem a vida da educação. Diante deste pressuposto filosófico, acreditamos que as experiências que emergem dos fazeres do Grupo, que acontecem/aconteciam no ateliê de pintura da UDESC e agora

no formato remoto, permitiram identificar e detalhar os desafios e benefícios inerentes à manutenção da prática docente articulada com propostas estético-artísticas, refletindo, junto à filosofia da experiência estética, proposições teórico-práticas vivenciadas no Grupo. Essas proposições impulsionam um fluxo de pensamentos e pesquisas sobre como são criadas as articulações acerca de como professores podem manter, entre suas práticas artísticas e suas práticas docentes, o equilíbrio, por intermédio do qual podemos compreender mais profundamente como negociamos e resolvemos desafios encontrados no processo de se tornar artista professor. Salienta-se que para Dewey (2010), o aprendizado através das artes, possui um potencial singular, pois os conhecimentos gerados pelo contato com a arte propiciam uma troca dinâmica entre o eu e o mundo – arte é cognição, percepção e vida -, a maneira como a arte movimenta nossa existência exprime uma forma de aprender-saber-conhecer que propõe interação sujeito, mundo, objetos e acontecimentos. Para o autor, essa é a experiência em estado germinal, o que não significa rendição ou estagnação no deleite prazeroso em contato com uma obra de arte, mas realiza um corpo-mente integrado em um mundo e consciente dessa integração.

Dewey nos revela que toda Arte envolve os órgãos físicos, mas o que o autor parece nos esclarecer é que as Artes estão para além do corpo físico. A Arte é mais do que uma ideia acerca das coisas, ela é resultado da relação Sujeito-Mundo e é, segundo o filósofo, união entre o pensamento e o instrumento de expressão, arte é experiência (DEWEY, 2002).

O Grupo de Estudos Estúdio de Pintura Apotheke e sua noção de fazer/pensar resulta buscar experiências singulares no campo das Artes Visuais, esclarecendo que aprender Artes Visuais é construir

significados. Sobretudo, talvez oferecendo a seus membros participantes a compreensão, como afirma Dewey (2010), de que a Arte é “a maior realização intelectual da história da humanidade” (WOSNIAK, 2015).

É na obra Arte como Experiência (2010) que encontramos caminhos que revelam uma nova perspectiva sobre pensar/fazer/sentir no Grupo Apotheke. Mas antes, vale lembrar que Dewey foi precursor inspirador das reformas de um ensino centrado na criança. Assim, o autor não apenas refletiu sobre uma Filosofia da Arte pautada na experiência, mas pensou também em uma Educação que necessitava rever seu conjunto teórico – o autor adverte para uma Educação que tenha como base uma teoria da experiência.

Alinhado a esse pensamento teórico de Dewey sobre Arte, Educação e Experiência, que se tece a tríade das pesquisas no Grupo Apotheke. É na tentativa de confluir esses três conceitos, Artes Visuais-Educação-Experiência, que são traçadas as linhas de reflexões. Assim sendo, o objeto de estudo torna-se interpretar e compreender a articulação entre o fazer/pensar/sentir estético-artístico e sua relevância para as Artes Visuais e a Arte Educação.

A filosofia da experiência de Dewey instaura um novo paradigma ao unir o fazer ao pensar, o pensamento em oposição dá lugar ao pensamento das essências. Dewey vincula as Artes às experiências concretas. Para o filósofo:

A tarefa da filosofia da arte é restabelecer a continuidade entre, de um lado, as formas refinadas e intensificadas de experiência que são as obras de arte e, de outro, os eventos, atos e sofrimentos do cotidiano universalmente reconhecidos como constitutivos da experiência. (DEWEY, 2010, p. 70)

Como afirma Dewey (2010, p. 167), “pensar diretamente em termos de cores, tons ou imagens é uma operação tecnicamente diferente de pensar em palavras”. Para pensar desta maneira é necessário construir um conhecimento acerca da produção artística, levando em conta desde a produção de uma obra de Arte ou uma experiência em Artes Visuais, até a forma como se monta uma exposição.

Nesta perspectiva, consideramos que o trabalho do artista não consiste exclusivamente da imersão no ateliê, o artista é um observador do mundo. O artista cria novas possibilidades através do seu pensar/fazer/sentir, que por sua vez articulam-se a novas formas de visibilidade do pensamento e implicam em novas formas de construir conhecimento.

Como nos ensina Dewey, para compreender o significado dos produtos artísticos, temos de esquecê-los por algum tempo, virar-lhes as costas e recorrer às forças e condições comuns da experiência que normalmente não consideramos estéticas. É preciso chegar à teoria por meio de um desvio. É que a teoria diz respeito à compreensão, ao discernimento, não sem exclamação e sem o estímulo da explosão afetiva comumente chamada de apreciação.

Além de aprendermos sobre o campo das Artes Visuais e da Arte Educação, “ilustrando” o olho, ou seja, descobrindo a partir do fazer/pensar/sentir Artes Visuais que existe um ver para além do olho físico, que “ver, perceber, é mais do que reconhecer” (DEWEY, 2010, p. 91), torna-se essencial nos trabalhos do Grupo Apotheke aprender Artes Visuais com quem a produz no/para o mundo – o artista. Isso significa que é necessário apreender arte da mesma maneira como um artista produz a sua obra (LAMPERT; WOSNIAK, 2017).

E como isso acontece? Compreendendo que a criação da obra que nasce do artista, como afirma Kandinsky (1996), repousa em algo misterioso, enigmático e místico. Para ele:

A pintura é uma arte, e a arte, em seu conjunto, não é uma criação sem finalidade que cai no vazio. É uma força cujo objetivo deve se desenvolver e apurar a alma humana (...) é a única linguagem que fala à alma e a única que ela pode entender. Aí encontra, sob a única forma suscetível de ser assinalada por ela, o pão cotidiano de que tem necessidade (...) É sempre nas épocas em que a alma humana vive mais intensamente que a arte torna-se mais viva, porque a arte e a alma se compenetraram e se aperfeiçoam mutuamente. (KANDINSKY, 1996, P. 126-127)

Quando Kandinsky mostra que a Arte é uma força que apura a alma, somos motivados a entender que a Arte é o que dá sentido aos nossos desejos, na maioria das vezes, e é capaz de garantir, de certa maneira, uma explicação sobre a nossa existência no mundo.

Para confirmar essa maneira de conceber a Arte e a produção artística, alinhamos nossas reflexões, com base na filosofia da experiência e da Arte como experiência de John Dewey (2010). Segundo o filósofo:

A existência da Arte (...) é a prova de que o homem usa os materiais e as energias da natureza com a intenção de ampliar sua própria vida, e de que o faz de acordo com a estrutura de seu organismo (...). A arte é a prova viva e concreta de que o homem é capaz de restabelecer, conscientemente e, portanto, no plano do significado, a união entre sentido, necessidade, impulso e ação que é característica do ser vivo. A intervenção da consciência acrescenta a regulação, a capacidade de seleção e a reordenação. Por isso, diversifica as artes de

maneiras infundáveis. Mas a sua intervenção também leva, com o tempo, à ideia da arte como ideia consciente – a maior realização intelectual na história da humanidade (DEWEY, 2010, p. 93).

O trabalho intelectual e o trabalho artístico aproximam-se de, ou até mesmo se tornam, um objeto estético-artístico, quando os termos se fundem diretamente com o que se está produzindo.

Para Dewey, o pensador usufrui de seu momento estético quando suas ideias ganham “vida” nos significados coletivos dos objetos. Em contrapartida, o artista desenvolve seu pensamento à medida que trabalha; ou seja, o artista pensa produzindo, dando forma e conteúdo aos seus questionamentos (DEWEY, 2010).

Nessa maneira de experienciar as Artes Visuais no contexto da Arte Educação, as redes de conhecimentos estabelecidas para alcançar as respostas às perguntas que permeiam o trabalho aproximam-se mais das “reverberações murmuradas” do que das respostas encerradas. É certo que seja mais possível criar metáforas visuais do que respostas prontas (EISNER, 1972).

A estrutura do estúdio: ou estúdio como laboratório de ensino aprendizagem em artes visuais na pandemia

Considera-se que a produção artística é permeada por dimensões discursiva, pedagógica e política, somando-se o adensamento sobre as práticas de ver, ou *modos* de ser artista professor e a relevância do fazer/agir/sentir no processo de criação na prática artística e na prática docente.

Salienta-se que o Estúdio de Pintura Apotheke se situa como currículo oculto, ou a margem, visto que é a articulação entre um



FIGURA 1-2 Clínica de obras no Grupo de Estudos Estúdio de Pintura Apotheke. 2018. Acervo do Grupo.



FIGURA 3 Micropática de Shuminaghasi no Grupo de Estudos Estúdio de Pintura Apotheke. 2015. Acervo do Grupo.

Programa de Extensão e um projeto de pesquisa e não necessariamente, um projeto de ensino com ementas curriculares. Desta forma, os assuntos e temas estudados são geralmente vinculados as orientações de Teses e Dissertações, bem como, a idealização de programas geradores para a criação em arte, ou seja, propostos pela professora, que observa e documenta o contexto formativo das artes visuais.

O uso do estúdio de pintura ocorre em alguns caminhos, de forma alternada, conforme a demanda dos participantes e orientandos. Há encontros com foco na demonstração de uso do espaço e ferramentas, assim como, há encontros com objetivo crítico para um olhar denso, como uma clínica de obra (orientações), que podem ser individuais e coletivas. Há também um estúdio que transita entre ambas as estruturas, que decorre de micropáticas.

O termo microprática, desenvolvido por Lampert e adotado no uso de ações do Grupo de Estudos, refere-se ao estúdio como prática de pesquisa de Graeme Sullivan (2005) e a teoria clínica de Zeichner (2013). Nesse entendimento, compreendendo-se a formação do artista professor, na qual há um método em que indivíduos e grupos usam um caminho indutivo e métodos performativos para encontrar e resolver problemas, avaliar e decretar mudanças, e criticar e criar novas práticas. De acordo com Facco, Goulart & Lampert (ANO), em uma microprática situa-se o saber/fazer/agir na resolução e busca de problemas que envolvem o planejamento, metodologia e avaliação do trabalho docente e do próprio trabalho que é realizado como Arte.

Desta forma, segue-se o argumento instaurado por Elliot Eisner, em seu livro *The Arts and the Creation of Mind* (2002), que afirma que a arte ensina (por exemplo, aprender a cuidar dos relacionamentos, flexibilidade e capacidade de mudar de direção, expressão e imaginação).

Considerando tal premissa, em 2020, durante o período da pandemia, considerando os estudos anteriores da arte como experiência de Dewey, e desenvolvendo uma investigação para a reconstrução consciente da experiência, as práticas do Estúdio de Pintura Apotheke, ocorrem no formato de encontros virtuais, mantendo similaridade aos encontros presenciais, acrescentando a isto, os temas relacionados a novos grupos de estudos, gestados partindo de encontros com pares e parcerias institucionais (Apotheke em Dissidência e Apotheke na Escola).

Os encontros de articulação de prática pictórica e da prática docente, também foram direcionados para o âmbito virtual, instaurando possibilidade de adensamento de ser um refúgio virtual para a práxis e a dimensão estética, que comporta o poética e retórica,

assim como, o âmbito pedagógico e político. Trata-se em um percurso indeterminado, instaurado pela escuta, por meio da investigação baseada em pintura que gera uma metodologia de projeto em ato de continuidade (versus a ideia de programação), deste modo, o estúdio torna-se também, metáfora.



FIGURA 4-5 Folders dos Grupos de Estudos Apotheke em Dissidência e Apotheke na Escola. 2020. Acervo do Grupo.

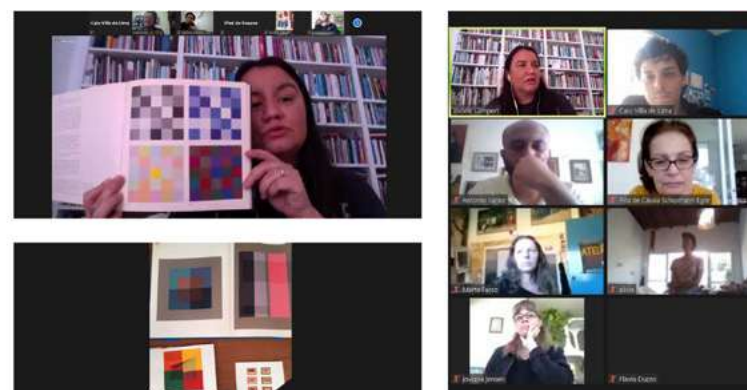


FIGURA 6 Encontro online. Estudos sobre a interação da cor. Grupo de Estudos Estúdio de Pintura Apotheke. 2020. Acervo do Grupo.

Referências

- DEWEY, John. Arte como experiência. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- . A Escola e a Sociedade a Criança e o Currículo. Lisboa: Relógio D'água, 2002.
- EISNER, Elliot W. Educar la visión artística. Barcelona: Paidós, 1972.
- . The Arts and the Creation of Mind. USA: Yale University Press, 2002.
- FACCO, Marta; GOULART, Tharciana; LAMPERT, Jociele. 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.
- KANDINSKY, Wassily. Do espiritual na arte e na pintura em particular. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- LAMPERT, Jociele; WOSNIAKI, Fábio. Sobre o ensino das artes visuais: o estúdio de pintura como laboratório. Revista Apotheke. Pesquisa: ensino & poéticas visuais. Florianópolis, v. 5, n. 7, p.106-116. 2017.
- SULLIVAN, Graeme. Art practice as research: inquiry in the visual arts. USA: Sage, 2005.
- ZEICHNER, Kenneth M. Políticas de formação de professores nos Estados Unidos: como e porque elas afetam vários países no mundo. Autêntica Editora: Belo Horizonte, 2013.
- Wosniak, Fábio. A poética na prática de um pedagogo: experiência sobre aprender artes visuais através da pintura. Dissertação (mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – PPGAV, Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, p.170. 2015.

Das intercorrências de uma pandemia à proposição do ato de desenhar

FABÍOLA VELOSO MENEZES

Universidade Federal do Espírito Santo

No contexto de uma pandemia de Covid-19 e na verificação do impacto de um “novo normal”, onde o isolamento social se tornou a rotina, iniciamos à proposição de um curso online e gratuito sobre Desenho de Observação. A metodologia apresentada contou com as plataformas do IGTV do Instagram, Google Classroom como sala de aula e o Zoom, para encontros ao vivo, quinzenais. A participação de pessoas com faixa etária variada, residentes em diversas cidades do Brasil e do Peru, demonstram a efetividade da oferta deste curso no modelo de ensino à distância.

Palavras-chave: desenho; ensino do desenho; plataformas online.

In the context of a Covid-19 pandemic and in verifying the impact of a “new normal”, where social isolation has become routine, we started proposing a free online course on Observation Drawing. The methodology presented included IGTV Instagram platforms, Google Classroom as a classroom and Zoom, for biweekly live meetings. The participation of people with different age groups, living in different cities in Brazil and Peru, demonstrates the effectiveness of the offer of this course in the distance learning model.

Keywords: drawing; drawing teaching; online platforms.

Introdução

O ano é de 2020, e este artigo surge durante a pandemia de Covid-19, entre o suspense e a apreensão sentidos através dos noticiários de todo o mundo, ouvíamos a respeito do vírus, quando sequer havia tal nomenclatura. As notícias assustadoras e ao mesmo tempo surpreendentes da cidade de Wuhan, na China, em dezembro de 2019, chegavam por meio de informações que apresentavam desde o alto índice de propagação até à construção de hospitais em períodos de 6 a 10 dias. Agora, do lado de cá, no Brasil, ainda presenciamos uma grande sorte de notícias sobre estudos de vacinas, contágio, número elevado de mortes e o medo de uma segunda onda.

Mediante a tudo isso, iniciamos à proposição de um curso online e gratuito sobre a Introdução ao Desenho de Observação, como tentativa de promover um apaziguamento nos ânimos daqueles que estavam e estão, assim como nós, em isolamento social. Como docente de uma universidade federal, na qual ministramos disciplinas de Desenho, compreendemos que esta seria a maneira de contribuir socialmente com aqueles que estavam em isolamento social, cerceados da liberdade de ir e vir, ansiosos e angustiados pelo momento de tensão.

Por meio do Seminário Poéticas da Criação 2020, percebemos a oportunidade de compartilhar esta experiência de ensino do Desenho junto ao GD 8, que tratará do Ensino das Artes, em meio aos impactos da pandemia, os seus desafios e estratégias na relação do ensino-aprendizagem das artes visuais, música e artes cênicas.

Tendo como base a nossa experiência no ensino do Desenho no âmbito do ensino superior, convertemos o modelo já trabalhado em sala de aula, para as plataformas online, modificando a abordagem de ensino-aprendizagem e provocando o participante a ter

uma postura mais autônoma e protagonista, considerando que, o nosso papel mais do que nunca seria exclusivo à uma mediação, e principalmente, à distância.

Inicialmente as aulas eram gravadas e disponibilizadas no IGTV do Instagram, estando acessíveis ao tempo do participante. No segundo módulo, inserimos as aulas ao vivo, mantidas em intervalos quinzenais e intercaladas com a apresentação de videoaulas demonstrativas gravadas. Essa metodologia exigiu dos alunos uma determinada antecipação de pesquisa diante da proposição dos exercícios. Ou seja, o acesso à demonstração do modo de fazer ou pensar o desenho, só foi oferecida uma semana após a aula ao vivo, cujo objetivo é apresentar aspectos teóricos da estruturação e construção volumétrica do Desenho de Figura Humana.

Sobre o Desenho

Reforçamos que o Desenho, enquanto uma linguagem artística, carrega em si a característica de ser acessível e democrática (Artigas *apud* Derdyk, 1994). Não requer em um primeiro momento, uma amplitude de instrumental, e ainda que haja a disponibilidade e uma variedade de custos, é possível fazer muito com pouco.

O Desenho compreende uma aproximação com o indivíduo, desde tenra infância, quando as garatujas são um modo de expressão, por vezes, anterior à fala. Todas as pessoas desenhavam, e de algum modo, conforme suas afinidades ou interesses, se aproximavam ou se distanciam do desenho com o passar dos anos. (BIRCH, 2015; DERDYK, 1994; SIMBLET, 2011)

No âmbito escolar, presenciamos uma possível contradição de estímulo. Nas idades iniciais, a criança recebe toda sorte de incentivos, a oferta de papeis, lápis, giz de cera, tintas e colas coloridas

promovem a inventividade e a criação por meio de desenhos que se transformam em pinturas e composições livres.

Com o passar do tempo, quando as demais disciplinas surgem demarcadas em suas especificidades, o desenho e o fazer criativo se restringem à uma aula com duração de 50 minutos semanais em média. E por vezes, os rabiscos e desenhos desenvolvidos em páginas pautadas de cadernos e livros didáticos, são motivos de repreensão e a associação ao ato de “não prestar atenção na aula.”

Nosso questionamento, reside apenas na contradição de estímulo, em um momento da vida pode-se desenhar muito, em outro, desenhar é um ato de subversão e indisciplina. Pois bem, conforme aquilo que acreditamos, o desenho pode ser tudo isso, pode ser ato de criação, de resistência e até de subversão. O desenho encontra-se nas ilustrações cotidianas de aprendizado e de comportamento social, em livros didáticos, na internet, nas placas de trânsito e nos grafites e pichações em muros e edifícios, está exposto nas experiências locais internas e externas do indivíduo.

O desenho está em todo lugar, e embora haja este entendimento, ele ainda ocupa o lugar de privilégio para muitos, que acreditam que apenas alguns poucos talentosos possuem o dom de desenhar bem, ou que, para desenhar torna-se necessário ter uma variedade de materiais onerosos.

Como docente, sempre pergunto aos meus alunos sobre o que eles querem do desenho? Aonde pretendem chegar com o desenho? O que desejam de fato com esta linguagem artística. Entendemos, que inicialmente, é preciso refletir e responder a estas perguntas. O retorno, portanto, definirá qual será o tempo despendido à produção do desenho, qual o investimento de materiais será necessário e até mesmo, se haverá um atendimento às expectativas iniciais.

Quando se aprende uma nova habilidade, seja para uso pessoal ou profissional, existe o entendimento de investimento: de tempo, de prática e principalmente, financeiro. Com o desenho não é diferente, observamos muitas vezes, uma frustração imediata a partir de pouco investimento de prática ou de tempo. Qualquer novo aprendizado leva tempo, e necessita de dedicação para se alcançar os objetivos pretendidos.

Conforme Edith Derdyk (1994, p. 18), a nossa cultura se prevalece da criação de especialistas, e este pensamento é reforçado pelos sistemas educacionais que, “[...] estão mais voltados para a educação técnica e profissionalizante. Esta postura inibe o ato perceptivo, condicionando-o a uma visão temporal e histórica.” Deste modo, podemos notar nos alunos que chegam na universidade, uma série de condicionamentos e pré-conceitos que eventualmente precisamos relativizar. E Derdyk, ainda complementa, que o desenho,

[...] possui uma natureza específica, particular em sua forma de comunicar uma idéia, uma imagem, um signo, através de determinados suportes: papel, cartolina, lousa, muro, chão, areia, madeira, pano, utilizando determinados instrumentos: lápis, cera, carvão, giz, pincel, pastel, caneta hidrográfica, bico-de-pena, vareta, pontas de toda a espécie. (1994, p. 18)

Portanto, acreditar que todas as pessoas interessadas no ato de desenhar, devem chegar a um único e mesmo objetivo, é um contrassenso. Alguns, poderão desejar apenas se expressar de maneira mais livre e intuitiva, outros, buscarão um aprimoramento técnico que servirá a algum propósito mais específico. E talvez, este, fosse o melhor aprendizado de todos, oferecer as ferramentas, as técnicas e

deixar com que o desenho, ou qualquer outra habilidade, aconteça a partir de cada um, em respeito à cada individualidade.

Como conceituar o que é bom ou ruim de maneira generalista? Como reconhecer e respeitar as individualidades diante de um grupo que faz uma determinada disciplina de desenho? Estes tem sido questionamentos persistentes em nossa trajetória. No que se refere aos processos infantis, Derdyk afirma que,

A criança enquanto desenha canta, dança, conta histórias, teatraliza, imagina, ou até silencia... O ato de desenhar impulsiona outras manifestações, que acontecem juntas, numa unidade indissolúvel, possibilitando uma grande caminhada pelo quintal do imaginário. (1994, p. 19)

Cabe pensar, o que perdemos no caminho de nosso crescimento e desenvolvimento até a idade adulta? O que ficou para trás? Naturalmente, as demandas, as exigências sociais e familiares contribuíram para a naturalização da falta de tempo, do pensamento que reforça que desenho é coisa de criança, que temos coisas mais importantes para fazer.

Conforme Sarah Simblet, professora e autora de diversos livros sobre Desenho, desenhar o mundo ensina-nos a vê-lo,

Ao usarmos a nossa imaginação, aprendemos a sentir a vida. E, se combinarmos ambas as coisas, as possibilidades serão ilimitadas. O desenho ocupa um espaço único na vida de qualquer artista e criador, seja ele uma criança no ato de descobrir, a sua visão e habilidade, seja um escultor, um estilista, um arquiteto, um engenheiro, um compositor musical, um cartógrafo, ou um físico que procura compreender as variações do nosso universo. Para mim o desenho constitui a expressão imediata da visão, do pensamento e do sentimento. É um processo de investigação de ideias, registro de conhecimentos, um refletor

da experiência – um espelho através do qual, eu dou conta do meu lugar no mundo e aprendo a pensar. Nunca cessarei de desenhar, não apenas para criar arte, mas para me sentir ligada à vida. [...] (2011, p.7)

Comparado a esta urgência em produzir e consumir do capitalismo através de uma estetização do mundo (LIPOVETSKY, 2015), a contemplação, a experiência e o fazer reflexivo e imaginativo, provenientes do ato de desenhar, possivelmente se encontrem em desacordo como possibilidade de presentificação no mundo. No entanto, cabe-nos a insistência como instrumento de resistência e contraposição aos estados de imediatismo outrora verificados em discursos de jovens e adultos que reclamam por um “dom” prévio do processo de construção do desenho.

Esta é a experiência pela qual esperamos que os participantes do curso online de Introdução ao Desenho de Observação vivenciem. Que aprendam a ver o mundo em que vivem a partir de seus processos, que se percebam enquanto indivíduos com múltiplas habilidades e possibilidades.

Da proposta apresentada e seus aspectos metodológicos

O primeiro módulo do curso teve início no dia 27 de março de 2020, com uma videoaula de apresentação da proposta, e dos materiais básicos como: os lápis e suas graduações, tipos de borrachas e tipos de papeis.

Inicialmente utilizamos a plataforma do IGTV do Instagram, visto que, a intenção do curso se constituía em atingir pessoas interessadas em aprender desenho, independente de sua experiência anterior com a prática. Disponibilizamos 10 videoaulas gravadas,

com o propósito de familiarizar os participantes com a linguagem artística do desenho de observação, por meio da estruturação dos sólidos geométricos, escalas tonais, volumetria, luz e sombra e perspectiva artística.

Para este início foram recebidas 46 inscrições por meio de um formulário Google disponível em nosso perfil do Instagram: @fabio-lamenezes.art. A cada videoaula, propúnhamos a realização de um exercício prático. Os participantes apresentavam seus resultados na mesma plataforma, a partir do envio dos registros fotográficos e tiravam dúvidas pelo Direct (canal de mensagens da referida rede social).

No segundo momento, este no qual nos encontramos, apresentamos a proposta de uma continuidade, e para tanto, via enquete, perguntamos sobre a preferência entre Desenho de Paisagem e Desenho de Figura Humana. A segunda opção totalizou 60% dos votos participantes.

Percebemos que faltava uma peça neste quebra-cabeça, e concluímos que se tratava do contato entre os participantes, ainda que em formato virtual. No primeiro módulo, os participantes não interagiam entre si, apenas conosco, e foi possível identificar que a troca entre eles poderia auxiliar tanto no processo de aprendizado ou prática do Desenho, como também, no aspecto de sociabilidade diante do momento de pandemia.

Fizemos, portanto, a migração do curso para a plataforma do Google Classroom, recebemos 60 inscritos neste segundo módulo, e modificamos a metodologia, conforme apresentada na introdução deste artigo. Reposicionamos o lugar dos participantes/alunos para a conquista de autonomia e de protagonismo.

Com a inclusão de aulas ao vivo em um intervalo quinzenal, o encontro pela plataforma Zoom possibilitou que antes da aula

teórica, alguns alunos apresentem a sua produção das semanas anteriores, manifestando abertamente sobre suas facilidades ou dificuldades. Percebemos um grande engajamento daqueles que são convidados a expor seus processos, e o interesse daqueles que outrora já apresentaram ou irão apresentar. A disciplina e respeito aos prazos combinados também se destaca, visto que o curso não tem proposição avaliativa e sim formativa, e por fim, não haverá fornecimento de certificação de conclusão.

O perfil dos participantes

De modo geral, os participantes inscritos têm idade que varia entre 12 e 56 anos (figura 1), de profissões diversas, sendo um grupo maior de estudantes, com interesses manifestos que vão desde o interesse em ampliar e exercitar a técnica do Desenho até a aquisição de uma nova habilidade. Destes, 85% afirmaram ter alguma experiência em Desenho, em contraposição à 15% que não possuía nenhuma experiência. Sobre ter participado do módulo anterior, disponibilizado no IGTV do Instagram, 51,7% alegaram ter participado, enquanto 48,3% estavam entrando em contato com a metodologia utilizada, pela primeira vez. Perguntados se o curso gerava alguma contribuição no momento da pandemia, 100% dos participantes afirmaram que sim, seja como forma de adquirir um novo conhecimento, desenvolver uma nova prática, ou ainda, relacionado a amenizar estados de ansiedade e estresse causados pelo isolamento e pela pandemia.

Tendo em vista, o fato de o curso ser disponibilizado na plataforma digital, interessou-nos saber da amplitude geográfica (figura 2) dos participantes cujas informações apresentadas nos dão conta de moradores de diversas cidades do estado do Espírito Santo, São Paulo, Minas Gerais, Bahia e até participantes da cidade de Ventanilla

no Peru. Essa amplitude de localizações apenas se apresentou possível devido ao caráter de um curso online, e conforme a resposta de muitos, o fato de ser gratuito também foi um fator preponderante.

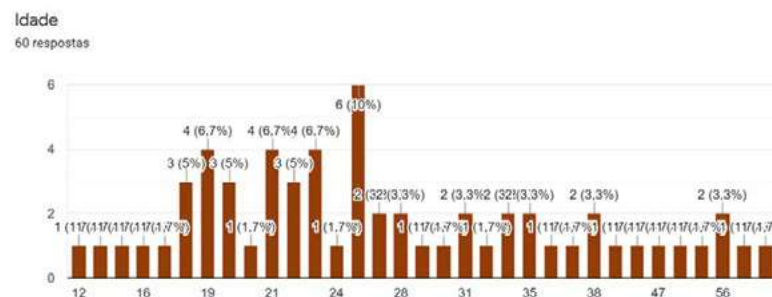


FIGURA 1 Tabela criada a partir do resumo do Formulário de Inscrição – Google Forms. (Fonte: Acervo Fabíola Menezes)

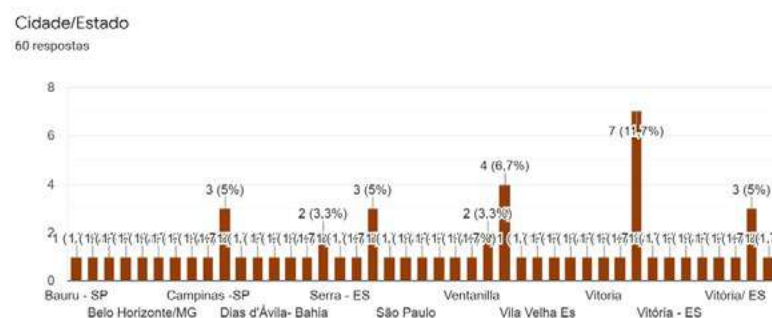


FIGURA 2 Tabela criada a partir do resumo do Formulário de Inscrição – Google Forms. (Fonte: Acervo Fabíola Menezes)

As respostas demonstram que proposições como a oferta deste curso em uma plataforma de rede social e posteriormente em plataformas de ensino e reuniões como o Google Classroom e Zoom,

podem ser bem recebidas, e que, devido a diversidade do público interessado, torna-se importante dar ênfase na didática e boa comunicação, possibilitando assim a participação de pessoas experientes ou não em desenho. Percebe-se que o curso tem sido visto, como uma válvula de escape para alguns, como uma atividade que contribui para a saúde mental e como aprimoramento profissional.

As postagens dos exercícios propostos demonstram um interesse autêntico no aprendizado do desenho de figura humana, e plena compatibilidade com a metodologia sugerida, que inclui o entendimento da anatomia humana para fins artísticos. Através das etapas de estruturação, aplicação de luz e sombra e construção volumétrica, iniciamos as aulas a partir de explicações teóricas sobre as estruturas musculoesqueléticas do crânio, tronco, região abdominal e pélvica, assim como membros superiores e inferiores.

Conforme Derdyk (1990, p. 36), “a representação da figura humana, com seus códigos e convenções culturais, suas regras de proporção, suas leis de anatomia e simetria, foi se transformando no decorrer dos tempos”. E desse modo, consideramos importante manter esta aproximação entre o entendimento básico de anatomia para a construção do desenho de figura humana, ainda que seja para a libertação da forma.

Os exercícios contemplaram além da estruturação, a configuração e representação das partes que constituem cada grupo anômico apresentado (Figuras 3, 4 e 5). As discussões promovidas, tem permitido reflexões acerca dos diversos tipos de corpos, a diversidade estrutural e anômica, assim como, o estabelecimento de experiências com diversas imagens e produções artísticas de inúmeros artistas.

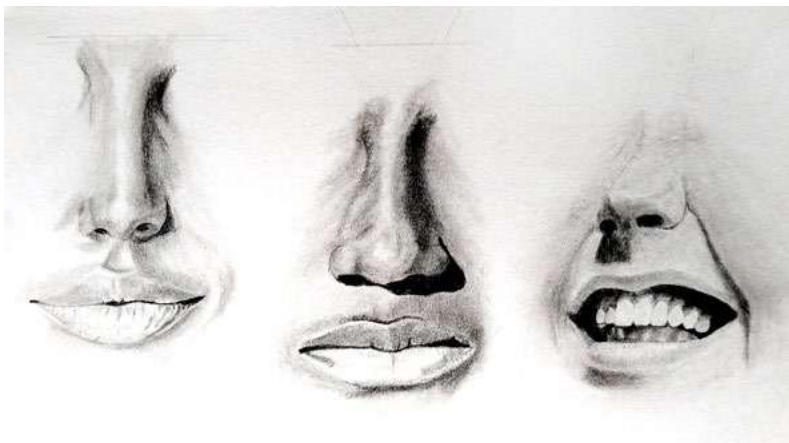


FIGURA 3 Desenho de nariz e boca de uma participante de 18 anos. Fonte: Acervo Fabíola Menezes.

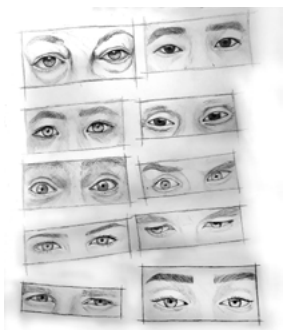


FIGURA 4 Estudo de olhos de um participante de 16 anos, previamente autorizado a participar do curso por seus responsáveis. Fonte: Acervo Fabíola Menezes.



FIGURA 5 Desenho de autorretrato de uma participante de 50 anos, Fonte: Acervo Fabíola Menezes.

Conclusão

Consideramos que diante do contexto pelo qual o curso foi pensado, criado e oferecido, todas as respostas têm a sua validade, pois, de algum modo, o desenho tornou-se uma possibilidade para muitos dos participantes.

Percebemos que a plataforma do Instagram, além de possibilitar a disponibilização das videoaulas gravadas do primeiro módulo, serviram também para a divulgação do segundo módulo, levando em consideração que 48,3% dos participantes não tiveram o conhecimento prévio do primeiro módulo, manifestando o interesse na divulgação do módulo seguinte.

Como docente de Desenho em uma universidade federal, pública e gratuita, acreditamos que a oferta do curso online e gratuito, se deu como uma extensão do espaço acadêmico, mas além disso, tornou-se um ambiente profícuo de aperfeiçoamento, estudo e ensino.

A atualidade nos demonstra as diversas vertentes possíveis do ensino-aprendizagem, as diversas tecnologias, espaços de convívio e de compartilhamento, e ainda assim, percebemos o quanto o contato humano se faz imprescindível para nós mesmos e os alunos. Se podemos dizer que aprendemos algo durante esta pandemia, isto se resume em poucas palavras, o contato humano nos mantém vivos e operantes.

E das diversas razões possíveis de se enumerar quanto aos processos individuais, notamos que o ensino sistemático e acessível (ainda que numa escala reduzida, devido às restrições de acesso à internet), podem promover transformações. Quiçá um dia, possamos transpor as barreiras das desigualdades sociais e tornar efetivamente possível e viável o acesso aos campos do saber sem distinção, seja de forma presencial ou à distância.

Referências

BIRCH, Helen. Desenhar: truques, técnicas e recursos para a inspiração visual. Tradução Denis Fracalossi. São Paulo: Gustavo Gili, 2015.

DERDYK, Edith. O desenho da figura humana. São Paulo: Scipione, 1990.

----- . Formas de pensar o desenho: desenvolvimento do grafismo infantil. São Paulo: Scipione, 1994.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SIMBLET, Sarah. Desenho. Tradução Luiz Carvalho. São Paulo: Ambientes & Costumes, 2011.

Você, Jovem Do Campo...

You, Young Peasant

FRANCISCO THIAGO CAVALCANTI DA SILVA

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Capes

MARIA VITÓRIA CAMPOS MAMEDE MAIA

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Este artigo é, também, a partilha de um processo criativo desde seu embrionamento. Um depoimento autobiográfico, literário, que busca alargar o *modus operandi* da escrita e da pesquisa acadêmica. Em seu conteúdo, um mestrando em Educação, explica por que resolveu trabalhar com a Escola Família Agrícola, propondo uma pesquisa-ação no sertão cearense. Um dos questionamentos é: pode a arte salvar? Não há respostas, mas o artigo aponta caminhos de uma busca que se iniciou em 2019 e agora, em 2020, segue um pouco titubeante, tentando superar e sobreviver à pandemia.

Palavras-chave: arte, criatividade, Escola Família Agrícola.

This article is also about sharing a creative process since its embryo. An autobiographical, literary testimony that seeks to broaden the *modus operandi* of writing and research academic. In its content, a master's student in Education, explains why he decided to work with Escola Família Agrícola, proposing an action research in the backlands of Ceará. One of the questions is: can art save? There are no answers, but the article points out the paths of a search that began in 2019 and now, in 2020, continues a little hesitantly, trying to overcome and survive the pandemic.

Keywords: art, creativity, Escola Família Agrícola.

1.

O menino maluquinho. O menino maluquinho, do Ziraldo! Foi através dessa obra da literatura infantil de 1980 que iniciei meu longo caminho pelo universo das artes. Morava em Fortaleza, o ano era de 1994, fazia a quarta série em um colégio de freiras que tinha em seu currículo escolar a disciplina “educação artística”. Quando iniciava o ano, nós alunos, tínhamos que escolher entre fazer teatro, dança ou artes plásticas. Eu escolhi fazer dança, pois apesar de tímido, eu gostava de dançar. Também tive que enfrentar meus medos em relação aos preconceitos muito fortes nas décadas de 80 e 90 em relação aos meninos que dançavam. Fui enfrentando, como disse, timidamente. Até que se aproximava o final do ano e a professora de dança adoeceu, então a professora de teatro uniu sua turma a turma de dança e sugeriu que criássemos uma peça baseada na supracitada obra. Tínhamos um prazo para apresentar alguma proposta. O ano, vejam bem, era de 1994, ano em que muitas famílias se viram prejudicadas por conta da mudança da moeda em Real, no governo do presidente Fernando Henrique Cardoso. Meu pai faliu. No entanto, consegui a duras penas, convencê-lo a comprar um exemplar de O menino maluquinho, para mim. Lembro como se fosse hoje, achamos em um sebo e custou dez reais. O livro estava novinho e cheiroso. Para quem leu, deve lembrar que é um livro muito pequeno, fluido, cheio de gravuras, rapidamente o li e com a mesma rapidez, mesmo sem saber como fazê-lo, criei um roteiro com as personagens, as falas sugeridas no livro e com uma atmosfera infantil, cheia de imaginação. Criei no roteiro, por exemplo, um número de dança onde as comidas da geladeira dançariam, quando o menino maluquinho chegasse em casa varado de fome. Eu era a fatia de pizza.

Quando terminei o roteiro em casa, datilografei, eu era ótimo em datilografia. Levei para a escola, dia seguinte. A professora de teatro na hora de sua aula, que era a minha favorita, perguntou quem havia preparado alguma coisa como proposta para a montagem do final de ano de O menino maluquinho. Eu fiquei tímido, muito tímido. Ninguém propôs nada e eu não queria ser aquele aluno babão que entrega as tarefas no prazo. Porém, a professora passou um grande sabão em todo mundo, e chorou, pois disse que ninguém da escola levava suas ideias a sério. Então, foi inevitável, eu tirei minhas nove páginas datilogradas da mochila e entreguei nas mãos da professora. Fim da aula. Fomos todos embora. Uma semana depois, a professora passou em minha sala no expediente de outra matéria, pediu licença ao professor de matemática e pediu para que ao final do dia, eu a esperasse na sala, pois queria falar comigo. Eu tinha um pouco de medo dela, ela era meio durona, andava cheias de pastas, tinha o cabelo bem anos 90, igual da Simone, a cantora e estava sempre com duas pizzas embaixo do braço, ela vinha pra escola de mototáxi.

A aula nunca demorou tanto a acabar.

Mas tudo acaba.

Fiquei sentado em minha carteira de canhoto e ela chegou. Disse sem rodeios:

- Eu tenho um grupo de teatro amador. É um grupo da escola, mas não é da escola. Às vezes as irmãs implicam, então temos que ensaiar em outros espaços. Gostaria que você conhecesse e se gostar, gostaria que você entrasse para o grupo. Chama grupo vozes.

2.

Eu fiquei no grupo VOZES (que depois mudou de nome por causa da editora com o mesmo nome) dos meus 9 anos de idade até os 18. Esse

nome “vozes”, foi muito simbólico para mim. Foi nessa vivência de tantos anos, onde entrei criança e saí na maioridade, que criei asas, que criei minha voz, minha expressão, que teci meus sonhos mais infantis, depois, mais rebeldes. A experiência da arte me salvou do pavor de ser rejeitado pelo fato de eu já ter um jeito sensível e às vezes afeminado. A literatura, o cinema, a música, o Ney Matogrosso, a Elis Regina tão autêntica, a Gal, tão fa-tal, a ideia muito forte de um teatro que falasse sobre as minorias, as mazelas sociais, o desejo de mudança, a esperança equilibrista, todas essas coisas e pessoas, foram me tornando um ser humano bom, com todas as contradições, porém, bom, justo, sensível, compassivo, curioso, interessado no outro, generoso, emocionado, agradecido... Não tenho pudores em falar isso por que são qualidades que me dão grande satisfação em ter adquirido. Por vários motivos, mas muito, muito por causa do mergulho que pude dar, desde criança, nessas águas do subjetivo, da alma, das artes.

Professora Socorro, muito obrigado, você me deu o prazer do autoconhecimento, de querer conhecer o outro e compreendê-lo. Me deu o prazer do teatro! “Obrigado por tuas atitudes, me ajudares a crescer quando as forças me faltam (...) Obrigado por me aceitares e me amares como eu sou...”. Esse era um textinho final que eu falava em uma peça nossa de 2007, já não me lembro dele todo, mas as sensações vividas, estão impregnadas em mim.

3.

Durante minha graduação em Dança, na Universidade Federal de Viçosa, em Minas Gerais, pude conhecer um projeto que, assim como as artes, foi muito importante para a minha formação barra

transformação barra utopia barra realização. Mais tarde eu falo dele, mas foi nesse projeto que eu conheci a Escola Família Agrícola.

4.

Depois de formado, com o canudo debaixo do braço, mudei para a cidade do Rio de Janeiro onde tive a oportunidade de dançar em uma das maiores companhias de dança do Brasil. Fiquei sete anos muito engajado nessa companhia, viajando o mundo todo, sendo muito feliz criando peças com a coreógrafa que sempre sonhei dançar. Claro, que como seres contraditórios que somos, tiveram momentos difíceis e ruins, mas isso, isso tem em tudo na vida. Depois que saí da cia, continuei trabalhando artisticamente, mas fiquei com uma pulga atrás da orelha quando nosso país foi tomando rumos muito complicados na política e, conseqüentemente, na educação, no meio ambiente, nos direitos humanos, na arte, na cultura. Queria sair um pouco da minha zona de conforto, senti que precisava mudar alguma coisa. Depois de refletir, refletir, refletir, pensei: se você não fosse artista, que outra profissão gostaria de exercer? Professor! Eu gostaria de ser professor... Lembrei do filme “Sociedade dos poetas mortos” e também lembrei da minha professora de teatro, que conseguiu me iniciar em um caminho tão bonito. Resolvi, sem nunca, nunca largar minha profissão artista, voltar a estudar. Voltar para a academia e dentro da Educação, onde eu pude conhecer mais de perto seus limites e possibilidades. Educação, trem tão necessário... Na hora de escrever um anteprojeto, não titubeei: quero pesquisar sobre a educação no campo, sobre as artes nesse contexto, as artes na Escola Família Agrícola. Como os conteúdos e as linguagens artísticas, a criatividade, podem ser também, enxada e facão, na luta campesina?

5.

Refletindo no que diz Madalena Freire (2008) sobre o ato de pensar: para se pensar é preciso ter espaço de liberdade. Se me sinto livre, um dos motivos é porque, durante meu processo de desenvolvimento afetivo e cognitivo, recebi amorosidade, cuidado, pude me espantar diante do mundo e refletir sobre ele de forma criativa. No aqui e no agora, como artista e como pesquisador do mestrado em Educação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, fico pensando por que fazer uma pesquisa-ação e qual a sua relevância. Meu principal interesse é dar visibilidade às questões e pessoas que, de alguma forma, são invisibilizadas pelo sistema. Diante da pandemia que assolou o mundo em 2020, escancarando ainda mais as desigualdades sociais, os grandes interesses do poder hegemônico e nossa ética como ser humano: como criar práticas de existência, convivência, economia, novas éticas e novas ecologias? Quando tudo passar, sairemos diferentes dessa situação ou estamos fadados ao nosso insucesso como seres racionais, relacionais?

Resolvi fazer a pesquisa de mestrado em uma Escola Família Agrícola no sertão do Ceará, em minha terra. Eu sou de Fortaleza, capital do Ceará, porém, cresci entre a cidade e o sertão, onde minha mãe, tios, tias e avós nasceram. Sou migrante nordestino, morando no Rio de Janeiro, fazendo uma pesquisa no interior do meu estado. Sou pobre, sou gay, sou artista, pesquisador e muito, muito mais. Não quero tomar o “lugar de fala” de ninguém, quero falar junto, quero falar com. Quero estar perto dos que, assim como eu, fazem parte desses grupos sociais alcunhados de “minorias” e precisam ter suas histórias compartilhadas, registradas, conhecidas no futuro. Descobri uma comunidade com esse formato de escola, a Escola Família Agrícola que no Brasil, são poucas. A maioria das

populações camponesas de nosso país vivem em condições difíceis de subsistência, pois não existem políticas públicas que atendam às necessidades da população. A juventude rural é carente de lazer, acesso à informação e ao entretenimento. Com isso, o conhecimento se torna limitado e os jovens tem cada vez menos expectativas no que concerne à qualidade de vida e ao desenvolvimento pessoal, integral. O que acontece se colocarmos nas mãos desses jovens, ferramentas como: smartphones, tablets, câmeras digitais, cadernos de desenho, poesias de Manoel de Barros?

Amparado pelo viés da pesquisa-ação, pela educação libertária de Paulo Freire (1978, 2002, 2011, 2016, 2019) e pela arte, desejo, como educador, contribuir com a ampliação dos sentidos desses jovens, fomentar a cultura e o protagonismo juvenil, sensibilizá-los, instigar suas potencialidades imaginativas e criativas. Um dos fatores importantes de propiciar à juventude rural o contato e o atravessamento com a arte é de possibilitar o desenvolvimento do pensamento crítico. A educação comprometida com a investigação do indivíduo enquanto sujeito histórico, sensível e criativo amplifica o pertencimento desse indivíduo na sociedade e no meio em que vive, acolhendo suas capacidades de pensar, amar, intervir na realidade. Madalena Freire (1995), pedagoga e filha de Paulo Freire, acredita que:

Pensar é o eixo da aprendizagem. Para pensar e aprender tem-se que perguntar. E para perguntar é necessário existir espaço de liberdade e abertura para o prazer e o sofrimento, inerentes a todo processo de construção do conhecimento. A pergunta é um dos sintomas do saber. Toda pergunta revela o nível da hipótese em que se encontra o pensamento e a construção do conhecimento. Revela também a intensidade da chama do desejo, da curiosidade de vida.

Ansiedades, confusões e inseguranças são constitutivas do processo de pensar e aprender. Assim como também o imaginar, o fantasiar e o sonhar. (p.40)

6.

Desde o princípio me atraiu e me interessou, como pesquisador da Educação, viver uma experiência na *práxis*, em campo, com os moradores da comunidade rural; viver uma experiência *in loco* junto a essa comunidade. No entanto, em 2020 fomos acometidos no Brasil pela Covid-19, vírus que se alastrou pelo mundo inteiro e que nos obrigou a tomar atitudes drásticas como o isolamento e o distanciamento social. Até que se efetive uma vacina que impeça a proliferação da pandemia, vários setores da sociedade estão tendo que se reinventar; na Educação, estamos entendendo ainda o novo *modus operandi* das práticas pedagógicas, os contextos, os acessos, as possibilidades são muito diferentes. Também as pesquisas científicas estão tendo que sofrer algumas adaptações, inclusive a minha. Não sendo possível estar *in loco*, resolvi investir no uso da tecnologia como abordagem, viabilizando o “campo” com encontros, entrevistas e aproximações por meio das redes e plataformas digitais/virtuais. Porém, a comunidade a qual detenho meu olhar é uma comunidade carente, onde muitos dos moradores não possuem equipamentos eletrônicos como celulares e computadores. A escola está parada. O coordenador e os professores estão entendendo como darão continuidade ao processo educativo, estão visitando os alunos e analisando caso a caso. É uma escola pequena de 18 alunos, o que torna esse agenciamento mais fácil.

A EFA possui como principal característica a pedagogia da alternância, onde os alunos ficam 15 dias em caráter de internato na

escola e 15 dias em casa aplicando os conhecimentos apreendidos. A convivência é integral neste período de permanência no “chão da escola”. Acordar, preparar o café da manhã, assistir as aulas teóricas e práticas, estudar, fazer as atividades da roça, comer, conviver, manter a limpeza, brincar, “dormir, talvez sonhar”; todas as ações feitas nesse espaço integral de convivência. Em um contexto de educação no campo, em uma comunidade de poucos habitantes, o convívio intenso, a intimidade que se cria pela estadia na escola, é diferente de um contexto escolar comum, conhecido e experienciado pela maioria. É mister frisar que a Escola Família Agrícola é uma escola específica para os filhos dos trabalhadores rurais; a agroecologia, a sustentabilidade e a economia criativa, são princípios fundantes; é um curso técnico em agrícola, e os alunos também tem as disciplinas do currículo tradicional. Os pais dos alunos e a comunidade em geral estão diretamente envolvidos na prática educativa, numa condição do-discente. Eu aprendo e também ensino. Quais efeitos, potências podem surgir nesse modelo de pedagogia, se aliado à criatividade, ao lúdico, à arte e à afetividade?

7.

Acredito que uma educação no/do campo amparada pela afetividade, pela criatividade, pelo lúdico e pelas linguagens artísticas pode enriquecer o vocabulário simbólico dos alunos, gerar pessoas mais empoderadas, menos resignadas e embrutecidas, mais respeitosas com o outro e com o que lhe é diferente, acolher e produzir subjetividades, além de elevar a autoestima, promover a diversidade, o autoconhecimento, frutificar consciência, criticidade, sensibilidade, gerar ações afirmativas para a comunidade, contribuir para que a evasão do campo pelos jovens seja diminuída. Em tempos de

deslegitimação da arte e da cultura no país, como é possível criar práticas pedagógicas que afilem conteúdos que não pensam nos estudantes somente como números no vestibular? No que diz respeito à evasão, também lanço essa pergunta: quais as principais motivações para que os jovens do campo, em sua grande maioria, desejem ir para a cidade grande? Quais as principais carências no campo nos dias de hoje? O que as governanças tem feito para a população do campo e como a educação no/do campo vem sendo ressignificada? Qual o sentido e a necessidade da arte para essas pessoas diante da escassez e da desigualdade social? Também acredito que se a escola no/do campo repensa uma episteme outra na educação, utilizando-se de novas tecnologias, ecologias, aprendizados, expedientes, escutando os anseios dos jovens do “agora”, onde a educação reflita suas realidades, é mais possível que as pequenas cidades e comunidades rurais desenvolvam-se *per si*, sem que seus moradores precisem migrar. Para Freire (2003),

A desesperança das sociedades alienadas passa a ser substituída por esperança, quando começam a se ver com os seus próprios olhos e se tornam capazes de projetar. Quando vão interpretando os verdadeiros anseios do povo. À medida que vão se integrando com o seu tempo e o seu espaço e que, criticamente, se descobrem inacabados. Realmente, não há por que se desesperar se se tem a consciência exata, crítica, dos problemas, das dificuldades e até dos perigos que se tem à frente. (p.74)

Sendo eu um artista inconformado e sobretudo sonhador, vibrante por uma transformação social, proponho, urgentemente, o agenciamento de uma prática educativa que, dentro do currículo da educação no campo, estimule o lúdico, a criatividade, privilegie a afetividade e ocupe-se de questões éticas, culturais, sócio-políticas,

contribuindo com o crescimento da juventude rural. Interessa-me, à reboque da pesquisa-ação, fomentar uma experiência na arte. Para Winnicott (2011):

Os artistas nos proporcionam algo de particularmente valioso, pois estão constantemente engajados na criação de novas formas, que são rompidas para serem por sua vez substituídas por formas mais novas. Os artistas nos permitem permanecer vivos quando as experiências de vida ameaçam destruir nosso sentido de uma existência real e viva. Os artistas, melhor do que ninguém, lembram-nos de que a batalha travada entre nossos impulsos e nossos sentidos de segurança (ambos vitais para nós) é uma batalha eterna, que se desenrola em nosso interior por toda a extensão de nossa vida. (p.48).

8.

Cito Winnicott (1971), pois é um grande estudioso da criatividade, nos fala da importância de uma vida criativa, do olhar para o mundo por um viés “encantatório”, que abre espaços de potência, ao lado da afetividade, para o desenvolvimento humano. Para Winnicott (1975), os indivíduos vivem criativamente e sentem que a vida merece ser vivida ou, então, que não podem viver criativamente e têm dúvidas sobre o valor de viver. Essas variantes dependem de onde nasceu o sujeito, de como foram suas provisões ambientais em suas fases primitivas, seus estímulos, seu contato com a mãe, de como seus impulsos criativos são manifestados e em contrapartida acolhidos ou tolhidos. Winnicott (1975) compreende que tudo é criativo em relação a abordagem de um sujeito à realidade externa, a não ser que esse sujeito seja doente ou que tenha tido seus processos criativos sufocados.

Acredito que as pessoas que vivem em uma realidade de exclusão social, são desapropriadas de seus desejos, espontaneidades, subjetividades. Analisando esse fato por uma visão macro, isso acontece há séculos na história da civilização. Winnicott (1975) nos fala que:

se tomamos conhecimento de indivíduos dominados no lar, prisioneiros, ou mortos em campos de concentração, ou vítimas das perseguições de um regime político cruel, supomos, antes de mais nada, que somente algumas dessas vítimas permaneceram criativas. Estas, naturalmente, são aquelas que sofrem. Parece, a princípio, que todos os outros que existem (não vivem) nessas comunidades patológicas abandonaram a esperança, deixaram de sofrer e perderam a característica que os torna humanos, de modo a não perceberem o mundo de maneira criativa. Estas circunstâncias representam o lado negativo da civilização. Referimo-nos à destruição da criatividade em indivíduos pela ação de fatores ambientais, numa data tardia no crescimento pessoal. (p.99)

Estes indivíduos estão ao nosso lado e, às vezes, custamos a enxergar. Muitos jovens são destituídos de suas potências por serem pobres ou pretos ou favelados ou trans ou gays ou mulheres. Naturalizamos passar por cima dos mendigos nas calçadas, assim como naturalizamos consumir os alimentos dos mercados sem saber suas procedências, sem refletir que existe toda uma população trabalhando para que o alimento chegue em nossa mesa. Essas pessoas que estão à margem da sociedade são as que estão hoje no “campo de concentração”, são os corpos que precisam ser exterminados na necropolítica trazida por Mbembe, que não interessam.

9.

Vou voltar um pouco, fazer uma pequena digressão nesse artigo-torto-artístico-literário-experimental que com vocês compartilho.

Logo que mudei para a cidade do Rio de Janeiro, fiz uma audição que me levou a trabalhar por sete anos (2011 – 2018) com a coreógrafa Lia Rodrigues, onde a sede da companhia fica no bairro de Nova Holanda, na Maré. Em 2011, fixei residência no morro do Vidigal. Durante esse tempo foi assim que vivi a cidade, entre a Maré e o Vidigal. Entre o Brasil e turnês na Europa, no Japão, na Austrália. Um universo novo que alterou completamente minha forma de enxergar o mundo, a arte, as pessoas. A experiência com a Lia, essa artista que sempre me dizia: “apressa-te lentamente”, sobre os processos subjetivos da criação, da política, das questões sociais, revolucionou o meu ser. O que é preciso ser dito, agora, aqui, nesse exato instante? QUEM é preciso ser visto?

10.

Em 2009, por meio da Universidade Federal de Viçosa, em Minas Gerais, onde cursei o Bacharelado em Dança, tive a oportunidade de participar do XII EIV (Estágio Interdisciplinar de Vivência) Regional. O EIV é um programa de formação política que sensibiliza para as questões agrárias, sindicais, econômicas, sociais e ambientais, focando principalmente na vida campesina. Após o processo teórico com professores, líderes sindicais e de movimentos sociais, como o MST (Movimento dos Sem-Terra), MAB (Movimento dos Atingidos por Barragens), entre outros, vivi a experiência prática que consistiu em morar por um mês na casa da agricultora Cristina Moura, uma das articuladoras do Sindicato dos Trabalhadores Rurais do município de Acaiaca, também em Minas Gerais. Junto à família de Cristina,

acompanhei a rotina da vida no campo, plantei, colhi, fiz ações do Sindicato, como distribuir informativos nas casas dos moradores do município e aplicar questionários sobre sustentabilidade e agroecologia, cuidei das crianças, conheci e acompanhei algumas aulas na Escola Família Agrícola e participei das festividades. A partir desse acontecimento, que transformou e ampliou minha visão de mundo, surgiu o desejo de continuar contribuindo com o desenvolvimento e a difusão da Escola Família Agrícola no Brasil, que ainda é bem pouco conhecida.

Pude perceber como a cidade de Acaiaca era carecente. A realidade de seus moradores, um tanto quanto dura. Os jovens são acomodados por encararem a existência como determinista. Muitos deles desejam migrar para os centros urbanos por estarem insatisfeitos com a vida no campo. A mídia televisiva é um elemento constante nos lares da comunidade e o acesso à internet é precário. Na cidade, não há museus ou bibliotecas. O conhecimento e a informação, assim, tornam-se limitados e alienantes. No artigo *Um marco reflexivo para a inserção social da juventude rural*, Stropasolas (2007), faz o seguinte comentário:

Vivemos uma época de alargamento do mundo cultural. E isto se reflete no imaginário e nas demandas da juventude. Esta ampliação do universo simbólico e valorativo é percebido nos depoimentos dos jovens que desejam o melhor dos dois mundos, o rural e o urbano, uma síntese muito difícil de conseguir. [...] Mas a busca desta conflituosa unidade sociocultural como desejo, como demanda, vem sendo explicitada de forma recorrente nas trajetórias e nos projetos de vida de moças e rapazes de origem rural e residentes nas pequenas localidades. A inclusão digital e o acesso à informação e à comunicação interpessoal, cada vez mais demandados por esses jovens, tendo em vista a interação criada pelos

jovens que passam a ter acesso à Internet nas escolas, no sindicato, na igreja etc. muda a maneira de estar no mundo porque muda o tamanho do mundo. (p. 284)

A informação pluraliza o conhecimento. Para os jovens das comunidades rurais brasileiras é frustrante não poder acompanhar o desenvolvimento tecnológico, não poder usufruir dele. Essa impossibilidade gera a insatisfação de se viver em um lugar afastado das novas mídias que democratizam o saber. A inacessibilidade a esses bens de consumo faz com que os jovens se sintam atores inferiores na sociedade. Se está sendo difícil o isolamento social para os que tem acesso aos equipamentos tecnológicos ou para os que tem uma casa confortável, condições financeiras etc., imaginem para os que não tem.

O Brasil é um país grande em ascensão que ainda possui uma desigualdade social tão grande quanto seu espaço geográfico. O interior do Ceará é muito pobre, famílias e mais famílias sobrevivem numa triste precariedade. Morando cinco anos em Minas Gerais, pude perceber quantas cidades periféricas e famílias são esquecidas e negligenciadas pelo governo e pelas ações públicas. No Rio de Janeiro, pude presenciar esse descaso no Vidigal, comunidade onde morei, antes pacificada pela UPP e agora, novamente tomada por uma facção violenta; também presenciei, trabalhando sete anos na Maré, maior complexo de favelas do Rio, lugar que precisa reivindicar ainda hoje e todo dia que os jovens negros permaneçam vivos.

Acredito no papel do artista como intervencionista da realidade, assim como acredito que a Educação é o esteio de uma sociedade. Confio a Paulo Freire, principalmente, a condução de minha linha de pensamento, ancorado pelos livros: *Pedagogia do Oprimido*,

Pedagogia da Autonomia, Educação como prática de liberdade, Extensão ou comunicação? entre outros. O autor defendeu, ao longo de sua vida, a educação como pilar essencial de uma sociedade harmônica e livre. Para Freire, o educador democrático consciente de seu papel, deve entender que a educação por si só não pode revolucionar uma sociedade, mas ela não é uma faculdade neutra, ela é um potente agente de transformação e mudança. A verdadeira educação não serve à ideologia dominante e sim a uma política-pedagógica que questiona o paradigma em que vivemos. Pretendo, quero e vou colaborar com o resgate e a valorização da história, da identidade e da memória dos jovens camponeses do interior de nosso Brasil, conscientizando-lhes como sujeitos-atores de suas existências.

Interessa-me observar como a criatividade, a afetividade, o lúdico e as linguagens artísticas podem contribuir com a Educação no campo, com o crescimento pessoal de cada participante e do coletivo no que tange a socialização, a autoestima, a saúde integral, a cidadania, a tomada de consciência, a amorosidade, a expressão, a comunicação, a criticidade, a imaginação, o resgate do brincar, o amar.

Para Barbosa (2007, p. 13): “A Educação poderia ser o mais eficiente caminho para estimular a consciência cultural do indivíduo, começando pelo reconhecimento e apreciação da cultura local”. Quero fomentar uma discussão reflexiva acerca da identidade desses jovens e identificar, parafraseando João Cabral de Melo Neto (1955): “qual a parte que lhe cabe nesse latifúndio”. Ainda segundo Barbosa (1998), pelas artes temos a representação simbólica dos traços espirituais, materiais, intelectuais e emocionais que caracterizam a sociedade ou o grupo social, seu sistema de valores, suas tradições e crenças. Ana Mae Barbosa (1998) tem uma vasta pesquisa sobre a

arte-educação e, ao lado de Paulo Freire, é uma grande representante dos cânones literários da Educação. Seguindo com Barbosa (1998):

Através das artes é possível desenvolver a percepção e a imaginação, apreender a realidade do meio ambiente, desenvolver a capacidade crítica, permitindo analisar a realidade percebida e desenvolver a criatividade de maneira a mudar a realidade que foi analisada. “Relembrando Fanon”, eu diria que a arte capacita um homem ou uma mulher a não ser um estranho em seu ambiente nem estrangeiro no seu próprio país. Ela supera o estado de despersonalização, inserindo o indivíduo no lugar ao qual pertence. (p.15)

11.

Finalizo este artigo-carta-canção-pra-não-dizer-que-não-falei-das-flores-depoimento-biográfico-não narcísico (pois sou o contra o poder hegemônico), dizendo que estou em processo, em um grande processo criativo que é escrever minha dissertação chamada: PORTIFÓLIO AFETIVO DO SERTÃO: VOCÊ TEM SONHADO COM O QUÊ? uma escrevivência com os alunos da Escola Família Agrícola Jaguaribana Zé Maria do Tomé, na comunidade rural do Tabuleiro do Norte, sertão do Ceará.

Estamos em uma pandemia, é ano de 2020. Entre viver e morrer, ninguém sabe o que pode acontecer.

Mas... faço das palavras de Torga, grande poeta português, as minhas:

Aparelhei o barco da ilusão

E reforcei a fé de marinheiro.

Era longe o meu sonho, e traiçoeiro

O mar...

(Só nos é concedida
 Esta vida
 Que temos;
 E é nela que é preciso
 Procurar
 O velho paraíso
 Que perdemos).
 Prestes, larguei a vela
 E disse adeus ao cais, à paz tolhida.
 Desmedida,
 A revolta imensidão
 Transforma dia a dia a embarcação
 Numa errante e alada sepultura...
 Mas corto as ondas sem desanimar.
 Em qualquer aventura,
 O que importa é partir, não é chegar.

Fortaleza, outubro de 2020.

Referências

BARBOSA, Ana Mae. “Arte, educação e cultura.” *Revista Textos do Brasil* (2004).
 _____. *Tópicos Utópicos*. Belo Horizonte: Ed. Com Arte, 2016.
 BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: 1988.
 _____. *Jogo para atores e para não-atores com vontade de dizer algo através do teatro*. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasilei-

ra, 1998.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*; tradução: Ivo Barroso. – São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
 CARNEIRO, Maria José; CASTRO, Elisa Guaraná. *Juventude rural em perspectiva* / organizadoras: Maria José Carneiro, Elisa Guaraná de Castro. – Rio de Janeiro: Mauad X, 2011.
 CARVALHO, Ana Maria Sá de. Portfólio na educação. *Revista de Letras, Fortaleza*, v. 23, n. 1/2, p. 97-101, jan./dez. 2001.
 EVARISTO, Conceição. “Escrevivências da afro-brasilidade: história e memória.” *Releitura*, Belo Horizonte 23 (2008): 1-17.
 FREIRE, Paulo. *Educação como prática da liberdade*. 18ª Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
 _____. *Pedagogia da esperança: um reencontro com a Pedagogia do oprimido*, 4ª. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
 _____. *Pedagogia do oprimido*. 36. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2003.
 _____. *Extensão ou comunicação?* 13. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2006.
 _____. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 2011.
 _____. *Ação cultural para a liberdade e outros escritos*. 14 ed. rev. atual. – Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.
 IRELAND, Timothy; PONTUAL, Pedro. *Educação Popular na América Latina: diálogos e perspectivas* / Pedro Pontual, Timothy Ireland (organizadores). – Brasília: Ministério da Educação: UNESCO, 2006.
 MALATESTA, Errico. *Entre camponeses*; [tradução e organização de Plínio Augusto]. São Paulo: Hedra, 2009

OSTROWER, F. *Criatividade e processos de criação*. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 1989.

WINNICOTT, D. W. *A família e o desenvolvimento do indivíduo*. 2. ed. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

----- . *O brincar e a realidade*. Tradução de José Octávio de A. Abreu e Vanede Nobre. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

Ensino de Arte em tempos de Pandemia: desafios e caminhos possíveis

Art Teaching in Pandemic Times: Challenges and Possible Paths

HENDY ANNA OLIVEIRA GOMES

Universidade Federal do Espírito Santo / PPGA

ALEXANDRE SIQUEIRA DE FREITAS

Universidade Federal do Espírito Santo / PPGA

O presente artigo relata experiências que envolvem o ensino de Arte/Música em tempos de pandemia do novo coronavírus. A partir de uma experiência ainda em curso, busca-se explicitar inquietações e caminhos percorridos nos processos de ensino-aprendizagem por meio de plataformas digitais. Exporemos como foi possível articular algumas práticas de criar, produzir, ler, construir, exteriorizar e refletir sobre formas artísticas, ancoradas na BNCC, bem como em outras referências bibliográficas.

Palavras-chave: educação; arte; música; ensino; pandemia; coronavírus.

This article reports experiences involving the teaching of Art/Music in times of pandemic of the new coronavirus. From an ongoing experience, we seek to explain concerns and paths taken in the teaching-learning processes through digital platforms. We will expose how it was possible to articulate some practices of creating, producing, reading, constructing, externalizing and reflecting on artistic forms, anchored in the BNCC, as well as in other bibliographic references.

Keywords: education; art; music; teaching; pandemic; coronavirus.

Introdução

As redes de ensino do município de Vila Velha, região metropolitana do Estado do Espírito Santo, seguiam sua rotina tranquilamente, dentro do que era de costume, no início deste ano letivo de 2020. Entretanto, com um pouco mais de um mês do início das aulas, estas precisaram ser suspensas por conta do novo *coronavírus*, até novas orientações.

A rede estadual (Sedu) implantou o ensino remoto emergencial¹ com a utilização da plataforma virtual *Google* após um mês de isolamento, no dia 13 de abril de 2020. Já a rede municipal de Vila Velha, somente iniciou às atividades à distância, em junho de 2020 e, ainda assim, sem uniformidade, deixando esta decisão a cargo de cada escola e/ou professor/a.

Na rede estadual, onde predomina o Ensino Médio, nossa atuação se dá com a disciplina nomeada Arte, na qual abordamos principalmente o conteúdo de História da Arte. Na Rede Municipal, a educação se volta para o ensino fundamental nos anos iniciais (1º ao 5º) e anos finais (6º ao 9º). Aqui, nos concentramos nas atividades de Música, que é desenvolvida como atividade no contraturno, com oficinas práticas de instrumentos, de canto e de teoria musical, para os estudantes que livremente se inscrevem.

.....
¹ “A principal característica do Ensino Remoto Emergencial reside no fato deste apresentar soluções temporárias de educação completamente remota e/ou híbrida para situações originalmente presenciais, com possível retorno ao formato inicial após o período agudo da crise. Nessas circunstâncias, o objetivo principal não é a recriação de um ecossistema educacional robusto, mas fornecer acesso temporário, de configuração rápida e com conteúdo confiável em períodos extraordinários.” (BARROS, 2020, p. 3)

Desafios

Antes da pandemia do novo *coronavírus*, as ações do professor na contemporaneidade já eram colocadas em questão constantemente, na tentativa de acompanhar e se adequar às transformações sociais, tecnológicas, políticas, culturais nestes novos modos de ser e estar no mundo. Neste momento, junta-se a esse conturbado cenário, o desafio do distanciamento físico, tão necessário e fundamental.

Os desafios, que já eram enormes, ficaram gigantescos, e, em um primeiro momento, até paralisantes. Quais caminhos seguir? Quanto tempo durará a pandemia? Quais recursos e estratégias utilizar?

No contexto de escola pública, a situação se complica. A maioria dos estudantes não possui computador ou *notebooks* em suas residências, já que, seu contato com *internet* se restringe, em boa parte dos casos, aos *smartphones*. Muitos estudantes, recebem, na escola, sua principal refeição e não possuem meios para financiar materiais escolares básicos, nem mesmo suas próprias roupas ou uniformes. São realidades variadas, obviamente, mas é certo de que predomina a escassez de recursos no contexto geral da escola pública (de seus estudantes, de sua estrutura física e de seu pessoal).

Como possibilidade de solução, o conceito de rede colaborativa, como sugere Barros (2020, p.11), se inscreve como pano de fundo essencial para que, com criticidade, o professor realize um trabalho significativo. Plataformas digitais apresentam-se como redes de desenvolvimento, espaços virtuais para trocas de experiências (BARROS, 2020, p. 9). Entretanto, as propostas de trabalho nesse cenário, como, por exemplo, o encaminhamento de atividades por meios digitais, impõem grandes desafios, pois os próprios professores, em sua maioria, não têm meios suficientes para lidar com essa demanda.

Desafiador também foi articular os esforços de todas as instâncias envolvidas na educação (professores, estudantes, famílias, poder público, gestores de escolas, lideranças políticas etc.) a fim de encontrar soluções viáveis para encaminhar propostas educativas válidas. Houve, constatamos, particularmente na nossa área de atuação, uma grande movimentação ainda, nas chamadas redes sociais, com a disponibilização de materiais de educação em Música e Artes, além de fóruns, e *lives* e a divulgação/criação de sites especializados e outros canais de comunicação. Essa rede, que cresce cada vez mais, pode contribuir grandemente para auxiliar os profissionais neste cenário, de muita incerteza, no qual tivemos que nos reinventar e adaptar rapidamente.

Os desafios com os quais nos deparamos diante da realidade virtual exigem que nós repensemos, sim, as potencialidades dos aparatos tecnológicos para fins educativos. Mas, também, que aprofundemos o debate acerca do pedagógico e da necessidade de ressignificar os processos educativos, sem perder o foco de nossas práticas: a formação humana de sujeitos em permanente processo de produção e reinvenção de suas próprias vidas. (REIS, 2020. p. 4)

Tudo isso nos inquieta e nos faz refletir sobre que tipo de educação estamos cultivando. Se acreditamos de fato na eficácia dessas práticas ou simplesmente estamos preenchendo uma lacuna de forma pouco efetiva e colaborando para manutenção deste sistema, excludente e perverso. Precisamos constantemente lançar um olhar crítico sobre nossas ações, caso contrário estaremos apenas criando falsas e ineficazes soluções.

Outros pontos decisivos neste ensino remoto relacionam-se com a conectividade, adesão, envolvimento, pontualidade, assiduidade,

e apreensão das competências e habilidades para se alcançar a experiência e a vivência artísticas como prática social, que permite aos alunos serem protagonistas e criadores, como pretende a BNCC (Base Nacional Curricular Comum)².

Ainda que entendamos que a BNCC se pauta na internacionalização das políticas educacionais, “*privilegiando processos de regulação a partir de indicativos de qualidade da educação em nível mundial*” (BITTENCOURT, 2017), é este o documento que norteia a educação no Brasil na atualidade e, assim, será este nos orientará no presente artigo.

Caminhos Possíveis

Ensino de Música na rede municipal

Segundo Molina (2012, p. 10) a música na educação básica “apresenta-se como laboratório privilegiado para o exercício de determinadas qualidades transversais a toda educação, como a cooperação, a paciência, a gentileza, a relativização da competição, a escuta de si e do outro” e, nesse sentido, sobretudo nesse momento inédito que nos exige um esforço de reinvenção, pode ser valiosa para o exercício dessas qualidades.

Os professores de música têm autonomia na abordagem dos conteúdos e metodologias, observando sempre o contexto dos estudantes e da comunidade, o projeto político pedagógico da escola, a BNCC e as eventuais demandas pedagógicas, estéticas e artísticas que possam surgir.

.....
² A Base Nacional Comum Curricular (BNCC) é um documento de caráter normativo que define o conjunto orgânico e progressivo de aprendizagens essenciais que todos os alunos devem desenvolver ao longo das etapas e modalidades da Educação Básica, de modo a que tenham assegurados seus direitos de aprendizagem e desenvolvimento, em conformidade com o que preceitua o Plano Nacional de Educação (PNE)”. (BRASIL, 2017)

Para os estudantes do 1º ao 5º ano ensino fundamental, participantes do projeto que atuamos, focamos principalmente nos parâmetros do som (timbre, duração, altura e intensidade), bem como em atividades que pudessem despertar o sensível, o imaginário, a interpretação, a comunicação, etc. Somado a isso, era prudente projetar atividades que pudessem ser realizadas com auxílio e compreensão de seus familiares e/ou responsáveis.

Estas atividades eram enviadas mensalmente em arquivo de PDF, com roteiro e cronograma, com uma atividade a ser realizada por semana, além disso, havia orientações sobre o modo de envio, áudios e/ou vídeos com demonstração de como deveriam ser feitas. Essas atividades ainda, teóricas e/ou práticas, trabalham desde a coordenação motora até danças, cantos, gestos, movimentos, improvisações, procurando pensar, sobretudo, nas proposições e não necessariamente no conteúdo, uma vez que esta ação pode ser determinante para o processo de ensinar e aprender desses estudantes que tem no corpo “o principal responsável pela realização musical” (STOROLLI, 2011, p.132).

Ao trabalharmos, por exemplo, o timbre, com estudantes do 1º e 2º anos, pretendemos que compreendam que cada som tem uma característica. Assim, propomos uma atividade com várias figuras diferentes (animais, objetos, instrumentos musicais) e estes deveriam ser coloridos com uma cor diferente. Para o estudante que não é alfabetizado, é necessário ter uma pessoa auxiliando neste processo.

Para os estudantes do 4º e 5º anos (9 e 10 anos) propomos uma atividade de leitura rítmica onde era preciso ler os números e bater as palmas conforme o esquema. A professora enviou três áudios diferentes demonstrando como deveriam ser batidas as palmas nos tempos determinados.

As atividades foram selecionadas buscando variar tanto o formato quanto os conteúdos dentro dos parâmetros do som. Optamos por uma metodologia híbrida: aulas gravadas, transmissões ao vivo, mensagens via aplicativos, materiais impressos. Como já se passaram 20 semanas, foi preciso diversificar, porém sempre tendo em vista o desenvolvimento global e musical gradativo dos estudantes.

Para os estudantes do 6º ao 9º ano, propusemos atividades práticas, teóricas e encontros quinzenais virtuais para diálogos. Esses últimos, eram marcados antecipadamente por mensagens de aplicativo telefônico. Procuramos dividir os/as estudantes em pequenos grupos para um diálogo mais produtivo. A adesão foi pequena, entretanto, os que puderem e tiveram o interesse em participar demonstraram alegria e envolvimento, além de partilhar seus anseios, dificuldades e êxitos nas atividades.

Os vídeos enviados aos estudantes exibiam a professora tocando e cantando uma canção do repertório das aulas, no violão, de modo mais lento, focando na posição dos dedos da mão esquerda, bem como na batida do ritmo na mão direita, para que os/as estudantes, pudessem tocar quantas vezes fossem necessárias. Ter uma voz cantando para a condução e apreensão da técnica auxilia, haja vista que a maioria dos estudantes de violão do projeto não gostam de cantar. Alegam que tem a voz feia, ou que se atrapalham cantando e tocando. De fato, não é fácil coordenar a parte motora das mãos com a voz. Exige-se muito esforço, dedicação e força de vontade e nesse momento, especialmente, talvez seja uma oportunidade propícia no aprofundamento desses pontos tão importantes e desafiadores.

Ensino de Arte na Rede Estadual

Já na rede Estadual, a condução se dá de forma diferente, pois as ações são estabelecidas e delineadas pela Sedu (Secretaria de Estado da Educação). As atividades precisam estar em consonância com as Diretrizes Curriculares do Ensino Médio que são estruturadas conforme o Currículo Básico Escolar Estadual, de 2009.

O governo do Estado do Espírito Santo providenciou e disponibilizou um pacote de aulas já gravadas pelo canal do Youtube “*Aulas em casa Amazonas*”. As aulas de todas as disciplinas eram exibidas pela televisão com cronograma definido semanalmente, inclusive com reprise em dias e horários programados. Outra possibilidade de assistir às aulas era pela própria plataforma do Youtube. Aos professores, coube, entre as várias atribuições contidas no programa *EscoLar*³, passarem atividades chamadas APNPs⁴ (Atividades Pedagógicas Não Presenciais) de acordo com os conteúdos exibidos nas aulas. Somado a isso, disponibilizaram internet gratuita aos estudantes exclusivamente para uso do aplicativo *EscoLar*, com e-mail institucional.

Sendo assim, foi orientado que as questões fossem de múltipla escolha para que pudessem ser feitas pelo próprio celular, caso

.....
³ EscoLAR é o programa de Atividades Pedagógicas Não Presenciais (APNPs) instituído pela Secretaria de Estado da Educação do Espírito Santo. O programa, regulamentado pela Portaria Nº 048-R, de 02 de abril de 2020, contempla um conjunto de recursos capaz de apoiar as escolas e os professores a dar continuidade ao processo de ensino e aprendizagem por meio da complementação das aprendizagens já adquiridas e do desenvolvimento de novas aprendizagens por parte dos estudantes, favorecendo também o reforço escolar.

⁴ As APNPs consistem em atividades escolares vinculadas ao desenvolvimento de habilidades/conteúdos previstos nos documentos curriculares propostos pela Sedu, previamente planejadas e elaboradas pelo professor, acompanhadas e coordenadas pela equipe pedagógica da escola, para serem ofertadas ao estudante fora do ambiente escolar.

contrário o estudante necessitaria abrir outros programas e/ou tirar foto para enviar a atividade gerando com isso mais um obstáculo.

As questões de Arte, assim como outras disciplinas que tem carga horária semanal entre 1 ou 2 aulas, tinham que ser 2 por semana, de acordo com a *videoaula* exibida. Além disso precisavam ser diretas e objetivas, pois a meta maior e principal era manter o vínculo com o estudante. Se este ficasse sobrecarregado com muitas atividades poderia se desestimular, pois, entre os muitos problemas enfrentados, muitos estudantes ainda precisavam dividir o único aparelho celular da casa com seus irmãos.

Se a educação é um direito de todos/as, é imperativo questionar essas desigualdades, que se traduzem em evidentes desvantagens experimentadas pelas populações periféricas e em situação de maior vulnerabilidade. É fundamental, ainda, que se conjuguem políticas públicas de longo prazo – e de amplo alcance – e ações emergenciais. (REIS, 2020, p. 4)

Assim, entre as tantas metas e objetivos estabelecidos para os estudantes, no que tange à Arte, necessitamos ampliar seus repertórios, desenvolver a autonomia nas práticas artísticas, além de estimular a reflexão sensível, imaginativa e crítica sobre os conteúdos artísticos e seus elementos constitutivos e também sobre as experiências de pesquisa, invenção e criação.

Avaliando o percurso

Percebe-se que o ensino remoto, desacompanhado de momentos presenciais, não é o ideal. Ampliam-se cada dia mais os debates, discussões e reuniões, muitas vezes abertas, em plataformas digitais, na busca por soluções que mitiguem o ônus dessa situação tão inédita.

A disciplina de Arte que já vinha relegada a um papel inferior e com muitos desafios, passa a enfrentar ainda mais obstáculos no ensino remoto.

Nesse sentido, levando em conta o que a BNCC expressa sobre as diferentes formas de partilha de experiências artísticas, tanto práticas quanto reflexivas, temos:

Os processos de criação precisam ser compreendidos como tão relevantes quanto os eventuais produtos. Além disso, o compartilhamento das ações artísticas produzidas pelos alunos, em diálogo com seus professores, pode acontecer não apenas em eventos específicos, mas ao longo do ano, sendo parte de um trabalho em processo⁵

Somado a isso precisamos ter em mente outros aspectos tão importantes quanto o compartilhamento de ações artísticas, que passam pela a prática investigativa, a contextualização dos saberes e das práticas artísticas, a compreensão entre tempos e contextos sociais como este atual e inédito que traz tantos desafios e provocações.

Pensar práticas artísticas remotamente também levanta outras questões como a formulação de aulas num espaço de tempo menor e em plataformas que requerem experiência, uma vez que a dinâmica em casa é outra. Se a atividade necessitar da interação de várias pessoas, por exemplo, da mesma faixa etária, isso por si só já é um complicador. Desse modo, criar atividades que para além de serem realizadas remotamente, precisam ser feitas individualmente e com auxílio dos pais ou responsáveis na expectativa de que isso melhore

.....
⁵ 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 out. 2020.

a compreensão da proposta. Mas, é preciso dizer, encontramos resistência por parte de algumas famílias.

Os/as estudantes que indicaram não ter como imprimir as atividades, foram listados e seus familiares e/ou responsáveis pegavam as atividades impressas na secretaria da escola com agendamento e todo protocolo de segurança e higiene necessários.

O público da educação especial também não foi deixado de lado e teve atividades adaptadas de acordo com a necessidade específica. E aqui nos deparamos com outro grande desafio pois sempre é preciso utilizar constantemente atividades concretas, físicas, com roteiros explicativos bem organizados. Atividades abstratas ou que exigem coordenação motora fina, podem ser de grande complexidade e gerar frustração e desânimo.

As crises tendem a quebrar paradigmas e abrir espaços para inovação. Reformas de toda ordem são necessárias, seja para professores, sistemas, pais, formas de pensar, de estar e ser na educação.

A crise da covid-19, que suscita a criação do inédito viável, depende da forma como são acionados e desenvolvidos os patrimônios vivenciais de cada um. Em face das demandas impostas por essa realidade, é necessário potencializar os sujeitos. Assim, a busca por trabalhar com uma diversidade de saberes e modos de existir se faz mandatória. A combinação dos vários patrimônios vivenciais dos educadores parece ter sido essencial para que novas criações sejam realizadas... (LIBERALI, 2020, p.15)

O futuro da educação parece apontar para necessidade de associar toda essa competência digital às metodologias ativas. E será necessário ainda, uma conectividade eficiente seja na escola ou em casa, além do desenvolvimento e do aperfeiçoamento de competências

digitais pelos professores. A própria BNCC tem esta competência com importante destaque. Além disso, agora é preciso unir forças para possibilitar o acesso e continuidade dos estudos de milhares de estudantes brasileiros por meio da tecnologia.

Conclusão

É inegável que a pandemia trouxe diversos impactos no mundo. Para a educação brasileira que sempre sofreu com a negligência do poder público, escancarada seja pela falta de recursos, planejamento estratégico e valorização dos profissionais, este momento é decisivo.

O cenário nos convida a refletir criticamente sobre os conteúdos, modos de aprender e ensinar, processos de criação, espaços de interação, entre outros tantos pontos que nos provocam.

Realmente é difícil prever outras saídas, tendo em vista que ainda estamos na pandemia. Utilização da tecnologia, otimização do tempo, simplificação das ferramentas, pra citar apenas algumas das mudanças que já estão em curso.

A própria BNCC, tão recentemente proposta, com tantos debates e discussões, deverá ser revista pois foi impactada por este novo cenário mundial.

Mesmo com todos os problemas gerados pela pandemia, é preciso mencionar que foi possível ampliar os limites escolares e criar novas formas de interação artística, sobretudo incluindo o entorno e as produções artísticas e culturais que lhes são contemporâneas.

5. Referências

BARROS, M. H. D. F. (2020). Educação musical, tecnologias e pandemia: reflexões e sugestões para o ensino remoto emergencial de música. *OuvirOUver*, 16(1), 292-304. <https://doi.org/10.14393/>

OUV-v16n1a2020-55878

BITTENCOURT, Jane. A base nacional comum curricular: uma análise a partir do ciclo de políticas. *Educere: XIII Congresso Nacional de Educação*. ISSN 2176-1396. Disponível em: <https://docplayer.com.br/142219199-A-base-nacional-comum-curricular-uma-analise-a-partir-do-ciclo-de-politicas.html>

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 out. 2020.

ESPÍRITO SANTO (Estado). Secretaria da Educação. EscoLAR (Atividades Pedagógicas Não Presenciais). <https://sedu.es.gov.br/escolar/o-que-e-o-programa-escolar> Acesso em: 07 out. 2020.

LIBERALI, Fernanda Coelho (org.); et al. Educação em tempos de pandemia: brincando com um mundo possível/Organizadores: Fernanda Coelho Liberali, Valdite Pereira Fuga, Ulysses Camargo Corrêa Diegues e Márcia Pereira de Carvalho. – 1. ed.– Campinas, SP: Pontes Editores, 2020.

MOLINA, Sergio. Vozes e ouvidos para a música na escola. In: JORDÃO et al. (Orgs.). *A música na escola*. São Paulo: Alucci & Associados Comunicações, 2012.

REIS, Diego dos Santos. Coronavírus e desigualdades educacionais: reposicionando o debate. *Olhar de professor*, Ponta Grossa, v. 23, p. 1-5, e-2020.15592.209209226414.0605, 2020. Disponível em <http://www.uepg.br/olhardeprofessor>. Acesso em 05 out. 2020.

STOROLLI, Wânia. O corpo em ação: a experiência incorporada na prática musical. *Revista da Abem, Londrina*, v. 19, n. 25, p. 131-140, jan./jun. 2011

Educação Musical em tempos de distanciamento físico: relatos de enfrentamento

Musical education in times of physical distance: reports of coping

IDAYANA MARIA BORCHARDT LEITE

Universidade Federal do Espírito Santo / PPGA

DR. ALEXANDRE SIQUEIRA DE FREITAS

Universidade Federal do Espírito Santo/ PPGA

Este artigo busca tecer algumas reflexões sobre os desafios colocados pelo atual contexto de pandemia de Covid 19 aos professores de Música do Ensino Regular. Para isso, parte-se de uma descrição e análise de relatos obtidos por meio de questionários on-line, descrevendo como estas experiências dialogam com a abordagem pedagógica de Keith Swanwick (o modelo C(L)A(S)P,) e a Base Nacional Comum (BNCC). Como principais resultados, apresentamos uma síntese dos desafios e das propostas de enfrentamento desenvolvidas pelos educadores consultados.

Palavras-chave: pandemia; educação musical; didática; tecnologias educacionais.

This article aims to develop some reflections about the challenges posed by the current Covid 19 pandemic context to the Music teacher of Elementary and High schools. In order to achieve this, we start through a description and analysis of reports obtained by online questionnaires, depicting how these experiences dialog with the pedagogical approach of Keith Swanwick (model C(L)A(S)P,) and the “Base Nacional Comum” (BNCC). As main results, we present a synthesis of the challenges and proposals developed by the teachers to face the scenario.

Keywords: Pandemic; Music teaching; Didactic; educational technology.

Introdução

Este artigo busca tecer algumas reflexões sobre os desafios colocados pelo atual contexto de pandemia de Covid 19 aos professores de artes, em particular de música, e apresentar propostas de enfrentamento por meio de plataformas digitais. Para tanto, nossa metodologia baseou-se em reflexões a partir de nossas próprias vivências e dos elementos levantados através de enquête realizada pelo *Google* Formulários, dirigida a professores do Ensino Regular que atuam na área de música.

Logo, nossa pesquisa busca observar como as propostas didáticas desenvolvidas nesse período lidaram (e ainda lidam) com as incertezas educacionais provenientes de um quadro social tão complexo como o que foi gerado pela pandemia do covid 19 ao longo de 2020. Partindo de breves depoimentos de educadores que atuaram e ainda estão atuando em sala de aula, de forma remota, buscaremos construir um recorte do ensino de música neste quadro de isolamento social.

Nossa pesquisa busca, portanto, mais que respostas definitivas para uma situação ainda bastante incerta, levantar caminhos possíveis, sugestões metodológicas e reflexões gerais sobre as questões impostas pelo atual cenário. Por fim, observaremos como essas soluções dialogaram com legislações educacionais vigentes, tais como os Parâmetros Curriculares Nacionais, os PCNs e a Base Nacional Comum – BNCC.

Pandemia e Incerteza

A incerteza é o espaço da dúvida, da falta de definições, da hesitação. A incerteza habita as relações sociais, eventos, instituições e qualquer tipo de reflexão sobre o futuro. Como aponta Morin (2000), ela penetra na história humana como uma questão irremediável a partir

do século XX, quando, na cultura ocidental, se descobriu a imprevisibilidade do amanhã, ou seja, uma quebra do que o autor chama de um futuro que antes se acreditava ser repetitivo ou progressivo.

Morin (2000) também relata a importância de determinantes econômicos, sociológicos que, ao longo da história, se inscrevem em um jogo de relações instáveis e incertas, “com acidentes e imprevistos numerosos”, que nos fazem bifurcar ou desviar daquilo inicialmente previsto (MORIN, 200, p. 79-80). A pandemia do covid 19 surge, então, como determinante que nos faz desviar abruptamente de um percurso, até certo ponto, previsível.

Diante deste quadro de incerteza acentuada, somos lançados a um cenário de estagnação/reinvenção de muitos sistemas/relações sociais dentro do universo educacional. Hodges *et al* (2020) falam de um Ensino Remoto Emergencial, que surge das ações emergenciais de adaptação de processos educacionais, antes presenciais, para meios virtuais. Tais processos inserem-se como alternativas temporárias e não como um novo ecossistema para ensino e aprendizagem:

Assim, a principal característica do Ensino Remoto Emergencial reside no fato deste apresentar soluções temporárias de educação completamente remota e/ou híbrida para situações originalmente presenciais, com possível retorno ao formato inicial após o período agudo da crise. (BARROS, 2020, p. 294).

A chamada Educação à Distância (EAD) já se consolidou como uma modalidade educacional vigente no Brasil e no mundo. As alternativas de ensino adotadas pelas redes educacionais durante a pandemia e o isolamento social se apropriaram de elementos já adotados pela EAD como uma forma de buscar contornar a impossibilidade das aulas presenciais proporcionando os prosseguimentos

das aulas e do ano letivo. Tais apropriações foram feitas de forma súbita, sem uma preparação dos sistemas e docentes para enfrentar os desafios que surgiriam então. Por isso, nos parece adequado a terminologia de Ensino Emergencial, na medida em que explicita seu caráter provisório e excepcional.

Pierre Levy, há duas décadas, já apontava para a necessidade de construção de novos modelos do espaço de conhecimentos, pois o “saber-fluxo, o trabalho-transação de conhecimento, as novas tecnologias da inteligência individual e coletiva mudam profundamente os dados do problema da educação e da formação” (LEVY, 1999, p. 158). A crise sanitária parece ter tensionado as instituições de educação estimulando o nascimento de novas propostas de acesso ao conhecimento e formação possíveis diante do isolamento. Mas, ao mesmo tempo, expôs a desigualdade de acesso à educação em tal contexto.

Isso nos leva a retornar à incerteza como o cerne de nossa discussão. A interface educação-tecnologia surge aqui como uma solução, mas também como uma zona de aprofundamento de desigualdades educacionais em meio ao cenário do distanciamento social. Um mundo incerto, fomentado por uma história que não evolui linearmente, mas que “conhece turbulências, bifurcações, desvios, fases imóveis, êxtases, período de latências seguido de virulências” (MORIN, 2000, p. 83). Por consequência, produz uma Educação na qual as incertezas parecem incontornáveis.

Buscamos, então, por meio dessa pesquisa, conhecer os relatos de enfrentamento e os caminhos didáticos empregados por educadores musicais que continuaram a atuar remotamente na pandemia. Para, desse modo, na partilha de inquietações e experiências, podermos antever algo de positivo nesse cenário tão conturbado.

Refletindo sobre a educação musical em tempos de distanciamento físico: a pesquisa virtual

Considerando as incertezas que permearam a educação nesse período de afastamento físico devido a pandemia, em especial na educação musical, e o desafio de ensinar emergencialmente de forma remota, vamos aqui extrair alguns questionamentos e, quem sabe, conclusões, a respeito dos caminhos didáticos que educadores musicais utilizaram durante o isolamento social. Para tanto, lançamos mão de um instrumento de pesquisa virtual dirigido a professores de artes, em especial de música, através da ferramenta o *Google Forms* (Google Formulários).

Acerca do uso acadêmico do Google Forms para pesquisas, Mota (2019) destaca algumas características dessa ferramenta digital que a torna uma opção útil em diversas atividades acadêmicas, entre elas a coleta de informações entre indivíduos: “possibilidade de acesso em qualquer local e horário agilidade na coleta de dados e análise dos resultados, pois quando respondido as respostas aparecem imediatamente; facilidade de uso entre outros benefícios” (MOTA, 2019, p. 373).

O formulário da pesquisa foi compartilhado através de redes sociais e aplicativos de mensagens pela internet e se dirigiu a professores da Educação Básica, da Educação Infantil ao Ensino Médio.

Na criação do formulário, buscamos relacionar questões objetivas, de múltipla escolha e questões discursivas. Consideramos quatro eixos de perguntas: as que se destinavam a descrever a “Atuação do professor como educador musical”, as “Sobre as possibilidades de ensino musical dentro do contexto de isolamento social”, outras “Sobre as escolhas didáticas empregadas para as aulas de música

em tempos de pandemia” e, por fim, um campo para descrever um “Relato de enfrentamento”, uma descrição da experiência de atuação docente de forma não-presencial ao longo deste ano.

No total, foram colhidos onze formulários respondidos com os quais buscamos construir um recorte do cenário do ensino emergencial remoto musical em nossa região (CIDADES), nos atendo aos relatos de experiência sobre os caminhos didáticos, planejamento e aulas não-presenciais vivenciados no período de isolamento. Embora, quantitativamente, tenhamos um número relativamente pequeno de professores entrevistados, a abrangência de perfis e a riqueza encontrada em suas respostas (particularmente nos relatos finais), nos permitiram extrair compreensões que julgamos satisfatórias para esta pesquisa.

Enfrentando as incertezas na educação musical no contexto da pandemia

Às portas da aposentadoria, me vi numa fornalha. Ou me queimaria ou alimentaria a fornalha. Novos tempos, novos aprendizados e um relacionamento fluindo com as famílias de um modo que nunca existiu. Desejo intenso de marcar positivamente a sensibilidade musical de meus alunos. (Relato colhido em um formulário. Atuação na rede particular, 2020).

Os relatos colhidos entre os educadores apontam desafios, metodologias e vivências experimentados durante esse processo de adaptação ao Ensino Remoto Emergencial. A totalidade dos professores que responderam ao questionário atuaram de modo remoto e suas vivências, embora comportem inúmeras distinções, sobretudo

na diferença de condições entre as redes públicas e privadas, trazem algumas interessantes semelhanças, como veremos à seguir.

Acerca das aulas que realizou nesse período quais dificuldades que surgiram:

11 respostas

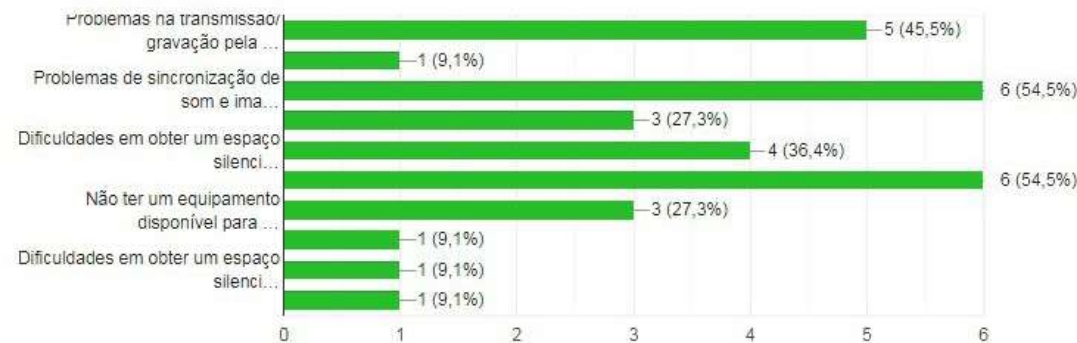


FIGURA 1 Gráfico de respostas sobre as dificuldades surgidas nas aulas remotas. 2020. (Fonte: imagem retirada da sintetização das respostas colhidas no *Google Forms* pelos autores)

Os problemas de cunho tecnológico em relação a dificuldades de gravação, de conexão da internet, de domínio do uso dos equipamentos necessários e mesmo de não ter disponível em casa um dispositivo para tal foram apontados em todos os formulários. Essas questões remetem a uma problemática já abordada nos Parâmetros Curriculares Nacionais, desde 1998, nos quais o uso das TICs como ferramenta didática também esbarra na falta de recursos em muitas instituições escolares. Na pandemia, isso se somou à situação do educador em seu lar.

A menção ao uso de computadores, dentro de um amplo leque de materiais, pode parecer descabida perante as reais condições das escolas, pois muitas não têm sequer giz para trabalhar. Sem dúvida essa é uma preocupação que exige posicionamento e investimento em alternativas criativas para que as metas sejam atingidas. (BRASIL, 1998, p. 67-68).

Em todos os relatos colhidos ocorreram alterações significativas na dinâmica da aula, não só pela estrutura do ensino emergencial remoto, mas principalmente pela necessidade de mudança de práticas didáticas e da adoção de novas ferramentas e metodologias pedagógicas.



FIGURA 2 Gráfico de respostas sobre as alternativas para contorno das dificuldades surgidas nas aulas remotas. 2020. (Fonte: imagem retirada da sintetização das respostas colhidas no *Google Forms* pelos autores)

Todos os educadores consultados também compartilharam não só seus desafios, mas também experiências positivas no processo, apontando para uma reflexão sobre as interações educador/educando/tecnologia, na qual foi apontado como um rico processo de diálogo e de aprendizado do professor para com o recurso e dos alunos

para com as propostas criadas. No que diz respeito as experiências positivas para com o ensino remoto emergencial, destacamos relatos como os a seguir:

“Maior envolvimento dos alunos nas aulas pela curiosidade em utilizar os recursos tecnológicos disponíveis.”

“A comunicação com alguns alunos e a desenvoltura deles em usar as plataformas digitais, inclusive postando vídeos.”

“Possibilidade de aprender tecnologia nova, a partir da necessidade.”

“A possibilidade de brincadeiras e suas interações, são uma forma interessante e estimulante.

“Pensar as possibilidades diante de uma nova prática é muito positivo.”

(Relatos colhidos da pergunta *Acerca das aulas que desenvolveu nesse período, descreva em uma experiência positiva que surgiu durante o período de veiculação/transmissão ao vivo das suas aulas remotas de música?*. 2020)

Dos participantes da pesquisa, seis atuam na rede pública de ensino e cinco na rede particular. Dentre os segmentos de ensino, sete respostas indicaram a atuação na Educação Infantil, sete nas séries iniciais do Ensino Fundamental (1º ao 5º anos) e uma resposta indicando as séries finais do Ensino Fundamental II (6º ao 9º anos). Sete educadores assinalaram atuar em mais de um segmento simultaneamente.

Tem sido muito estressante. Como professora de escola pública, tenho muita preocupação, pois nem todos os alunos têm acesso a internet, o que limita minha atuação como educadora musical e o desenvolvimento dos estudantes. (Relato colhido em formulário. Atuação na rede pública, 2020).

Em primeiro momento, podemos destacar que a pesquisa pode apontar a diversidade de plataformas virtuais e meios online empregados por esses educadores para realizar o ensino remoto emergencial, sendo citados mais de dez aplicativos e plataformas usadas. Destacamos que as plataformas e aplicativos mais utilizados foram o *Google Meet*, os grupos de *Whatsapp* e o *Google Classroom*.

Os produtos derivados da Google, como o *Meet* e o *Classroom* tem como uma característica serem TICs acessíveis ao oferecerem versões gratuitas serviço gratuito e de fácil utilização, tendo sido seu uso apontado por educadores da rede pública e particular. Por sua vez, o uso de grupos do aplicativos de mensagens *Whatsapp* surgiu em oito respostas de formulários, mostrando que, mesmo aplicativos de uso cotidiano não projetados como ferramentas didáticas, acabaram sendo resignificados, sendo seu uso em um contexto escolar apontado em cinco formulários da rede pública e três do ensino privado.

Durante o período da pandemia e Isolamento social, como você atuou:

11 respostas

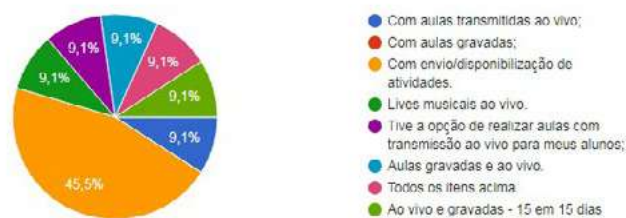


FIGURA 3 Gráfico de respostas sobre as formas de atuação do professor. 2020. (Fonte: imagem retirada da sintetização das respostas colhidas no *Google Forms* pelos autores)

Em relação ao eixo de perguntas que abordava as possibilidades didáticas do professor no período de isolamento social, ressaltamos que grande parte dos educadores da escola pública fez o uso do envio/disponibilização de atividades, muito embora alguns destes tenham ressaltado em questões à frente que não usaram atividades impressas. Ao mesmo tempo, houve relatos de envio de atividades impressas que o retorno para o professor era dado pelo grupo de *Whatsapp*, conectando práticas tradicionais da escola regular (uso de materiais impressos) com a tecnologia usual.

Na escola raramente se tem o ambiente ideal para as aulas. No *google classroom* fica mais fácil mostrar os exemplos de áudio pro aluno. Então uma das atividades seria acompanhar a dinâmica da música com movimento, uma das alunas gravou um vídeo com a ajuda da mãe e postou na atividade. Foi bem gratificante ela ter se dado ao trabalho de mostrar que se esforçou.

(Relato colhido em um dos formulários. Atuação na rede pública, 2020)

Considerando o modelo C(L)A(S)P de educação musical proposto por Keith Swanwick (1979), no qual se tem a Composição, (Literatura), Apreciação, (Skills – Técnicas) e Performance, como eixos do ensino/aprendizagem musical. Para Swanwick, *composição, apreciação musical e performance* são os eixos práticos de aprendizagem da Música e a técnica e leituras teóricas do tema, atividades complementares. Deste modo, propomos aos educadores a analisarem sua didática musical que vinham empregando antes e depois da pandemia considerando estes elementos em suas aulas:



FIGURA 4 Gráfico de respostas sobre as escolhas didáticas empregadas antes da pandemia. 2020. (Fonte: imagem retirada da sintetização das respostas colhidas no *Google Forms* pelos autores)



FIGURA 5 Gráfico de respostas sobre as escolhas didáticas empregadas ao longo do período da pandemia. 2020. (Fonte: imagem retirada da sintetização das respostas colhidas no *Google Forms* pelos autores)

Podemos perceber que, dentre os relatos colhidos, o uso da apreciação auditiva de músicas foi apontando como um eixo de trabalho didático muito importante para os educadores consultados, tendo inclusive o seu uso predominado entre as escolhas didáticas feitas

nas aulas remotas, junto aos estudos teóricos. Acreditamos que a diminuição no uso dos outros eixos práticos, performance e composição, foi um caminho de enfrentamento ao desafio de lidar com a distância física para ensinar música usando dos recursos disponíveis.

A experiência remota trouxe um novo olhar para as práticas de leitura de histórias, para a apreciação musical, para a interdisciplinaridade onde passamos a elaborar atividades mais complexas e completas, com mais qualidade e possibilidades de pensamentos e interpretações. Passamos a fazer uso de vídeos com maior frequência e ele passou a ser uma ferramenta pontual e importante como ponte e como elemento a ser estudado. (Relato colhido em um formulário. Atuação na rede pública, 2020)

Em relação ao ensino de música discutido na Base Nacional Curricular Comum, a BNCC, as metodologias e mudanças de planejamento e interação com os alunos durante a pandemia dialogam com as dimensões da educação musical apontada dentro do documento de referência aonde são apontados a música como expressão artística deve ser trabalhada considerando: “A ampliação e a produção dos conhecimentos musicais passam pela percepção, experimentação, reprodução, manipulação e criação de materiais sonoros diversos, dos mais próximos aos mais distantes da cultura musical dos alunos (BRASIL, 2018, p. 194).”

Acerca das dificuldades pontuadas, a questão da falta do contato físico e interação presencial foi um elemento citado em mais de uma formulário como um dificultador para o aprendizado musical, aonde surgiram depoimentos tais como “O fazer musical se dá no encontro com o outro. Com o distanciamento não tem a interação

para complementar a atividade musical.”. (Relato colhido em um formulário. Atuação na rede particular, 2020).

As respostas para este formulário, considerando seus relatos de enfrentamento e as diversas pontuações das dificuldades encaradas dentro do desafio de adequar o ensino de música a uma estrutura educativa de caráter emergencial mostraram que a atuação dos educadores e sua capacidade de adaptação e pesquisa foi bastante requerida nos últimos meses de isolamento social. Retornando a Morin (2000), é necessário aceitar a incerteza e buscar caminhos para lidar com ela, sendo levado a uma nova aventura educacional da humanidade, no qual nossos educadores assumiram a incrível tarefa de lecionar em meio a um cenário de mudanças, se apossando de uma ecologia da ação frente as problemáticas, sem deixar todavia, de problematizar e manter o olhar crítico sobre o papel do poder público em todos os processos educativos vivenciados, sejam na Rede Pública ou na Particular.

Conclusão

A realidade das escolas brasileiras e da atuação dos nossos professores é uma zona permanente de contrastes sociais, dificuldades estruturais, carência de recursos financeiros e humanos, entre tantas outros obstáculos que podem ser apontados por aqueles que atuam na educação.

O trabalho com a Música sem o contato físico e, muitas vezes, sem a formação apropriada do educador para utilizar o recurso tecnológico adotado, ao mesmo tempo que se mostrou desafiador, trouxe à tona novas oportunidades/possibilidades educativas.

O binômio “o que ensinar/como ensinar” é espaço de pesquisa, aprimoramento e conflito constantes. A escola se transforma,

contudo em uma velocidade muito inferior às transformações tecnológicas e sociais do mundo que a rodeia. A incerteza é a única variável constante e a necessidade de buscar caminhos de enfrentamento, a alternativa para atuação dos professores em tal quadro vigente. Todavia, é necessário ainda que as políticas públicas educacionais no país de fato se consolidem como acessíveis a todos, possibilitando assim uma educação de qualidade que também de o suporte, recursos e a formação necessárias aos seus educadores.

Referências

- BARROS, Matheus Henrique da Fonsêca. Educação musical, tecnologias e pandemia: reflexões e sugestões para o ensino remoto emergencial de música. *Ouvir o ver*, Uberlândia, v.16, n. 1, p. 292-304, jan.jun, 2020.
- BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. *Parâmetros curriculares nacionais: introdução aos parâmetros curriculares nacionais*. Brasília: MEC/SEF, 1998.
- . Secretaria de educação básica. *Base Nacional Curricular Comum*. Brasília: MEC/SEB, 2018.
- HODGES, Charles et al. Educause Review, *The difference between emergency remote teaching and online learning*, Disponível em: <<https://er.educause.edu/articles/2020/3/thedifference-between-emergency-remote-teaching-and-online-learning#fn7>> Acesso em: 12 out. 2020.
- LEVY, Pierre *Cibercultura*. Tradução de Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Ed. 34, 1999.
- MORIN, Edgar. *Os sete saberes necessários à educação do futuro*. Tradução de Catarina Eleonora F. da Silva e Jeanne Sawaya. São Paulo: Cortez, 2000.

- MOTA, Janine da Silva. Utilização do Google Forms da pesquisa acadêmica. *Revista Humanidades e Inovação*, v.6, n.12, p. 371-380, 2019.
- SWANWICK, Keith. *A Basis for Music Education*. London: Routledge, 1979.

Apotheke na Escola: modos de pensar-fazer práticas docentes e artísticas junto à infância no contexto escolar

Apotheke at School: ways of thinking-doing teaching and artistic practices with children in the school context

LUCIANA FINCO MENDONÇA

Universidade do Estado
de Santa Catarina/ PPGAV

JOCIELE LAMPERT

Universidade do Estado
de Santa Catarina/ PPGAV

ANGÉLICA D'AVILA TASQUETTO

Universidade Federal
de Santa Catarina/ NDI

O artigo aborda o percurso do “APOTHEKE na Escola – Grupo de Estudos para Docentes”, como ação do Estúdio de Pintura Apotheke, idealizado pela Prof^a Dr^a Jocielle Lampert/ UDESC. Fundamentado na “Arte como experiência”, de John Dewey, o grupo se articula por temas como: Arte e os processos de criação no contexto da infância; a infância e o ateliê no ambiente escolar; práticas docente e artística na escola. Objetiva-se que essas investigações incidam sobre como o fazer/agir/pensar/sentir derivam para o contexto da pesquisa em/sobre Arte e Arte Educação, potencializando experiências de criação para novas práticas-teorias docentes no contexto de uma Educação contemporânea.

Palavras-chave: Estúdio de Pintura Apotheke; Arte como experiência; John Dewey; Educação Infantil; Escola.

The article addresses the path of the “APOTHEKE at School – Study Group for Teachers”, as an action of the Apotheke Painting Studio, idealized by Prof^a Dr^a Jocielle Lampert / UDESC. Based on “Art as an experience”, by John Dewey, the group is articulated by themes such as: Art and the processes of creation in the context of childhood; childhood and the studio in the school environment; teaching and artistic practices at school. The objective is that these investigations focus on how to do / act / think / feel they derive into the context of research in / about Art and Art Education, enhancing creative experiences for new teaching practices-theories in the context of contemporary Education.

Keywords: Apotheke Painting Studio; Art as an experience; John Dewey; Child education; School.

Introdução

O percurso de reflexão sobre os processos de ensino aprendizagem no campo das Artes Visuais, considerando o ensino na Educação Infantil no contexto escolar, exige compreender que a investigação sobre/em Arte busca a elaboração de perguntas e respostas diversas que possibilitem o entendimento sobre como fazer/agir/pensar/sentir/estudar/ensinar Arte, como também na dimensão de tensionar a prática docente e artística na escola, contemplando e refletindo sobre o desenvolvimento das crianças em sua integralidade.

Em seu livro *Arte como Experiência*, John Dewey (2010), evidencia quão relevante é essa prática de pesquisa – perguntar/investigar/responder – realizada pelo sujeito, perpassando sua Educação, processo de aprendizagem e construção de sua identidade. Através do ato de investigar um objeto, surgem questionamentos, problematizações e levantamento de hipóteses pretendendo o esclarecimento e/ou resolução de um problema. Tratam-se, pois, de ações e práticas que desdobram-se em novos conhecimentos, sem cessarem, em continuidade a outros. Essas atividades, se realizadas de modo atento, consciente e concreto pelo sujeito, e não de maneira automática e dispersa, configura-se, conforme o conceito de deweyano como *uma experiência ou experiência singular*.

Segundo o autor, “[...] temos uma experiência singular quando o material vivenciado faz o percurso até sua consecução.” (DEWEY, 2010, p.109). Assim, o sujeito que se coloca atento ao mundo em um movimento de investigação deste, provavelmente será afetado por seus eventos, fenômenos, formas entre outros, uma vez que está suscetível à esses deslocamentos. Possuindo, esses eventos, qualidades estéticas que sensibilizem o sujeito, no sentido de sua percepção, sensações e intelecção, podemos falar sobre se ter *uma*

experiência. Além disso, ao passo que o sujeito é afetado pelo meio, ele também tem potencial de exercer ação sobre este mesmo meio, transformando-o, uma vez que à experiência deweyana cabe o processo de interação do sujeito com o meio.

Nesta perspectiva, considera-se que a Filosofia de Dewey sobre a Arte como experiência, vai além de tratar a Arte e suas manifestações como um campo de conhecimento, para educação estética ou para deleite. A Filosofia da Arte como experiência é relevante na dimensão de pensar/desenvolver o pertencimento do sujeito sobre o meio que habita, desenvolver o pensamento ampliando a atenção do olhar e compreensão de si e sobre o mundo, como também conduz a refletir sobre os propósitos educacionais e a dimensão democrática da ordem social, na direção de equanimizar as relações e práticas sociais, diminuindo as desigualdades, ampliando as relações dialógicas e o compartilhamento de experiências.

A noção de Arte presente na obra de John Dewey reside na relação que a criatura viva tem com seu ambiente, o naturalismo deweyano torna-se necessidade para toda obra de Arte. Neste sentido, a função da Arte é unificar a vitalidade consciente presente na vida humana, pois as obras de Artes qualificadas não geram experiências estéticas especializadas – elas aprimoram a percepção, a comunicação, originando fontes de energia e inspiração. A experiência estética é a responsável em ampliar e aprimorar todas as inquietações humanas. (LAMPERT; WOSNIAK, 2017, p. 79)

Percebe-se que a Filosofia deweyana sobre Arte como experiência considera que à Arte cabe residir nas coisas do cotidiano, nas coisas da natureza, e sempre próxima dos sujeitos, uma vez que faz parte do próprio processo do viver, da sua relação com o meio, e não

apenas em espaços institucionalizados, separada da vida comum. Desta forma, percebe-se a pedagogia deweyana não separa vida e Educação, vida e Arte, Educação e Arte.

A *experiência singular* ou *experiência estética* deweyana volta-se para as perspectivas pedagógicas, uma vez que percorre camadas do ato de selecionar e escolher dos sujeitos, compondo seu repertório estético e visão de mundo. As manifestações artísticas, que pretendem pensar o mundo por novos olhares, se diferenciando dos sistemas habituais e dominantes do conhecimento, “precisa educar seu público em novos modos de percepção. Assim, a arte é essencialmente educativa, não somente em seu aspecto instrumental, mas através do consumatório e do instrumental fundidos na experiência.” (BARBOSA, 2001, p. 147).

Sendo assim, fundamentadas e inspiradas em Dewey, as ações de estudo, pesquisa e práticas artísticas do APOTHEKE na Escola – Grupo de Estudos para Docentes, vinculado ao Projeto de Pesquisa e Extensão Estúdio de Pintura Apotheke/UDESC, partem do contexto do ensino das Artes Visuais para pensar as questões da Educação, mais especificamente, no recorte de temas como: Arte e os processos de criação no contexto da infância; a infância e o ateliê no ambiente escolar; práticas docente e artística na escola.

Objetiva-se, então, com este artigo, apresentar o percurso de concepção e desenvolvimento – até o presente momento – do referido grupo de estudos, refletindo de que modo ele se faz relevante no atual cenário, articulado como sendo uma ação de extensão parceira entre duas grandes universidades públicas da cidade de Florianópolis – UDESC e UFSC -, promovida para professores e realizada em meio à adaptação das atividades educacionais presenciais das universidades para a modalidade remota, dado o cenário da pandemia de COVID-19.

Além disso, busca-se refletir sobre os temas geradores dos estudos do grupo, cuja intenção maior é que as investigações realizadas incidam sobre como o fazer/agir/pensar/sentir derivam para o contexto da pesquisa em/sobre Arte e Arte Educação, potencializando experiências de criação para novas práticas-teorias docentes no contexto de uma Educação contemporânea.

O Grupo de Estudos para Docentes – APOTHEKE na Escola

O vocábulo Apotheke origina-se do grego e diz respeito aos armazéns que se localizam no porto de Atenas, na Grécia Clássica. Também na língua alemã, encontra-se o mesmo vocábulo, contudo, significando algo referente à farmácia e a boticário. Isso posto, destaca-se que a escolha do nome Estúdio de Pintura Apotheke (projeto do qual o APOTHEKE na Escola – Grupo de Estudos para Docentes é uma das várias ações de extensão realizadas) se deu devido a relação existente entre o espaço da botica como sendo um lugar de laboratório, experimentação e pesquisa, com algo como a dimensão de um ateliê, nesta expressão de significados apresentada aqui.

A saber, o Projeto de pesquisa e extensão Estúdio de Pintura Apotheke foi consolidado em 2014, idealizado e coordenado pela Prof^a Dr^a Jocielle Lampert, vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). O Apotheke objetiva oferecer oficinas, micro práticas, mini cursos, palestras, aulas abertas e residências artísticas, que envolvam a temática da pintura em suas variadas formas e concepções, para estudantes de Graduação, Pós-Graduação e comunidade acadêmica, bem como comunidade externa. Com isso, o projeto oportuniza um espaço para conhecimento e aprofundamento sobre

determinadas técnicas da linguagem pictórica, bem como, conversas e trocas de saberes com artistas que tenham conhecimento e notoriedade no meio artístico. Além disso, o projeto se articula com encontros semanais e quinzenais, para estudos teóricos pautados nos pressupostos de John Dewey.

Dentre as diversas ações de extensão que se desdobram do Estúdio de Pintura Apotheke ao longo desses anos, teve início, em agosto de 2020, o APOTHEKE na Escola – Grupo de Estudos para Docentes e, tal como o projeto “raiz”, fundamentado e inspirado na “Arte como experiência”, de John Dewey. Assim, o objetivo é que, a partir de Dewey, os integrantes do grupo de estudos, todos professores, possam se ater em refletir sobre a prática pedagógica em articulação com a prática artística experimental de crianças no contexto escolar. Propõem-se assim, estudos e reflexões de seus textos deweyanos e de outros artistas professores pesquisadores que envolvam assuntos como o ensino de Arte e os processos de criação no contexto da infância na escola, a escola como ateliê e as práticas docente e artística no ambiente escolar.

Nesta paisagem, o Apotheke na Escola articula-se com o campo das Artes Visuais e da Arte Educação, consonante ao pensar-fazer Arte junto à Infância e na Escola, na perspectiva de que essas investigações possam potencializar experiências de criação para novas práticas-teóricas docentes no contexto de uma Educação contemporânea na área de Artes Visuais, inspirando e tensionando os professores participantes a desenvolverem projetos de trabalho baseados no contexto das Artes Visuais. O grupo foi idealizado pela Prof^a Dr^a Jociele Lampert (UDESC) e conta com a coordenação e mediação da Prof^a Dr^a Angélica D’Avila Tasquetto (UFSC/Núcleo de Desenvolvimento Infantil) e Prof^a M^a Luciana Finco Mendonça (Doutoranda PPGAV/UDESC).

A intenção primeira, era a de que o APOTHEKE na Escola pudesse ser desenvolvido em ambiente escolar, junto a professores e estudantes de escolas públicas da Rede Municipal de Ensino de Florianópolis/SC. Era latente no grupo a intenção de que o Estúdio de Pintura Apotheke se deslocasse do ateliê de pintura da universidade em alguma ação de extensão que adentrasse o espaço da escola propriamente dito, e não somente oferecendo e levando professores e estudantes para micro práticas e oficinas na universidade. Contudo, dada as súbitas e necessárias mudanças advindas das medidas de contenção e prevenção à COVID-19, o planejamento do APOTHEKE na Escola passou por uma reelaboração, contemplando em sua 1^a edição um trabalho de estudos junto a professoras, uma vez que, para garantir sua existência e segurança de todos, só seria possível iniciá-lo na modalidade remota.

Desse modo, após ampla divulgação e um processo de seletivo com carta de intenções dentre as pessoas interessadas em compor o grupo de estudos, estabeleceu-se um grupo de 41 professoras, de várias partes do país (uma vez que sendo realizado na modalidade remota, foi possível agregar essa diversidade de contextos), com formação em Artes Visuais ou Pedagogia, atuantes na Educação Infantil e/ou Ensino Fundamental Anos Iniciais, de escolas públicas ou particulares.

A saber, a escolha por se configurar um grupo de estudos e não apenas a realização de encontros para participação em cursos, palestras, *lives* e aulas abertas – algo muito comum neste cenário da pandemia – foi considerada pelo primeiro se diferir numa dimensão de “compromisso” que se assume perante os estudos que se pretendia propor, compreendendo que um grupo de estudos trata-se de uma reunião de pessoas que se encontram regularmente para, de modo

coletivo, refletir, discutir e aprofundar assuntos de interesse comum, de forma autônoma e cooperativa.

As considerações feitas por Dewey em Arte como experiência podem suscitar em nós o desejo por formas de educação mais inventivas, mais humanizadoras, distanciadas do modo como vêm sendo tratadas as problemáticas educacionais na atualidade. As reflexões do filósofo podem nos levar a perceber que as nossas práticas educativas precisam ser guiadas menos por resultados, menos por práticas mercadológicas que privilegiam os resultados, como se a educação fosse um simples contrato entre vendedores e compradores, e mais pela satisfação inerente ao processo de educar. (CUNHA, 2018, p. 23)

Os encontros síncronos do APOTHEKE na Escola são quinzenais e realizados por meio da plataforma de reuniões virtuais *Zoom*. No intervalo entre um encontro e outro, propõem-se encontros assíncronos, que se organizam por meio da plataforma virtual *Google Classroom* e *Google Drive*, e são desdobramentos dos encontros síncronos, sempre com propostas de práticas artísticas – chamadas desafios. Cada um desses desafios é organizado tendo como referência artistas, artistas professores e projetos de Arte que possam suscitar um desdobramento, em práticas artísticas reflexivas e autorais, dos estudos teóricos realizados nos encontros síncronos. Além disso, pensou-se que os desafios das propostas assíncronas pudessem compor um Apothekário – um diário de investigação e deambulação ou um diário ateliê. Então, cada uma das professoras possui uma pasta nominal no *Google Drive*, associada ao *Classroom* do APOTHEKE na Escola, onde podem organizar, ao longo do tempo, suas anotações de estudos, projetos, reflexões, histórias, memórias, criações entre outros.

Além dos recursos citados acima, o APOTHEKE na Escola também mantém uma dinâmica de contato pelo aplicativo de mensagens *Whatsapp* e algumas ações de estudos são realizadas pelo canal do Estúdio de Pintura Apotheke, no *Youtube*.

Diálogos sobre/para o grupo

Considerando que o público alvo do APOTHEKE na Escola são professores, especialmente os que atuam na Educação Infantil e nos anos iniciais do Ensino Fundamental, se faz relevante acentuar que compreende-se que a prática docente está intrinsecamente vinculada ao ato de pesquisar, desenvolvendo uma postura crítica-reflexiva de si próprio, enquanto objeto e sujeito dessa investigação. A ação docente se constrói de modo sistemático, a partir da observação e da escuta atenta da realidade na qual se insere e das vivências provenientes dela. O professor, pois, é um permanente investigador e aprendiz, considerando todos os envolvidos em sua prática para, dessa maneira, realizar um exercício reflexivo gerador de novas ações e metodologias, tendo em vista que seu espaço de atuação se dá na diversidade e dinamismo. Paulo Freire (1997), em seu livro “Professora sim, tia não – cartas a quem ousa ensinar”, discorre sobre a prática docente como sendo um processo de ensino aprendizagem do próprio professor, pois não há como ensinar sem aprender

O aprendizado do ensinante ao ensinar não se dá necessariamente através da retificação que o aprendiz lhe faça de erros cometidos. O aprendizado do ensinante ao ensinar se verifica à medida em que o ensinante, humilde, aberto, se ache permanentemente disponível a repensar o pensado, rever-se em suas posições; em que procura envolver-se com a curiosidade dos alunos e dos diferentes caminhos e veredas, que ela os faz percorrer. Alguns desses caminhos

e algumas dessas veredas, que a curiosidade às vezes quase virgem dos alunos percorre, estão grávidas de sugestões, de perguntas que não foram percebidas antes pelo ensinante. Mas agora, ao ensinar, não como um burocrata da mente, mas reconstruindo os caminhos de sua curiosidade – razão por que seu corpo consciente, sensível, emocionado, se abre às adivinhações dos alunos, à sua ingenuidade e à sua criatividade – o ensinante que assim atua tem, no seu ensinar, um momento rico de seu aprender. O ensinante aprende primeiro a ensinar mas aprende a ensinar ao ensinar algo que é reaprendido por estar sendo ensinado. (FREIRE, 1997, p. 19).

Ao passo das repetições vocabulares de Freire para construir sua reflexão sobre o ensinar e o aprender do próprio professor em meio à sua ação docente, parecem elas próprias conotarem esse processo contínuo de estudo e formação do professor. Aproximando Dewey (2010) e Freire (1997), a experiência docente, quando percebida e vivida de modo pleno, requer do professor uma “formação permanente do ensinante”. Formação que se funda na análise crítica de sua prática e que não se dissocia do próprio processo do viver.

Dito isto, parte-se das ideias desses educadores pesquisadores, voltando-se ao espaço de pesquisa do APOTHEKE na Escola – Arte e Educação – refletindo sobre o professor que além de pesquisador, também é artista, pois, ao passo que ensina as Artes e sobre elas, igualmente deve experienciá-las e produzi-las.

Nesta perspectiva, é que os temas que pintam a paleta do APOTHEKE na Escola, para compor os estudos dos encontros síncronos e assíncronos, fez-se a curadoria de assuntos, artistas, trabalhos artísticos e projetos que pudessem gerar reflexões a partir das memórias do contexto de atuação das professoras participantes, sobretudo convocando sua atenção sobre a prática docente, mas também

tensionando-as a refletirem sob novos pontos de vista diante dos processos de ensino aprendizagem de Arte junto às crianças.

Dentre os temas abordados até o momento, Educação e Arte como experiência deweyanos; o ateliê como um laboratório de ensino e aprendizagem; a escola e seus espaços como possibilidade de experiência; o tempo da escola como um tempo de suspensão; a lógica do ateliê na escola; a escola como ateliê: potência para os processos criativos e experiências; escola, materiais e materialidades; escola e os processos de documentação pedagógica, são alguns deles.

Além dos referidos temas, alguns dos encontros organizados pensados para ampliar e adensar os estudos das professoras participantes do grupo, contam com a participação especial de convidados externos que apresentam e dialogam sobre suas pesquisas e experiências no contexto da Arte, Arte Educação, Filosofia deweyana, infância, ateliê, práticas pedagógicas, escola entre outros pertinentes ao escopo do grupo.

Conclusão

Entende-se, por meio da Pedagogia deweyana (WESTBROOK; TEIXEIRA, 2010), que a experiência educativa e as práticas pedagógicas verdadeiramente significativas são aquelas que pretendem a *experiência* inteligente no processo de Educação tanto do professor quanto do estudante (ou que ao menos pretendam criar dispositivos para haja potencial deste percurso da *experiência*); que, dentre outras questões, concebe a Arte na Escola como linguagem, reflexão e vida, e não como apenas expressão; e pensa, por exemplo, um ensino de/sobre Artes Visuais como metodologia de conhecimento, dedicado ao exercício da atenção ao mundo, suas mudanças, culturas; dedicado à processo de interação do sujeito com seu meio, estabelecendo seu

pertencimento e identidade; uma Educação e ensino democráticos e no amálgama do que é a própria vida.

As ações da 1ª edição do APOTHEKE na Escola – Grupo de Estudos para Docentes seguirão até o mês de novembro de 2020, quando completará quatro meses de percurso. Por mais que haja uma agenda fim, certamente a experiência e os aprendizados contruídos no grupo coletivamente, se desdobrarão nas práticas das pedagógicas futuras das professoras participantes, estendendo-se até às crianças na escola.

Ainda que o grupo de estudos esteja em plena atividade, percebe-se, dado o *feedback* das professoras participantes, a potência e relevância do trabalho que tem sido desenvolvido na dimensão de colaborar com as investigações e reflexões sobre suas pesquisas e práticas docentes e artísticas junto às crianças no contexto da escola.

Reitera-se que o foco em compor um grupo de estudos e não somente oferecer aulas abertas, palestras e *lives*, por exemplo, como muito se tem visto neste momento em que as instituições educacionais se mobilizam no trabalho remoto em meio à pandemia, demonstrou ser uma escolha muito qualificada, uma vez que tem sido nítido notar que a periodicidade dos encontros e o estabelecimento e compromisso em se manter um contato frequente, possibilita um maior engajamento com o projeto de extensão e entre as professoras participantes, ampliando os diálogos, gerando laços afetivos, aprofundando os estudos e reflexões sempre num *continuum*, o que condiz com as ideias deweyanas sobre Educação e vida, e experiência.

Qual o compartimento da emoção? Qual o compartimento da empolgação e pelo quê nos agitamos? Qual a reflexão e consciência tomadas perante as expressões orgânicas e como as construímos (se nos interessamos, claro!) em nossa interpretação? Segundo Dewey

(2010, p.148), “expressar é ficar em turbulência, levá-la adiante em seu desenvolvimento, elaborá-la até sua conclusão”, ou seja, carregamos esse tumulto até o topo de nossa consciência por meio do uso de algum material, mas que esse ponto de chegada não se trata de um findar, parar, cessar, mas se consuma para, posteriormente, se ligar à outra turbulência. Não há fragmentação e compartimentos, há sim pausas que funcionam como momentos de reflexão, um exercício que une o novo e o velho em um processo de recriação. De modo que seguimos compartilhando/construindo nossos saberes coletivamente, tendo como centralidade em nossa práxis docente o ensino aprendizagem das crianças na escola na dinâmica da Arte como experiência.

Referências

- BARBOSA, Ana Mae. John Dewey e o ensino da Arte no Brasil. São Paulo: Cortez, 2001.
- CUNHA, Marcos Vinicius da. A atualidade De John Dewey para a educação: mais arte, não menos. Revista Apotheke, Florianópolis/SC, v. 4, n. 3, ano 3, p. 09-28, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/apotheke/article/view/14549/>. Acesso em: 05 out. 2020.
- DEWEY, John. Arte como experiência. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- FREIRE, Paulo. Professora Sim, Tia Não: cartas a quem ousa ensinar. São Paulo: Editora Olho d'Água, 1997. Disponível em: http://www.dhnet.org.br/direitos/militantes/paulofreire/paulo_freire_professora_sim_tia_nao.pdf. Acesso em: 01 out. 2020.
- LAMPERT, Jocielle; WOSNIAK, Fábio. Sobre o ensino/aprendizagem em Artes Visuais ou Arte como experiência. Revista

Apotheke, Florianópolis/SC, v. 6, n. 1, ano 3, p.76-92, jul. 2017.

Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/apotheke/article/view/10088/6885>. Acesso em: 05 out. 2020.

WESTBROOK, Robert B.; TEIXEIRA, Anísio. John Dewey. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2010.

A cor como reflexão poética: experiências estéticas no ensino das artes visuais

Color as poetic reflection: aesthetic experiences in the teaching of visual arts

JOSÉ CARLOS DA ROCHA

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC/PPGAV

Apresenta-se um estudo teórico e prático sobre a cor como elemento de reflexão, percepção e poética no processo artístico como experiência estética no Ensino das Artes Visuais, durante o isolamento e distanciamento social. Fundamenta-se nos estudos e práticas desenvolvidas no Apotheke (2014), sobre Triângulo de Goethe segundo Albers (2016), e de “Manchas”, de Ruscha (2020). Observou-se que os estudos proporcionaram reflexões poéticas e experiências estéticas sobre o uso da cor na quarentena.

Palavras-chave: Cor; Ensino das Artes Visuais; Triângulo de Goethe; Quarentena; Experiências Estéticas.

A theoretical and practical study on color is presented as an element of reflection, perception and poetics in the artistic process as an aesthetic experience in the Teaching of visual arts, during isolation and social distancing. It is based on the studies and practices developed in Apotheke (2014), about Goethe Triangle according to Albers (2016), and “Stains” of Ruscha (2020). It was observed that the studies provided poetic reflections and aesthetic experiences on the use of color in quarantine.

Keywords: Color; Teaching the Visual Arts; Goethe Triangle; Quarantine;; Aesthetic Experiences.

Introdução

Este pesquisador indaga-se como podemos superar este momento de afastamento e isolamento social em práticas artísticas diante de um inimigo desconhecido e invisível.

Nesse sentido, diante do contexto da pandemia mundial causada pelo coronavírus, procura-se estudar e encontrar novas experiências, percepções e reflexões sobre o potencial da cor como expressão no processo artístico em Ensino das Artes Visuais por meio virtual e *on-line*. Essa situação levou os acadêmicos, artistas, pesquisadores, professores e instituições no Ensino das Artes Visuais a reconfigurar suas metodologias de trabalho e contatos presenciais.

Nessa direção, o presente artigo visa a compartilhar dois movimentos de experiências sobre cor e manchas, considerando aspecto teórico e prático. Como conceito de experiências singulares e estéticas, o pesquisador fundamenta-se nos estudos de Dewey (2012) e de Lampert/Wosniak (2017).

No primeiro movimento, consideram-se duas atividades com base nos estudos e práticas desenvolvidas no Grupo de Estudo Estúdio Apotheke (2014), do livro *A interação da cor*, de Josef Albers (2016), sobre o Triângulo de Goethe. A primeira atividade foi a microprática “Introdução ao Triângulo de Goethe: Entre colagens e Arte Educação”, no 2.º Festival Internacional de Arte e Cultura José Luiz Kinceler – FIK, promovido pela Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, em Florianópolis, Brasil, em fevereiro de 2020, e a segunda atividade, como docente estagiário na disciplina Interloquções Pictóricas, do curso de graduação em Artes Visuais da UDESC, com a realização da microprática “Introdução ao Triângulo de Goethe: pintura e interação da cor”, ambas desenvolvidas no limiar da instabilidade da quarentena.

No segundo movimento, considera-se o distanciamento e isolamento social determinados, com duas propostas de atividades a distância por meio virtual e *on-line*. A primeira atividade envolveu o Grupo de Estudo Estúdio Apotheke, com a proposta de estudos de Josef Albers (2016), solicitando retratar um colega apothekiano para compor uma panorâmica do encontro *on-line* dos dezoitos participantes, e uma imagem do acervo do Apotheke (2014) como Ateliê-Vivo; a segunda atividade envolve a disciplina da pós-graduação “Entre pintura e Arte Educação”, ministrada pela Prof.^a Jociele Lampert, Udesc, com relação aos estudos de “Manchas” de Ruscha (2020). O autor apresenta seus estudos de diversos tipos de vegetais, frutas, condimentos, coletados na quarentena, que fazem parte do seu dia a dia, como potencialidades cromáticas composicionais e poéticas.

Nesse contexto, a pesquisa investiga encontrar respostas e perguntas nesses dois movimentos propostos quanto às reflexões e percepções de composição e decomposição das cores e manchas como expressão poética e experiência estética em tempo de isolamento e distanciamento social provocados pela pandemia.

Fundamento conceitual e teórico

Buscam-se referências nos seguintes autores:

John Dewey – (1859-1952). EUA. Como conceito de experiência, utiliza-se a do filósofo John Dewey. De acordo com Dewey (2012), a experiência, essa negociação consciente entre o eu e o mundo, é uma característica irredutível da vida, e não há experiência mais intensa que a Arte. Portanto, o ponto de partida da filosofia deweyana da Arte é que, “por ser a realização de um organismo em suas lutas e conquistas em um mundo de coisas, a experiência é a Arte em estado germinal” (DEWEY, 2012, p. 84).

Em seus textos *Arte como experiência* Dewey (2012) contextualiza três tipos de experiência: o primeiro, uma experiência incompleta, segmentada e superficial, o segundo, outra experiência, considerada “singular”, e o terceiro trata da experiência considerada “estética”.

Muitas vezes, porém, a experiência vivida é incipiente. As coisas são experimentadas, mas não de modo a se comporem em uma experiência singular. Há distração e dispersão; o que observamos e o que pensamos, o que desejamos e o que obtemos, discordam entre si. (DEWEY, 2012, p.109).

Em uma experiência considerada singular, segundo Dewey (2012), o percurso completa-se em tempo e espaço de uma “realização perfeita” de algo pensado ou imaginado. Ambas as experiências podem ocorrer simultaneamente. Mas o que as diferencia são os acontecimentos excepcionais que se diferem dos outros porque são expressivos, significativos, e têm qualidades que não são comuns, como em uma experiência incipiente.

Já uma experiência estética, segundo Dewey (2012), só pode compactar-se em um momento no sentido de um clímax de processos anteriores de longa duração se chegar 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, 2012, 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, mágoa, pesar, desgosto, afeição, caracteriza uma experiência estética, segundo Dewey (2012).

Jociele Lampert e Fábio Wosniak. Professores e doutores no Ensino das Artes Visuais, são duas referências para o entendimento e reflexão sobre o Apotheke (2014) e sobre o contexto dos conceitos de Arte como experiência de Dewey (2012). O artigo “Sobre o ensino das artes visuais: o estúdio de pintura como laboratório,” publicado pela Revista Apotheke, em 2017, apresenta:

[...] 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).

Nesse sentido, a teoria e prática, o ensinar e produzir, e o saber, fazer e sentir são ações que movem os apothekeanos.

Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832). Alemão, foi filósofo e cientista. Defendia uma nova explicação para a teoria das cores, em oposição à defendida por Isaac Newton. A tese da intensificação de Goethe resulta na formação do círculo cromático de seis cores opostas umas às outras, o que se assemelha às atuais teorias sobre funcionamento dos olhos. Em 1810, Goethe publicou a *Doutrina das Cores*, na qual investiga o que constitui as cores e qual o efeito destas sobre o ser humano. Ressalta que o círculo cromático torna-se um recurso para explorar as dimensões fisiológicas, psíquicas e espirituais da cor (sensações e percepções), e interpreta a cor a partir da visão (GOETHE. 2013).

Josef Albers (1888 -1976). Artista nascido na Alemanha e educador, cujas obras, tanto na Europa como nos Estados Unidos, representaram a base de programas sobre o estudo da arte do século XX. Foi professor na Bauhaus de Weimar na Alemanha e colega de Wassily Kandinsky e Paul Klee. Com o encerramento da Bauhaus devido à repressão nazista em 1933, Albers emigra para os Estados Unidos. Em 1963, publica *Interaction of Color*, que apresenta a teoria segundo a qual as cores são governadas por uma lógica interna e ilusória (ALBERS, 2020).

Edward Ruscha Joseph IV (Omaha, 1937). É um artista americano associado ao movimento da *Pop Art*. Suas obras abrangem pintura, gravura, desenho, fotografia e cinema. Em 1969, trabalha em papel e duas pinturas, incluindo *Glass of Mik, Falling*, da exposição *Pop Arte*, Hayward Gallery, Londres. Ruscha produz um portfólio de serigrafias usando produtos orgânicos – recheio de tora de groselha preta, ovas de salmão, pickles, ovo cru, calda de chocolate, caviar, graxa de eixo, narcisos, feijão cozido e pasta de tomate – no lugar de tintas usais da impressora. Em seus experimentos com manchas, fez setenta e seis tipos de manchas, compartilhando suas experiências no seu livro, cujo exemplo moveu um fragmento da presente pesquisa (EDWARD, 2020).

A cor como forma poética

No primeiro movimento, desenvolveu-se a dinâmica sobre o estudo de cor do Triângulo de Goethe em duas atividades: no FIK e no Estágio docente do curso de graduação em Artes Visuais – Udesc.

Na Figura 1, visualiza-se a imagem do modelo elaborado pelo autor do Triângulo de Goethe, em polietileno, cujas faces constituíam as cores primárias, secundárias e terciárias, análogas, complementares



FIGURA 1 “TRIÂNGULOS DE GOETHE I” – José Carlos da Rocha (Pirâmide de polietileno com adesivo, base 20x20x20x20 cm e *Kits* coloridos de polietileno 7x7x7 cm). Polietileno. José Carlos da Rocha, Florianópolis, Brasil. 2020. (Fonte: Acervo do Artista)

e opostas, e o *kit* de polietileno, com 24 peças, sendo oito de cada cor primária (amarelo, magenta e ciano).

Apresenta-se um exemplo de passo a passo na construção do Triângulo de Goethe (Fig. 2) com o *kit* de polietileno elaborado pelo autor, formado por 24 triângulos, com oito amarelos, oito magentas e oito cianos. Para construção, devem ser sobrepostos a partir das cores primárias, na ordem de sobreposição conforme demonstrado, devendo ser observadas as letras que formam as cores do triângulo indicadas no exemplo da Figura 2, que corresponde às sobreposições de triângulos de polietileno com suas cores e quantidades, conforme segue:

Cores primárias:

A magenta 1

B amarelo 1

C ciano 1

Sequência de superposição para obter Cores Secundárias:

D alaranjado (magenta 1, amarelo 1)

E verde (ciano 1, amarelo 1)

F violeta (ciano 1, magenta 1)

Sequência de superposição para obter Cores Terciárias:

G amarelo 1, magenta 1, ciano 1, magenta 1, magenta 1

H amarelo 1, ciano 1, amarelo 1, magenta 1, amarelo 1

I ciano 1, ciano 1, magenta 1, amarelo 1, ciano 1

Na Figura 2, são representados os triângulos de papéis cromáticos recortados e montados, e os triângulos de polietileno montados e sobrepostos na caixa de luz, com base nos estudos de Albers (2016).



FIGURA 2 “TRIÂNGULOS DE GOETHE II” – José Carlos da Rocha (Díptico – Recortes montados de papéis cromáticos e de polietileno 7x7x7 cm). Papel e polietileno. José Carlos da Rocha, Florianópolis, Brasil. 2020. (Fonte: Acervo do Artista)

A partir das atividades de montagem da composição e percepção cromática do Triângulo de Goethe, foram desenvolvidos trabalhos individuais pelo processo de recorte e colagens de papéis coloridos, considerando a composição cromática das cores primárias,



FIGURA 3 “MONTAGEM E COLAGEM” – José Carlos da Rocha (Montagem do Triângulo de Goethe com polietileno na mesa de luz e recortes de papéis cromáticos 7x7x7 cm; Trabalhos de Colagem com papéis cromáticos). Polietileno, papel e fotografia. José Carlos da Rocha, Florianópolis, Brasil. 2020. (Fonte: Acervo do Artista)

secundárias, terciárias, análogas, complementares e opostas, para expressar a reflexão poética e experiência estética.

Demonstra-se, na Figura 3, a montagem do Triângulo de Goethe com Kits polietileno sobre mesa de luz, e de recortes de papéis cromáticos para montagem, seguidos pelos trabalhos dos participantes.

Apresenta-se, no segundo movimento, o resultado do desenvolvimento do processo artístico por meio virtual e *on-line* em duas atividades: a primeira, pelo Grupo de Estudo Estúdio Apotheke (2014), referente aos estudos de cor de Albers (2016), e a segunda atividade, “A mancha como expressão poética”.

Pelo Estúdio Apotheke (2014), foram propostos dois trabalhos: o primeiro, para elaboração de um retrato a óleo de um colega



FIGURA 4 “ONLINE” – José Carlos da Rocha (Retrato 22 cm x 31 cm) Pintura a Óleo s/ tela. José Carlos da Rocha, Florianópolis, Brasil. 2020. (Fonte: Acervo do Artista)

apothekeano, para compor a panorâmica de um dos encontros *on-line* dos dezoito participantes. O autor apresenta, na Figura 4, esse trabalho com base nos Estudos de Gradação de Albers (2014), entre claro e escuro.

Para o segundo trabalho, na temática Ateliê Vivo, foram utilizadas como referência três imagens fotográficas do Apotheke (2014), as quais são representadas por pintura em acrílico sobre tela, demonstrado no tríptico (Fig. 5), a qual representa e apresenta uma dinâmica de um estudo e prática da confecção manual e artesanal de tinta a óleo em um dos encontros apothekeanos.

O autor utiliza os estudos de Albers (2016) de Transparência e densidade de cor na composição apresentada.



FIGURA 5 “ATELIÊ VIVO APOTHEKE” – José Carlos da Rocha (Tríptico 28 cm x 123 cm) Pintura Acrílica s/ tela. José Carlos da Rocha, Florianópolis, Brasil. 2020. (Fonte: Acervo do Artista)

A mancha como expressão poética

Outro desafio virtual para o autor nesse tempo de pandemia foi motivado pela disciplina Entre Pintura e Arte Educação, ministrada pela Prof.^a Jocielle Lampert, do curso de pós-graduação da Udesc, para uma pesquisa sobre manchas de 76 materiais orgânicos ou inorgânicos com base nos estudos de manchas de Edward Ruscha (2020).

Conforme Figura 6, são apresentados alguns resultados das coletas de manchas de vários elementos, como condimentos, verduras,

frutas, feijão, café, terra, ovos, geleias, *curry*, colorau, couve, flores, etc. e de trabalhos do autor.

Conforme Figura 6, a utilização de manchas como cor é uma possibilidade ao alcance de qualquer pessoa em busca de experiências em obter novos matizes e percepções no processo criativo.



FIGURA 6 “MANCHAS” – José Carlos da Rocha (Imagem Ruscha (2020); Amostras de coletas de manchas pesquisadas 5x10 cm; trabalhos com feijão, maçã e *curry*, banana e beterraba, s/ papel aquarela 300g de 20 cm x30 cm). Papel, pigmentos, e fotografia. José Carlos da Rocha, Florianópolis, Brasil. 2020. (Fonte: Acervo do Artista)

Conclusão

Observa-se que, em período de afastamento e isolamento social, é possível estar presente virtualmente e *on-line* em muitos espaços simultaneamente conectados, embora com todas as adversidades e limitações provocadas pela pandemia. Os resultados encontrados nesta pesquisa corroboram essa afirmativa.

Verifica-se que os resultados dos estudos e trabalhos identificam a importância da cor como meio de expressão artística, demonstrado

pela criatividade e imaginação dos trabalhos apresentados. Demonstra-se que os dois movimentos de estudos e práticas desenvolvidos sobre a Introdução das Cores de Josef Albers (2014), do Triângulo de Goethe e dos estudos de manchas de Edward Ruscha (2020) tiveram como fio condutor a cor e a mancha como elementos de reflexão poética e como experiência estética. Constata-se que as atividades propostas e realizadas no FIK no curso de graduação e pós-graduação em Artes Visuais da UDESC e no Apotheke (2014) propiciaram aos acadêmicos, artistas, pesquisadores e professores conhecerem dispositivos de percepções, observações e experimentações.

Segundo Dewey (2012) e Lampert/Wosniak (2017), é importante vivenciar uma experiência estética como forma de aprendizado e conhecimento, e a constante interação entre sujeito e ambiente, juntamente com os resultados dessa relação, será o que constituirá a experiência. Segundo John Dewey:

Na medida em que o desenvolvimento de uma experiência é *controlado*, em referência a essas relações imediatamente sentidas de ordem e realizações, essa experiência passa a ter uma natureza predominantemente estética [...] O que é feito e o que é vivenciado, portanto, são instrumentais um para o outro, de maneira recíproca, cumulativa e contínua. (DEWEY, 2012, p. 131).

Nesse sentido, as experiências desenvolvidas proporcionaram uma preparação da sensibilidade do olhar para conhecer o sistema de cores como uma forma inicial e básica de composição das cores. Constata-se que a composição por sobreposição dos *Kits* de polietileno das cores primárias para encontrar as secundárias e terciárias na montagem do Triângulo de Goethe propiciou aos participantes uma experiência de composição, decomposição e percepção de cores à medida que iam sobrepondo, conforme proposto no exercício. Por

outro lado, observa-se também que a investigação na busca de materiais que propiciam registros de manchas como cor está presente no cotidiano, propiciados pelos materiais orgânicos e inorgânicos, conforme apresentado pelo autor.

Como acadêmico, artista, pesquisador e professor, mesmo na incerteza do momento que estamos vivenciando pela pandemia, os dois movimentos proporcionaram uma dinâmica de percepção e reflexão quanto às diversas possibilidades criativas da composição das cores nos estudos de Josef Albers (2016), e das manchas como cor, como representação e apresentação do próprio processo artístico e poético no Ensino e Aprendizado das Artes Visuais.

Referências

ALBERS, Josef. *A interação da cor*. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

ALBERS, Josef . *In*: Wikipédia. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Josef_Albers. Acesso em: 17 ago. 2020.

APOTHEKE. *Grupo de Estudos Estúdio de Pintura Apotheke*. Disponível em: <https://www.apothekeestudiodepintura.com/> Site: www.jocielelampert.com.br.

<https://www.apothekeestudiodepintura.com/quemsomos> – UDESC – 2014 – 2020. Acesso em: 18 ago.2020.

DEWEY, John. *Arte como experiência*. São Paulo: Ed. Martins Ed. Livraria Ltda., 2012.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Doutrina das Cores*. 4. ed. Apresentação, seleção e tradução Marco Giannotti. São Paulo: Ed. Nova Alexandria, 2013.

LAMPERT, Jociele; WOSNIKI, Fábio. Sobre o ensino das artes visuais: o estúdio de pintura como laboratório. *Revista Apotheke. Pesquisa: ensino & poéticas visuais*. Florianópolis, v. 5, n. 7,

p.106-116. 2017.

RUSCHA, Edward . *In*: Wikipédia. Disponível em: [https://es.qwe.](https://es.qwe.wiki/wiki/Edward_Ruscha)

[wiki/wiki/Edward_Ruscha](https://es.qwe.wiki/wiki/Edward_Ruscha)

[https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/ed-rus-](https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/ed-ruscha/ed-ruscha/)

[cha/ed-ruscha/](https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/ed-ruscha/ed-ruscha/). Acesso em: 17 ago. 2020.

Cotidianos de uma pandemia: Dançar para Re(existir)

Pandemic routines: Dancing to Re(exist)

KAYARA CASTILHO PIMENTA

PPGAC-UFG¹

MARLINI DORNELES DE LIMA

FEFD/PPGAC-UFG

Este escrito oferece um recorte da pesquisa de mestrado: “Um olhar decolonial para o processo de criação em dança na Escola Municipal de Artes de Aparecida de Goiânia”. O surgimento de uma nova realidade (virtual) para as aulas de dança, expõe uma educação pautada na universalização de saberes, que sempre excluiu, nunca foi neutra, atende as necessidades capitalistas e reafirma as desigualdades, assim como a pandemia. Logo, nossa intenção é tensionar as relações de poder e opressão que atravessam o corpo que dança, reafirmadas com a pandemia.

Palavras-chave: Dança- Decolonialidade – Pandemia- Corpo

This essay offers an excerpt of the master's research: “A decolonial look at the process of dance creation at the Escola Municipal de Artes de Aparecida de Goiânia. The emergence of a new (virtual) reality for dance classes, exposes an education based on the universalisation of knowledge, which has always excluded, has never been neutral, meets capitalist needs and reaffirms inequalities, as well as the pandemic. Therefore, our intention is to tension the relations of power and oppression that cross the dancing body, reaffirmed with the pandemic.

Keywords: Dance- Decoloniality – Pandemic – Body

.....
¹ Programa de pós-graduação em Artes da Cena – UFG

Trilhas dançantes: lugares/momentos.

Este trabalho é um recorte dos lugares/momentos percorridos nas trilhas da pesquisa de mestrado, intitulada: “Um olhar decolonial para a dança na escola municipal de Artes de Aparecida de Goiânia”. Entre os caminhos, encontramos o isolamento, que provocou uma nova realidade (virtual) para a dança, sendo as aulas on-line, nossa única opção para “estar próximo” de alguma maneira dos estudantes e contribuir positivamente para o enfrentamento das dificuldades provocadas pelo coronavírus.

Diante disto, alguns questionamentos são latentes: Como garantir a todos os estudantes o acesso ao ensino remoto, considerando a realidade sócio econômica de cada um? Como promover experiências educacionais decoloniais² de modo remoto?. Como aprender-ensinar dança, sem deixar que práticas excludentes determinem nosso fazer, negando as diferenças e invisibilizando quem não se encaixa neste novo padrão de ensino?.

Nas inquietações acerca desta nova realidade, é possível enxergar o período de distanciamento, como um dos lugares/momentos³ que atravessam esta pesquisa. Por intuir que, os lugares/momentos são delineados a partir da cartografia e das experiências que desenham o encontro entre artista-pesquisadora e os sujeitos deste estudo,

.....
² Compreendemos a partir de Mota Neto (2016, 43-44), a decolonialidade enquanto concepção “política, ética e epistemológica” constituída a partir de intelectuais Latino americanos e seus questionamentos radicais de todas as formas de opressão, que nasce de distintas lutas e propostas de reinvenção da existência humana as quais chamamos de “giro decolonial ou virada decolonial”.

³ “Neste estudo, os lugares/momentos referem-se ao espaço real e simbólico, onde acontecem as matrizes de movimento. Real, porque configuram os espaços físicos designados na sala (e na cena) onde a movimentação acontece. Simbólico, porque se referem ao corpo em estado poético.” (LIMA, 2016, p. 205).

entre corpo e campo vivido⁴, proporcionando novas possibilidades entre o real e o simbólico.

A partir de múltiplos olhares, Marlini Dorneles de Lima, de maneira singular apresentou-me a cartografia inventiva, que nasce das experiências traduzidas em narrativas dançantes, nos levando a tensões e estranhamentos possibilitando outros caminhos, que são desenhados como lugares/momentos durante o processo de criação. Assim, Lima (2016, p. 212) nos revela que, “a cartografia inventiva surge então do encontro e das experiências do campo vivido”, que permeiam aqui o encontro da dança com a pandemia, que “foi desenhado pelas motivações dançantes que iluminavam com imagens e sensações os lugares/momentos”.

Faremos da cartografia um de nossos caminhos metodológicos para a construção de processos criativos críticos, atravessados pelo cotidiano do isolamento, experiências coletivas de subjetividade e existência, pelas relações com o outro e consigo mesmo. Aqui, Rolnik (2019), nos proporciona incluir a cartografia a partir das experiências sociais às quais estamos sujeitos, ou seja, das experiências e modos de existir em que estamos submersos, suas “hierarquias e representações”. Logo,

“tais cartografias e seus códigos orientam esse modo de apreensão de um mundo: quando vemos, escutamos farejamos ou tocamos algo, nossa percepção e nossos sentimentos já vêm associados a códigos e representações de que

.....
⁴ A partir de Lima (2016) é presumível percorrer o campo vivido como trajeto percorrido durante a pesquisa através de afetações entre os sujeitos. Logo, “se pode pensar que o mundo vivido tece experiências no corpo, na carne do mundo, sendo constitutivas de instauração dos sentidos, do existir, das coisas”. (LIMA, 2016, p.79)

dispomos, os quais projetamos sobre esse algo, o que nos permite atribuir-lhe sentido.” (ROLNIK, 2019, p. 52)

Os sistemas tradicionais de ensino têm funcionado como processos de aprisionamento da “força vital” dos sujeitos, que “reduz a subjetividade a sua experiência como sujeito, neutralizando a complexidade dos efeitos das forças do mundo no corpo.” (ROLNIK, 2019, p. 13). Através da pedagogia decolonial, buscamos possibilidades que ampliem os horizontes de nossas práxis, por meio de diferentes olhares para o corpo marginalizado e excluído por uma pandemia injusta.

Isolados (re)existiremos: Dançando a vida

A COVID-19 tem revelado que a colonização está presente em todas as esferas de uma sociedade governada por ideologias de um capitalismo egoísta, preocupado apenas com os interesses poder dominante, excluindo cada vez mais as minorias subalternas. Santos (2020, p. 15) nos revela que, “qualquer quarentena é sempre discriminatória, mais difícil para uns grupos sociais do que para outros e impossível para um vasto grupo”. Durante uma das rodas de conversa que realizamos ao final de um de nossos encontros on-line, uma estudante discorreu:

“Em meio a uma pandemia inesperada, existem pessoas praticando violência aos mais fracos. Famílias aprisionadas em casa e casos desesperadamente enormes e a mídia não publica nada sobre e quem mais sofre são os pobres. Deveríamos ter mais empatia a isso e não ser apáticos e cobrir isso com nossa ignorância.” (ALUNA V. roda de conversa: zoom, junho de 2020)

Uma constante negação ao “amor a vida” tem se revelado junto a pandemia, refletindo na maneira como nos construímos e agimos enquanto pessoas no mundo. É possível observar a defesa da economia nos discursos dos (des)governantes, que nos revela a banalização da vida, principalmente daqueles que não são úteis ao sistema de produção do capitalismo. Ailton Krenak, ativista socioambiental e líder dos movimentos contra a exploração e destruição dos povos indígenas, em suas reflexões acerca de Michel Foucault, revela que “essa sociedade de mercado em que vivemos só considera o ser humano útil quando está produzindo”. (KRENAK, 2020, p. 87)

Neste contexto, nos apoiamos nas ideias de KRENAK (2020) para compreender que o poder hegemônico e seu modelo ocidental de existência configurou de forma naturalizada um mundo-mercadoria, onde sujeitos crescem acreditando que experiências destrutivas, racistas, xenofóbicas, sexistas e desiguais são aceitáveis. A respeito disso o autor revela:

“acho gravíssimo as escolas continuarem ensinando a reproduzir esse sistema desigual e injusto. O que chamam de educação é, na verdade, uma ofensa a liberdade de pensamento, é tomar um ser humano que acabou de chegar aqui, chpá-lo de ideias e soltá-lo para destruir o mundo.” (KRENAK, 2020, p. 101-102)

Diante deste cenário, é possível pontuar que a dança, bem como as outras linguagens da arte já não alcançavam a maioria das escolas municipais em Aparecida de Goiânia. A pandemia chega para reafirmar a pouca acessibilidade e o total dismantelo da arte nos sistemas de ensino. Neste contexto, destacamos a urgência em questionar como as relações de poder tem nos anestesiado, quanto as relações

que determinam quem tem ou não o direito de fazer, apreciar e consumir arte.

Neste caminhar, pretendemos tencionar as relações que determinam os modos de ensinar, aprender e existir na dança e no mundo em isolamento. Assim, pensar a decolonialidade na dança é antes de tudo, pensar que nosso corpo se constrói a partir de um sistema patriarcal, colonialista, racista, xenofóbico e heteronormativo, que abre lacunas no corpo, as quais tem distanciado cada vez mais sujeito e mundo, levando-o a enxergar o corpo como “objeto” inadequado/negativo, cheio de defeitos/impurezas.

Tais contradições, provocam no sujeito uma tentativa obscura de modificar ou anular sua corporeidade, pois “a partir do momento que me concebo como negatividade e o mundo como positividade, não há mais interação, caminho eu próprio diante de um mundo maciço; entre ele e mim não há encontro nem fricção, porquanto ele é o Ser e eu nada sou” (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 61).

Em reflexão após uma de nossas aulas (virtuais), onde abordamos o corpo, seus padrões e preconceitos um estudante nos revelou que:

“existe muito preconceito com meninos e pessoas mais velhas, principalmente a homofobia. É nosso papel mostrar para sociedade, que meninos tem direito de viver dança, amar dança e então levar ela para as pessoas que não sabem sobre o assunto e esclarecer o que ela é.” (Estudante F, roda de conversa: WhatsApp, maio de 2020)

O corpo que dança neste contexto pandêmico, mesmo que em espaços apertados da casa, seja na sala, quarto ou no fundo do quintal, tem refletido suas lutas, sensações, emoções, relações socioculturais e sofrimentos causados pela não aceitação do corpo, de sua casa

ou família. Portanto, cogitar caminhos outros para a dança nestes espaços cotidianos, nos sugerem observar que,

as emoções são a porta que dá para o caminho da vida e são esse mesmo caminho na luta. E os corpos estão tanto no centro das lutas como as lutas estão no centro dos corpos. Os corpos são corpos performativos e assim, através do que fazem, renegociam e ampliam ou subvertem a realidade existente. (SANTOS, 2019, p. 138)

As discussões levantadas por Santos (2019) resgatam a essência do pensamento de Freire (2019), o qual nos revela que todo processo de ensino e aprendizagem acontece no e por meio do corpo, já que todas as nossas ações (conscientes ou não) são mediadas pelo corpo. Desta forma, para Santos (2019, p. 125) se “todo conhecimento é corpóreo, não é aceitável que se conceda à experiência um estatuto inferior ao da teoria”, pois as experiências e saberes vividos/compartilhados durante a construção da corporeidade são capazes nos entrelaçar com os outros e juntos experimentamos o mundo.

Os corpos dançantes desta pesquisa não deixaram de experimentar narrativas, de estar junto e relacionar-se com os outros, desenhando cartograficamente novos olhares para a família e seus modos de convívio, encontrando então outros lugares/momentos para o corpo dançar. Tais narrativas, nos levam a questionar o legado que a COVID-19 deixará nos corpos que estão vivendo a construção de sua corporeidade “em casa”.

Cunha e Silva (1999) nos propõe compreender que, um corpo que não vivencia as pluralidades do espaço, do outro e do mundo, permanece limitado em um saber de mundo enfraquecido, pois o

conhecimento nasce de “trajetos”, resgates e explorações de lugares, espaços e experiências.

(Re)pensar o lugar do corpo em isolamento, é antes de tudo pensar estes corpos em novos espaços (virtuais), que provocam diferentes encontros, modos de estar e se “fazer presente”. Os limites estabelecidos por uma tela, nos convida a reconhecer e enxergar a si e ao outro, através de um olhar sensível e comprometido, capaz de perceber as vozes invisíveis que ecoam de corpos em movimento. Concordamos, pois, com Cunha e Silva (1999, p. 33) que “através do olhar, o corpo conquista o lugar, delimita-o, demarca-o”, recriando então, outros lugares, momentos e metáforas do conhecimento, por meio de um corpo fractal.

Nesta concepção teórica, a fractalidade do corpo retrata sua capacidade de ser superficial e profundo de maneira indissociável, ou seja, nossas visibilidades superficiais não se separam de nossas invisibilidades mais profundas. Assim, o corpo transforma seu lugar no mundo⁵ ao mesmo tempo que é transformado por ele, pois é o próprio corpo a essência geradora de todas as experiências que o sujeito estabelece com o mundo. Portanto, “além de estar no lugar o corpo é um lugar (SILVA, 1999, p. 27).”

Neste contexto (virtual), nossos encontros dançantes foram planejados, com intenção de construir afetações que proporcionem aos estudantes uma conexão com seu próprio existir, já que nossas pluralidades, singularidades e diversidades nascem das formas como eu sinto o mundo e o outro. Logo, através de uma tela, a dança enquanto prática social, histórica, filosófica, antropológica e biológica produz

.....
⁵ Para Freire (2016, p. 75), “ninguém pode estar no mundo, com o mundo e com os outros de forma neutra”. Meu papel no mundo se faz de “decisão, escolha e intervenção na realidade”.

conhecimentos que reverberam as violências, silenciamentos, dores, perdas e provocadas pelo novo coronavírus.

O processo histórico que envolve os participantes desta pesquisa, expõe corpos que habitam regiões periféricas de Aparecida de Goiânia, frequentam o ensino público e tem acesso limitado a internet. A verdade é que, estes sujeitos pertencem a famílias de baixa renda e enfrentam inúmeras dificuldades para participar das atividades remotas, pois: muitas vezes existe apenas um telefone celular com internet para atender as demandas escolares de 3 ou 4 crianças; os pais precisam sair para trabalhar e o estudante não possui telefone celular/computador para acessar as aulas; a internet é de baixa qualidade dificultando a conexão na aula; as famílias não possuem pacotes de dados suficientes para as aulas; além das várias dificuldades que já excluía o direito destes estudantes à educação, arte e dança.

Neste sentido, históricas injustiças sociais, são agravadas por um isolamento conduzido por um (des)governo racista, xenófobo, genocida, preconceituoso e desigual. Para Santos (2020), a COVID-19 não é uma doença democrática, a qual não escolhe quem tem o direito de morrer ou viver, pois a população marginalizada e explorada pelo capitalismo não tem o direito de escolher “ficar em casa”.

O isolamento nos propõe, questionar quais condições e para quais corpos a educação tem se destinado, já que as classes sociais marginalizadas têm pouco ou nenhum acesso às atividades remotas. Logo, buscamos nos encontros fomentar debates e reflexões que ecoam destes corpos, lugares, momentos de dificuldades e alegrias, enquanto nos nutrimos de esperança⁶ por dias melhores.

.....
⁶ Para Freire (2019, p.112) “não é, porém, a esperança um cruzar de braços e esperar. Movo-me na esperança enquanto luto e, se luto com esperança, espero.”

As experiências e sobre(vivências) que atravessam corpos e vozes silenciadas, tornam-se fôlego para resistir com(vida). Neste contexto, Santos (2020, p. 9) alerta que “as zonas de invisibilidade poderão multiplicar-se em muitas outras regiões do mundo, e talvez mesmo aqui, bem perto de cada um de nós. Talvez baste abrir a janela”.

A construção de caminhos outros para um aprender-ensinar⁷ dança coletivo e dialógico, que permita a superação das invisibilidades, parte então do empenho em colocar os sujeitos no centro dos processos criativos, permitindo-lhes “ser e ter” voz. Aqui, as rodas de conversa têm o objetivo de proporcionar aos estudantes momentos de fala, acerca das tensões que tem vivido em isolamento e suas reflexões sobre os temas abordados, os quais envolvem os preconceitos e padrões que atravessam o corpo/dança. Tais reflexões podem ser contempladas nas falas dos estudantes durante nossos encontros:

“Ovídeo da dança negra enaltece o povo, a terra e a cultura, e que não importa sua classe, idade, cor, ritmo, nada disso. Se você existe, você importa! E não podemos enterrar nossa história, ela tem erros, mas podemos melhorar e não errar novamente!” (ALUNA C. roda de conversa: WhatsApp. abril, 2020)

“O que temos feito nessa terra? ninguém para pra refletir. Estamos destruindo vidas, florestas, culturas e pessoas. Ninguém fala sobre a coisa boa que tem na gente no nosso jeito de fazer as coisas, aprender, dançar e ser feliz com a vida do jeito que ela é.” (ALUNA M. roda de conversa: Zoom. agosto, 2020)

.....
⁷ Para Freire (2016, p. 25) “não há docência sem discência, as duas se explicam e seus sujeitos, apesar das diferenças que os conotam, não se reduzem à condição de objeto um do outro. Quem ensina aprende ao ensinar e quem aprende ensina ao aprender”.

Nos aproximamos, então de Araújo (2008) para “con-duzir” inter-relações que valorizem a potência singular das diferenças, aprendendo e ensinando na travessia desta pandemia. As experiências on-line tem nos possibilitado “estar-sendo-no-mundo-com-os-outros” através de uma educação dialógica e cuidadosa para com aqueles que se fazem presentes em cada encontro. Assim,

“muito mais que ensinança educar conota aprendizagem, co-aprendência. Toda aprendizagem, em seu sentido mais vasto, traduz co-aprendência, em níveis diferenciados, nos interfluxos das relações de coexistência entre os indivíduos humanos. Aprendizagem e co-aprendência supõem compartilhamento de sentires e de pensares, dos modos diversificados do ser-estar-sendo, das condições do existir”. (Araújo, 2008, p. 192)

Nesta perspectiva, Araújo (2008, p. 209) nos provoca a reconhecer que o “amor como princípio educativo, potencializa o desdobrar do advento da condição humana, em suas fragilidades e limites”.

Seguiremos: unidos por encontros, lutas e afetos.

Para “me fazer presente”, é necessário estar junto, ainda que distante. As afetações que atravessaram todo meu sentir durante as aulas virtuais, provocaram em mim o desejo de realizar um encontro com os estudantes, capaz traduzir o quanto a vida de cada um é valiosa. Assim, visitei cada um deles, levando cartas, doces e sorrisos, pois ainda que de máscara, podemos sorrir com os olhos e transmitir todo nosso amor através de palavras e olhares. Visitas de longe, com cartazes, máscaras e muito afeto, para superar um “hoje” cheio de

desesperanças e repensar esta educação que se escora no fatalismo para justificar a ausência de um ensino que alcance a todos. Então,

“é preciso, por outro lado, reinsistir em que não se pense que a prática educativa vivida com afetividade e alegria prescindia a formação científica seria e da clareza política dos educadores ou educandos. A prática educativa é tudo isso: afetividade, alegria, capacidade científica, domínio técnico a serviço da mudança ou, fatalmente, da permanência do hoje.” (FREIRE, 2016, p. 139-140)

Estar junto-distantes, revelou a energia de sorrisos, lágrimas por não poder abraçar, frases cheias de afeto e nos permitiu viver a presença do outro em nós. Esta experiência das visitas proporcionou, conhecer a realidade social dos estudantes, nos revelando a importância da dança para estes sujeitos. Sem dúvidas, este momento afetou minha existência, meu corpo/dança e minha práxis, marcada pelos recados recebidos após o encontro:

“obrigada pela visita! Estava com saudades! Só chorei por não poder te abraçar, quando a pandemia acabar vou te encher de abraços.” (ALUNA, L. relato: grupo WhatsApp, julho de 2020)

“nunca imaginei receber uma visita tão linda. Eu moro tão longe da escola, que ainda não acredito que você veio me ver. Vou me lembrar para sempre deste encontro” (ALUNO G. relato: grupo WhatsApp, julho de 2020)

“não tenho palavras para agradecer todo carinho que você tem com estas crianças, professora. Obrigada!” (Mãe-ALUNAS, relato: grupo WhatsApp, julho de 2020)

Os encontros, relatos, reflexões e aulas, têm nos dado fôlego para (re)existir e lutar contra as desigualdades que nos tornam invisíveis, vulneráveis, inúteis e nos tiram o direito de estar no mundo com os outros. Seguiremos dançando e lutando, juntos!

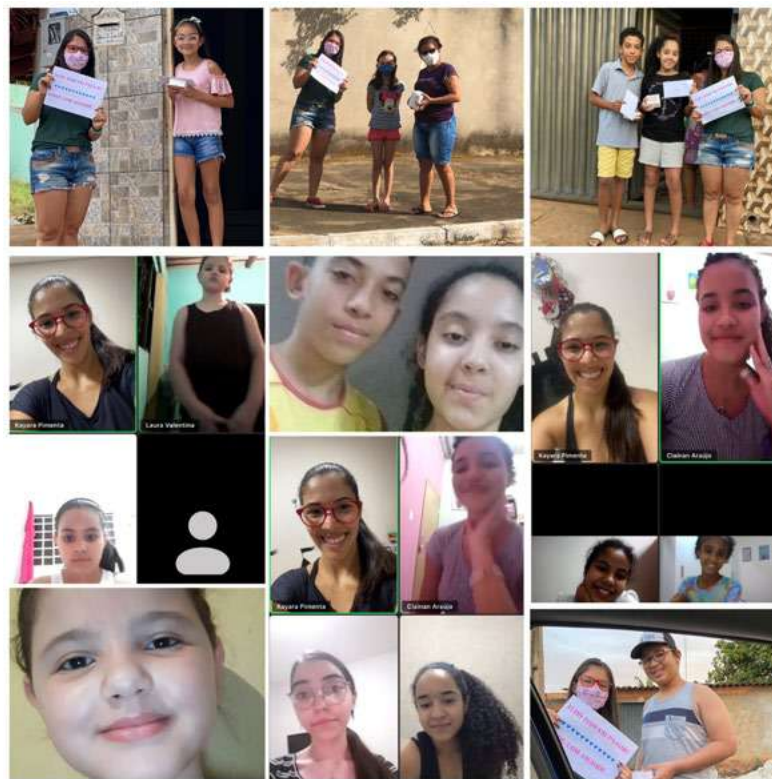


FIGURA 1 lugares/momentos (fonte: acervo, professora Kayara Pimenta)

Referências

- ARAÚJO, M. A. Lima. *Os sentidos da sensibilidade, sua fruição no fenômeno do educar*. Salvador: EDUFBA, 2008.
- CUNHA E SILVA, Paulo. *O lugar do corpo: elementos para uma cartografia fractal*. Lisboa: Instituto Piaget, 1999.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido/Paulo Freire*. 71ª ed. Rio de Janeiro/ São Paulo: Paz e Terra, 2019.
- . *Pedagogia da autonomia: Saberes necessários à prática educativa*. 53ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2016.
- LIMA, Marlini Dorneles de. *Entre raízes, corpos e fé: trajetórias de um processo de criação em busca de uma poética da alteridade*. 2016. 269 f., il. Tese (Doutorado em Arte Contemporânea, 2016). Universidade de Brasília, Brasília, 2016.
- MOTA NETO, J. C. *Por uma Pedagogia Decolonial na América Latina: reflexões em torno do pensamento de Paulo Freire e Orlando Fals Borda*. Curitiba: CRV, 2016.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- ROLNIK, Suely. *Esferas da insurreição: Notas para uma vida não cafetinada*. 2ª ed. São Paulo: n-1 edições, 2019.
- SANTOS, Boaventura de Souza. *A cruel pedagogia do vírus*. Coimbra: Edições Almedina S.A., 2020.
- SANTOS, Boaventura de Souza. *O fim do império cognitivo: a afirmação das epistemologias do sul*. 1ª Ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

Aulas de canto on line e ao vivo em tempos de pandemia

LUCILA TRAGTENBERG

PUC-SP

Refletimos sobre mudanças em aulas de canto on-line ao vivo, em tempo real, devido a pandemia da covid 19 em 2020. Descrevemos aspectos de especificidades e mudanças na docência e ainda, no aprendizado do aluno. Aspectos da teoria da Percepção Ecológica de J. Gibson e dos Caminhos Zen puderam aí ser observados. Concluimos que a mudança da aula presencial ao vivo on line trouxe um aumento na percepção de professor e aluno quanto a sintonia (attunement segundo Gibson), estudo de atenção e concentração.

Palavras-Chave: Canto on-line; Educação; Pandemia

We reflected on changes in live online singing lessons, in real time, due to the covid 19 pandemic in 2020. We describe aspects of specificities and changes in teaching and also in student learning. Aspects of J. Gibson's Ecological Perception theory and Zen Paths could be observed there. We conclude that the change of the live online classroom brought an increase in the perception of teacher and student regarding attunement (attunement according to Gibson), attention study and concentration.

Keywords: Singing online; Education; Pandemic

Introdução

Realizamos reflexões neste trabalho acerca das mudanças em aulas de canto devido a pandemia do coronavírus em 2020, assim como, das estratégias para aulas de canto on-line ao vivo. Abordaremos especificidades, assim como algumas mudanças na prática da docência e no aprendizado por parte do aluno.

O equipamento tecnológico envolvido e a internet fazem parte das mudanças pedagógicas e especificidades destas aulas. Já era possível encontrar aulas de canto na internet antes da pandemia, porém não ao vivo. Aulas ao vivo on-line na internet são encontradas ainda em número bastante reduzido mas acreditamos que elas poderão vir a se manter mesmo quando forem liberadas as aulas presenciais.

A docência em Canto tem sido realizada tradicionalmente, ao longo de séculos, de modo presencial, ou seja, professor e aluno juntos em um mesmo espaço físico.

No momento em que o mundo inteiro se mantém em isolamento por causa da pandemia do coronavírus, a recorrência ao trabalho remoto via computadores e celulares se mostrou uma opção para que não se paralisasse totalmente o trabalho em diversas áreas. As universidades, escolas públicas e particulares aderiram a aulas on-line no Brasil (uma experiência um pouco diferente da Educação a Distância já existente no país). Na área da música, em específico, a do canto, as aulas on-line também se mostraram uma opção, que começou a incluir profissionais que ainda não as tinham utilizado.

Desse modo, a fim de manter e desenvolver ainda mais o trabalho realizado até o momento com nossos alunos particulares, e não paralisar o desenvolvimento dos nossos alunos na universidade (PUC-SP e UDESC-SC), iniciamos as aulas de canto on-line, neste contexto pandêmico.

Nosso interesse é trazer a dimensão pedagógica que é de fundamental importância para o estudo a distância e podemos incluir especificamente, o de voz. Com relação à ela, incluída na vivência educacional que se dá no afastamento espacial entre aluno e professor, requisita-se assim o planejamento e idealização do curso a ser ministrado, incluindo os recursos humanos envolvidos nesta relação e os tecnológicos que estarão à disposição para as aulas a distância.

As dimensões de diálogo e transformações nos conteúdos, conceitos a serem utilizados nesta relação, puderam ser vivenciadas em nosso trabalho on-line ao vivo de aulas de canto.

Para nós professores de Canto, se colocou nesta pandemia, o desafio de realizar uma aula realmente produtora na modalidade ao vivo e on-line.

Aspectos integrantes da teoria da Percepção Ecológica de J. Gibson e dos Caminhos Zen puderam ser observados nesta relação de docente e aluno com a aula remota e serão assim, chamados à reflexão.

O ensino presencial e on-line: mudanças na docência e aprendizado

Elencaremos e refletiremos acerca de mudanças que percebemos na docência de nossas aulas presenciais de canto ao vivo e on-line. No início de cada aula fazemos vocalises ao piano com os alunos para desenvolvimento do volume, timbre e ligação da voz (*legato*).

Com relação aos vocalises ao piano, podemos refletir sobre vários aspectos. São eles: *a*) a questão da chegada com retardo ao aluno do som produzido pelo piano e transmitido on-line; *b*) a dificuldade de audição por parte do professor, dos sons produzidos pelo aluno on-line; *c*) dificuldade para audição on-line por parte do aluno, dos

sons do piano simultaneamente com o da sua voz; *d*) forte aumento do grau de concentração por parte do docente e do aluno na aula on-line.

Em relação ao aspecto *a*, o que costuma acontecer é que a primeira nota do vocalise tocada ao piano, chega com retardo ao aluno do outro lado da tela. Isto gera uma dinâmica diferente para o docente da que era vivenciada em aula presencial, em função do tempo que precisa esperar para que o aluno ouça a primeira nota e inicie o vocalise. O professor precisa ter acuidade para perceber o momento em que o aluno iniciará o vocalise e o seguir e isto está dificultado pela distância entre professor e aluno. A dinâmica da aula se alonga em seu início, o tempo se alarga e os vocalises não são mais realizados em uma sequência rápida, o que garantiria o fluxo deste processo sonoro na aula presencial. O que se tem é a necessidade por parte do professor, de manter o fluxo do processo vocal mesmo com uma pequena interrupção de nota para nota.

É um desafio a ser enfrentado para que a vocalização venha a se tornar uma possibilidade e não uma impossibilidade. Para tanto, procuramos em nossa prática, manter o fluxo da voz com indicações de seu apoio frontal na face, garantindo ao aluno que os sons não percam o lugar onde estão sendo impostados por causa da pausa que se estabelece a cada mudança de nota, pois como dissemos, o início de cada nova nota do tom a ser vocalizado possui sempre um tempo para ser ouvido pelo aluno, um tempo de retardo que o celular ou microfone leva para transmitir a nota que o piano tocou. Esta prática tem se mostrado positiva e produtiva.

Com relação ao aspecto *b*, a interrelação entre a audição por parte do professor dos sons produzidos pelo aluno se torna diferenciada no modo on-line, dificultada pela qualidade de transmissão. O que temos feito na busca de soluções para isto é nos guiarmos ainda mais

pela colocação da voz do que pelo seu timbre, o qual é modificado pela transmissão. Esta opção tem se mostrado produtiva pois ela implica em ter maior atenção sobre o processo de realização da voz, a sua qualidade. Deste modo não nos guiamos pelo produto final, ou seja, a beleza da voz, mas sim temos pelos elementos que entram em sinergia para a realização produtiva da mesma, como a junção do apoio abdominal com o diafragma e deste com a coluna respiratória, apoiada em locais específicos de ressonância na face. No livro *O Arqueiro Zen e a Arte de Viver* de Kenneth Kushner, o autor explicita como no aprendizado do Kyudô, são colocados dois alvos para que o aprendiz os use em seu treinamento. Durante muitos anos ele treina seu tiro no alvo chamado *makiwara*, que fica bem próximo a ele. Só então ele começa a treinar no alvo chamado *matô*, que fica a uma distância de 28 metros. A razão básica para isto é que a ênfase no treinamento Zen não é colocada no resultado, mas sim no processo que o aprendiz deve vivenciar e que o levará a atirar com excelência. Assim, com um alvo próximo, ele não tem a tentação de se preocupar em acertar o alvo pois este está realmente muito próximo, e pode se concentrar em tudo que se passa e deve se passar para que ele constitua o seu tiro com arco. Do mesmo modo, em nossa opção como docente em focar ainda mais os elementos que entram em sinergia para a realização produtiva da voz e não perseguir um timbre vocal bonito, temos conseguido solucionar a dificuldade de transmissão on-line da voz, acentuando um recurso que faz parte da nossa pedagogia para aulas de canto presenciais também.

O aspecto *c*, ou seja, a dificuldade para audição on-line por parte do aluno dos sons do piano simultaneamente com o da sua voz, tem sido muito recorrente. Por vezes se torna um grande desafio a ser contornado. O que ocorre é que os alunos ouvem o piano tocar as

notas, mas quando começam a cantar junto com ele, não o ouvem mais e passam a cantar *a capella* (a voz soando sozinha). Esta situação vem sendo um desafio grande a ser contornado. Até que se pudesse resolver isto em todos os aparelhos dos diversos alunos, utilizamos um processo que se iniciava com uma demora maior no acorde que dá o tom de cada vocalise, para que este fosse introjetado de modo acentuado pelo aluno, assim como nos demoramos mais na primeira e na última nota do vocalise, balizando assim o exercício. Isto resultou muito bem até que fosse possível ter sincronizada a audição dos sons do piano e os da voz do aluno. Recentemente começamos a utilizar o aplicativo Teams que tem se mostrado uma boa solução para produção e audição de sons simultâneos.

Refletiríamos agora sobre o aspecto *d*, ou seja, o forte aumento do grau de concentração por parte do docente e do aluno na aula on-line em relação à aula presencial, mas devido sua extensão ele será abordado no tópico seguinte, relativo à concentração e o trabalho vocal.

Concentração e atenção: *mushin* e percepção ecológica aplicados ao trabalho vocal

O forte aumento do grau de concentração por parte do docente e do aluno na aula ao vivo on-line em relação à aula presencial que constatamos, podemos indicar como uma especificidade que encontramos neste modo de aula e nos leva a fazer uma breve digressão acerca de como a concentração tem sido trabalhada por nós. Em nossa pedagogia vocal, a concentração se relaciona com o estado de *mushin* dos Caminhos Zen relatado por Kushner (1988) e com

os aspectos de *sintonia* (*attunement*) e *estudo de atenção* da teoria da Percepção Ecológica de Gibson (1979).

A concentração como um estado de *mushin* tem sido um dos pilares de nossa prática pedagógica ao longo de mais de vinte anos. Ele tornou-se acentuado no trabalho de voz ao vivo e on-line. Explicitando o significado do *mushin*, podemos dizer que ele faz parte do treinamento para as artes Zen como o *kyudô* (Caminho do arco e flecha), o *karate-dô*, entre outros. A integração psicofísica do Zen só pode ser adquirida através da prática de um Caminho, não é possível alcançá-la somente através de leituras sobre o Zen. Trata-se de uma mudança psicofísica a ser trilhada e ela inclui o estado de *Mushin*. *Mu* quer dizer vazio ou nulo e *Shin* quer dizer coração ou mente. Um estado de mente vazia, pode-se dizer que *Mushin* equivale a um estado mental que inclui as manifestações físicas de respiração e postura adequadas, onde se está segundo Kushner (1988, p.53) “inconsci-entemente cômico ou conscientemente inconsciente.”. Portanto, inconsciente e consciência se entrelaçam neste estado, uma harmonização psicofísica que propiciará no nosso trabalho de voz, especificamente, a leveza em um fluxo de excelência vocal, não possuindo assim o peso energético que um trabalho com demasiada ênfase no aspecto consciente pode imprimir.

Assim como no *Kyudô*, o processo de trabalho vocal que desenvolvemos para o canto também busca o estado de *mushin* através da integração da respiração, postura e concentração. Nas aulas presenciais de voz os alunos alinham-se ao estado de *mushin* vivenciando e implementando em seus circuitos psicofísicos estados de consciência inconsciente em sua mente, não se apegando aos pensamentos que a povoam e tendo sua percepção altamente aguçada, sem também se

deter em nada do que é percebido, apenas nos aspectos do trabalho vocal que estão realizando.

Com relação ao trabalho de voz ao vivo e on-line, percebemos uma situação agravante de dispersão da concentração. A característica do espaço em que está imerso o aluno pode propiciar, em geral, grande dispersão. Apesar de geralmente ele tentar se isolar em um cômodo, o som do entorno e a presença de outras pessoas na sua casa ouvindo sua aula, podem lhe tomar a concentração, vindo a dificultá-la durante a aula. É neste momento que o estado de *mushin* irá ajudá-lo. Desenvolvido em nosso trabalho através das práticas de respiração (quatro exercícios específicos), postura (dois exercícios específicos) e concentração (treinamento de foco total em nossas indicações do que deve ser feito para a emissão vocal), o aluno passa a realizar sua aula ao vivo on-line com total concentração no que está fazendo, e o seu entorno (familiar, de tamanho de espaço, de sons) passa a não se sobrepor e nem vir a retirá-lo, dispersá-lo, de seu trabalho na aula, o mantendo assim, em extrema concentração produtiva.

Em nossa prática docente ao vivo on-line há ainda dois aspectos da teoria da Percepção Ecológica desenvolvida por James Gibson, que se mostraram reforçados. São eles o *educação de atenção* e a *sintonia* (*attunement*). Começamos com algumas informações sobre seu trabalho:

... a abordagem ecológica da percepção proposta pelo autor tem tido aplicações em diversas áreas de pesquisa, incluindo a música... Gibson desenvolveu a teoria de um sistema perceptivo ... concebendo os sentidos como sistemas integrados, ativos, que buscam informação em movimento, orientando o percebido, selecionando e organizando informações. (TRAGTENBERG, 2012, p. 64)

Em sua teoria da Percepção Ecológica Gibson propõe que as informações do ambiente são captadas (*pick-up* é o termo por ele usado) de modo direto pelo animal, sem que sejam precisas representações para que ele as compreenda. Esta proposição de percepção direta se constituiu em uma novidade na área da percepção:

O que o autor afirma é que as invariantes possuem informações que são diretamente captadas, ou detectadas, por parte do percebido, sem que haja necessidade de representação... Mas essa capacidade de captar a informação consiste, para o autor, em um estado de “sintonia” ou “*attunement*”, a fim de que nesta sintonia, seja possível haver uma ressonância com as propriedades do objeto, mais especificamente com seus *affordances*. (TRAGTENBERG, 2012, pp.66-67)

As invariantes presentes na citação acima, dizem respeito à informações de estrutura do ambiente. Como vimos na citação acima, a capacidade de captar a informação está diretamente ligada ao estado de *sintonia* que o percebido vivencie, ressoando com as informações das invariantes que o objeto está oferecendo (*affordance*), que ele está deixando claro ao que pode servir, e ainda, suas características. Tomemos como exemplo uma cadeira. Ela dá o *affordance*, ou seja, oferece a informação/característica de que pode receber um corpo sentado, ou em pé. Uma de suas características a ser percebida deverá ser a de que possui um assento duro, o qual suportará peso de alguém sentado ou em pé. Se o percebido não entrar em *sintonia* com esta característica, dificilmente irá utilizá-la de modo produtivo para si. Para tanto irá concorrer também o estudo de atenção:

... o aspecto de “educação de atenção” mencionado por Gibson, o qual diz respeito a um aprendizado possível de melhoria da “sintonização” (um exemplo dado foi a educação do paladar para o vinho, que ocorre de modo direto) e indica a possibilidade de progresso no conhecimento de definição das coisas, viabilizada pela percepção. (TRAGTENBERG, 2012, p. 67)

Gibson havia dito que a “sintonização” é dependente da experiência que pode ser adquirida pela “educação de atenção”. – Em essência, educar a atenção de alguém é refinar a habilidade de discriminar através da prática. (GIBSON e GIBSON *apud* DAVIDSON, 1991, p. 36)¹.

Para que seja possível uma otimização de nossa percepção, mais precisamente deste estado de captação de informações do ambiente, o estudo de atenção é apontado por Gibson como podendo ser melhorado em uma educação de atenção. A *sintonização* e o *estudo de atenção* se constituem em um modo de concentração nos *affordances* que nós, do mesmo modo, damos nas orientações que fazemos da respiração e da voz nos vocalises em nossa aulas presenciais e que se incrementaram nas aulas ao vivo on-line. Devido à distância entre nós e os alunos, mediada por uma transmissão nem sempre muito clara, os alunos tem se visto com a necessidade de aumento da *sintonia* com a orientação que damos, a partir do estudo de atenção em que se encontram onde desenvolvem com a prática dos vocalises, o refinamento da “habilidade de discriminar através da prática” (GIBSON e GIBSON *apud* DAVIDSON, 1991, p. 36) como expresso na citação acima. O aumento da *sintonia* e do *estudo de atenção* tem sido

.....
¹ “Gibson has said that “attunement” is dependent on experience which is achieved by the “education of attention”. -In essence, to educate one’s attention is to refine the ability to discriminate through practice.” (GIBSON e GIBSON *apud* DAVIDSON, 1991, p. 36).

uma realidade para todos os nossos alunos, que se por um lado lhes exige maior concentração, por outro lhes traz maior possibilidade de acuidade em seu trabalho, transformando assim aspectos que poderiam concorrer para uma impossibilidade, em uma possibilidade do trabalho ao vivo on-line.

Considerações Finais

Tendo discutido até então as especificidades do trabalho vocal ao vivo on-line que estamos desenvolvendo, fomos explicitando seus aspectos de possibilidade. Ao longo de nossa prática com o trabalho de voz presencial não supunhamos ser possível o modo remoto, ao vivo on-line, mas este se mostrou possível, uma possibilidade real e produtiva.

Uma característica deste modo remoto de trabalho vocal identificada por nós foi o aumento do estudo de atenção, de *sintonia* contribuindo para o aumento da concentração por parte do aluno e também de nossa parte. A docência ao vivo e on-line se mostrou mais trabalhosa ainda que a presencial, mas nem por isto impossível, trata-se também de um exercício de concentração plena muito produtivo. Nossos alunos tem tido progresso real quanto ao aumento de extensão, de volume, de *legato*, dicção e projeção vocal. Este tem sido um saldo positivo e reforça, como dissemos acima, a possibilidade deste modo de trabalho vocal. Não acreditamos, no entanto, que ele venha a substituir as aulas de voz presenciais, são dois trabalhos de naturezas diferenciadas.

Desejamos que nossos colegas que também estão trabalhando com seus alunos ao vivo e on-line possam também escrever sobre o que tem realizado, refletindo sobre seus aspectos vivenciados. Estamos todos no início deste tipo de trabalho, por isto mesmo

se faz importante um material inicial reflexivo e crítico acerca do assunto. Esperamos contribuir com este artigo para a bibliografia da área de voz falada e cantada para teatro e para o canto erudito e popular. Novos estudos são necessários e com certeza serão bem vindos para a área.

Referências

- DAVIDSON, Jane. *The perception of expressive movement in music performance*. Vol 1. 346 f. Tese de Doutorado. Departament of City University, Londres, 1991.
- GIBSON, James Jerome. *The ecological approach to visual perception*. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, Inc., 1979.
- KUSHNER, Kenneth. *O arqueiro Zen e a arte de viver*. São Paulo: Pensamento, 1988.
- TRAGTENBERG, Lucila. *Processos de criação em redes de comunicação na interpretação vocal*. 205 f. Tese de Doutorado. Programa de Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2012.

A Poética do Desenho e a Formação Docente¹

The Poetics of Design and Teacher's Training

MÁRCIA MORENO

JOCIELE LAMPERT

UDESC/UNOCHAPECÓ

UDESC

Considerando o momento em que vivemos, com aulas remotas assíncronas e síncronas, em decorrência da Pandemia (COVID-19), nos deparamos com situações nunca antes vivenciadas, mas necessárias de transformações educacionais. Desejo compartilhar parte de um projeto em desenvolvimento, com professores de escolas públicas, cujo objetivo é investigar a poética do desenho em um curso de formação continuada. O eixo central do projeto é o de desenvolver um núcleo de estudos com professores no município de Chapecó/SC, quanto às aulas remotas em período de pandemia, tendo o desenho como linguagem visual, ressaltando a expressão o que de certo modo, não tem como intuito a técnica, mas sim a prática do desenho como forma de comunicação, expressão e criação para além da linha. A partir do exposto, a pesquisa tem como aporte teórico, o Ensino da Arte (Ana Mae Barbosa); Arte como experiência (John Dewey); Metodologia de Ensino (Loris Malaguzzi/Carla Rinaldi) e; Desenho e a Criança (Maureen Cox/Howard Gardner). Foram envolvidas três escolas do município de Chapecó/SC, com aprovação da secretaria de educação. A partir desta pesquisa, será possível compartilhar experiências de ensino do desenho com professores do ensino fundamental, de maneira que possam experienciar, dialogar, registrar e compartilhar com seus alunos na escola. Da mesma maneira que teremos as experiências virtualmente, será uma oportunidade de desenvolverem nas turmas escolares, adaptando para suas realidades e público. Tais proposições têm, portanto: como meio didático, a poética do desenho, a qual, de maneira interativa, será capaz de proporcionar ao professor, possibilidades outras de ver/perceber/sentir a sua relação com essa modalidade de produção artística – o desenho. Como suporte de registro, será utilizado o processofólio, considerando que neste, estarão todos os estudos, anotações e registros das experiências vivenciadas pelos professores no decorrer do projeto, tendo o desenho como linguagem de expressão.

Palavras-chave: Ensino das Artes Visuais; Desenho; Formação Docente.

Considering the moment we live in, with remote asynchronous and synchronous classes, due to Pandemic (COVID-19), we are faced with situations never before experienced, but necessary for educational transformations. I want to share part of a project under development, with teachers from public schools, whose aim is to investigate the poetics of drawing in a continuing education course. The central axis of the project is to develop a group of studies with teachers in the city of Chapecó / SC, regarding remote classes in a pandemic period, with drawing as a visual language, emphasizing the expression which, in a certain way, has no purpose on the technique, but rather the practice of drawing as a form of communication, expression, and creation beyond the line. Based on the above, the research has theoretical support, the Teaching of Art (Ana Mae Barbosa); Art as an experience (John Dewey); Teaching Methodology (Loris Malaguzzi / Carla Rinaldi) e; Drawing and the Child (Maureen Cox / Howard Gardner). Three schools in the city of Chapecó / SC were involved, with approval from the education department. From this research, it will be possible to share drawing teaching experiences with elementary school teachers, so that they can experience, dialogue, record, and share with their students at school. In the same way that we will have virtual experiences, it will be an opportunity to develop in school classes, adapting to their realities and audience. Such propositions have, therefore: a didactic way of the poetics of drawing, which, in an interactive mode, will be able to provide the teacher with other possibilities of seeing / perceiving / feeling their relationship with this artistic production's modality – drawing. As support for registration, the process in the portfolio will be used, considering that it will contain all the studies, notes, and records of the experiences lived by the teachers during the project, having drawing as the language of expression.

Keywords: Teaching of Visual Arts; Drawing; Teacher Education.

¹ Esta investigação está sendo desenvolvida na Linha de Ensino das Artes Visu-

ais, na UDESC em Florianópolis – SC.

Introdução

Vivemos em tempos de transformações educacionais. Sabíamos da necessidade dessas mudanças, mas a Pandemia (COVID-19) fez com que tomássemos decisões sem muitas reflexões e análises, se seria ou não adequados todas e quaisquer decisões para o ensino das Artes Visuais virtualmente. Entretanto, socializarei parte de um projeto que ainda está em andamento com professores de escolas municipais, cujo tema é a “A POÉTICA DO DESENHO E O PROFESSOR”, tendo como objetivo “auxiliar os professores dos municípios da região de Chapecó/SC quanto às aulas remotas em período de pandemia, a partir do desenho como linguagem visual”, evidenciando a expressão e não apenas a técnica pela técnica, considerando a prática do desenho como forma de comunicação e expressão para além da linha.

A partir do exposto, a pesquisa tem como aporte teórico sobre o Ensino da Arte (Ana Mae Barbosa); Arte como experiência (John Dewey); Metodologia de Ensino (Loris Malaguzzi/Carla Rinaldi); Desenho e a Criança (Maureen Cox) entre outros.

Os encontros com os professores envolvidos no projeto, está ocorrendo de forma remota síncrona, contudo a qualidade vem sendo a mais próxima do presencial possível. São professores-artistas e professores pedagogos do ensino fundamental I, que voluntariamente participam desses momentos de reflexões e proposições enquanto poética do desenho, como entremeio do processo de ensino e aprendizagem.

Desenvolvimento

Reflexões sobre o ensino do desenho em meio a uma pandemia

Início a reflexão sobre o tema proposto: “A POÉTICA DO DESENHO E O PROFESSOR”, compartilhando uma citação que muito provocou o meu anseio em dar continuidade às pesquisas quanto ao uso do desenho enquanto linguagem visual pelos professores do ensino fundamental:

Perdoem meus desenhos. Existem por ternura, não por talento. São uma caligrafia para meditar, um gesto no qual procuro emergir para encontrar ideias livres. Quase sempre desenho pela espera ou pelo impasse de um texto. Desenho para escrever. Mostrar, deste modo, as minhas figuras toscas, muito falhas, é sobretudo mostrar uma companhia de toda a vida: a ansiedade de fazer algo surgir. (MÃE, 2018, p. 59)

A citação acima, do autor Valter Hugo Mãe (2018), reforçou o que eu vinha questionando quanto à “qualificação” desse profissional do ensino, aquele que é formado por cursos de licenciatura. Entendo que o curto tempo destinado à compreensão e ao processo do domínio do desenho impossibilita-lhe a capacitação para esse ensino; e mais, dele se distancia a concepção de que tal aprendizado, no ensino básico, possa se dar de forma prazerosa e com qualidade.

Cox (2001) afirma que, na fase adulta, assumir que não se sabe desenhar é tão difícil quanto o ato de desenhar; diante disso, percebemos o quanto é dito que não gostam de desenhar, que não têm o “dom”, que preferem outra linguagem à do desenho, etc. A partir

deste exposto, como amenizar, minimamente que seja, esse sentimento de repulsa pelo desenho, ainda mais no atual momento? Considerando esta constatação, questiono: como o professor vai ensinar algo que não sabe/domina, ainda mais de forma remota?

Nas escolas, o professor habilitado em Artes Visuais, quando muito, teve três semestres do componente que trata sobre o desenho. Sabemos que, para ser um profissional do desenho, assim como qualquer outro especialista, há a necessidade de muitos anos de estudos e de experiências. Sendo assim, como exigir que o professor do ensino fundamental tenha qualificações suficientes para trabalhar essa linguagem na escola, de forma a estimular a criança, ainda mais quando vivemos tempos de aulas remotas e síncronas/assíncronas?

O ensino do desenho é um desafio, ainda mais quando se aborda a formação de professores na licenciatura em Artes Visuais. O pouco tempo para aprofundar e exercitar essa linguagem reflete-se na forma como é usada – equivocadamente, ou, até mesmo, erroneamente – nas escolas. Para tanto, cabe ao professor buscar maneiras de amenizar esses “desfalques” quanto ao uso da linguagem do desenho no espaço escolar.

Em outras palavras, cabe ao professor ter contato com diferentes modos de experienciar e de compartilhar o uso do desenho, sem discriminar e sem vulgarizar o processo; ao contrário, com vistas a instigar a sua criatividade a ponto de compartilhar no espaço educacional, quanto profissional de ensino.

Para garantir que o professor seja o protagonista desse processo, faz-se necessário que ele tenha competência e experiência para desempenhar esse papel de “mediador”. Loris Malaguzzi, inspirador, em 1963, da primeira escola municipal de Reggio Emilia, comentava que o problema da escola (um dos), é referente a “[...] a falta de

percepção e a subutilização de todas as inteligências, habilidades, aptidões e conhecimentos que possuímos” (RINALDI, 2018, p. 107).

Normalmente se supõe que a criança irá compreender as figuras sem instruções para isso. E para o ver comum, essa suposição é obviamente certa. As crianças e os adultos realizam sem nenhuma instrução feitos espantosamente complexos e difíceis que envolvem a percepção visual. Por exemplo, crianças numa idade muito tenra reagem a cada rosto — um efeito de percepção que exige discriminações delicadas e precisas. “[...] todos podem desenhar e todos podem aprender a ensinar a desenhar; basta atentar para teorias e práticas coerentes com as boas proposições sobre a aprendizagem do desenho na educação infantil.” (IAVELBERG, 2013, p.31). Mas, para isso, o “profissional” do ensino, como cita Jesus (2013), deve ter uma trajetória para tal, ele deve permitir-se a essa experiência entre a prática e a teoria antes de compartilhar, de propor atividades coerentes na escola.

Porém, como bem afirma Dewey (2002), que, desenvolver atividades por si só, sem propósitos, a técnica pela técnica, o mero fazer, é como dar a criança algo para provar, sem que ela possa comer, saborear. Logo, o estar em sala de aula, deixa de ter sentido para a criança, pois não a permite “comer, saboreando”.

Contudo, a convivência com uma pandemia (COVID-19), trouxe outros desafios, entre eles, o de trabalhar remotamente o ensino da arte e com ele, o desenho. Segundo Barbosa (2015, p. 158), “[...] um dos profissionais que mais necessita do desenho é o professor, para explicar e esclarecer uma lição de linguagem.”, e tendo como formação a licenciatura, nem mesmo o professor, recém formado, ou enquanto profissional do ensino, tem esse domínio a ponto de compartilhar com seus alunos – a não ser que tenha sua formação

no bacharelado e continue exercendo o desenho enquanto técnica e linguagem de expressão/comunicação.

Vale aqui, uma reflexão sobre essa circunstância: considerando a dificuldade explícita que muitos professores do ensino básico têm em trabalhar com o desenho em sala de aula, sabendo da sua importância para o desenvolvimento do sujeito, independentemente da área que for atuar, como vem trabalhando com essa linguagem remotamente?

Compartilho aqui uma experiência que, mesmo ainda em andamento, já é possível constatar aspectos de significância, sendo eles o do professor, tendo que gravar e/ou atuar remotamente de forma síncrona, desenvolver a atividade, para que seus alunos compreendam o processo da proposição. O que antes era apenas uma “mera” orientação em sala de aula, tendo esse professor como mediador, que orientava, muitas vezes superficialmente, usando do suporte do seu aluno para poder auxiliá-lo, agora, tem que usar de seu espaço domiciliar, do seu suporte e de seu conhecimento para experienciar o desenho para então, dar sequência a proposição da aula daquele dia.

Ressalto que o desenho vai para além da técnica pura. Deve-se considerar a imaginação/criação, a técnica e a fase de maturação durante o processo. Saliento que o intuito não é compartilhar com os professores a técnica pela técnica, o que vai contra o que venho estudando e defendendo. A intenção é que essa experiência aqui compartilhada possa aproximar, mesmo que minimamente, de Dewey, autor que visa a Arte como experiência; para tal, há a necessidade dela ser ressignificada a partir do contexto/vivências de cada professor, protagonista do processo, na atual conjuntura.

O Desenho como “Entremeio” deste processo

Segundo o dicionário Houaiss (2009), em duas de suas acepções, temos, por “entremeio”: (1) o que está de permeio; intermédio; (2) espaço, coisa, tempo etc. que se encontra entre dois pontos, dois extremos, dois limites; intervalo. Com base nesses sentidos, tomamos o processo de ensino de artes visuais tendo o desenho como entremeio – esse metaforicamente pensado como o momento em que, como num salto, o aluno se lança de um lugar assentado em “terra” para outro, num devir. Nesse devir, experiencia uma liberdade, em que os sentidos todos ficam sensíveis, em evidência, pois “no ar”, em movimento.

Nada seria possível, no entanto, se não houvesse a força inicial e também um lugar seguro a chegar, onde passa a estar, mas aberto às coisas, a partir daquelas vivenciadas exatamente nesse “entremeio” – um momento de arte, de suspensão e de vivência de experiências que rompem com a lógica cotidiana. Esse será o desafio que o desenho terá, ou seja, estar como entremeio para esse processo de “liberdade” de movimentação, cujo intuito é o de chegar a algum lugar. Constituído de vivências e de experiências, lá estará o desenho, para solidificar, sobre um suporte, esse entremeio da poética e da linguagem visual.

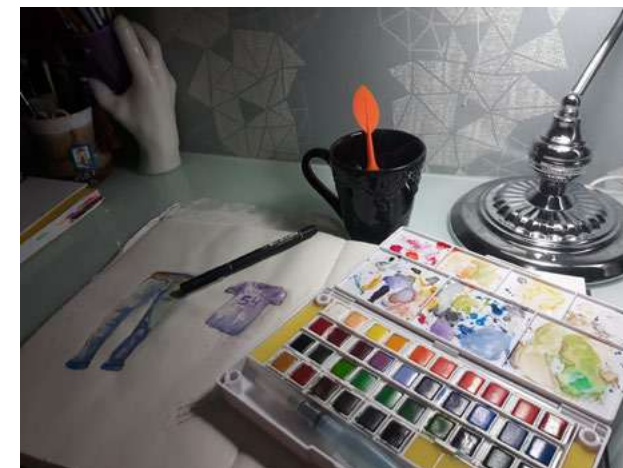
O ensino do desenho é um desafio. O pouco tempo para aprofundar e exercitar essa linguagem reflete-se na forma como é usada – equivocadamente, ou, até mesmo, erroneamente – nas escolas. Para tanto, cabe ao professor desenvolver maneiras de amenizar esses “desfalques” quanto ao uso da linguagem do desenho no espaço escolar, ainda mais em momentos que boa parte das aulas ocorrem de maneira síncrona. Em outras palavras, cabe ao professor ter

contato com diferentes modos de experienciar e de compartilhar o uso do desenho, sem discriminar e sem vulgarizar o processo; ao contrário, com vistas a instigar a criatividade do sujeito, frequentador do ensino básico.

No entanto, com essas colocações acima expostas, a formação continuada com os professores de três escolas do município de Chapecó, tende a contribuir para que ele, o profissional do ensino², descubra (no sentido de desvendar, revelar), o entremeio, o “vão” que o distancia e/ou dificulta o seu acesso para com o desenho, ainda mais em período de pandemia. Porém, como bem expõe Dewey, a experiência é adquirida com o fazer e estou convicta que a pandemia, a qual estamos vivenciando, tende a proporcionar essa conduta: o de experienciar para então compartilhar com os alunos de maneira síncrona ou assíncrona, mas sem a experiencição, neste atual momento, fica inviável.

Para muitos o entremeio de dois pontos é a linha, é o percurso, como bem cita Duzzo (2019) em seu artigo “Desenho e linha: modos de Pensamento e Expressão”: “Utilizamos a linha em nossas vidas. Quando pensamos em nos deslocarmos de um lugar a outro, imaginamos um trajeto linear que nos forneça a orientação de onde ir.” (DUZZO, p. 102). Esse trajeto, enquanto ensino do desenho, cabe essa experiência, só com ela é que será possível encontrar o entremeio e esse pode ter muitas fases, mas é necessário atinar esse “caminho”, esse percurso para então vivenciar e pensar o desenho para além do que experienciamos em curto tempo de formação acadêmica.

.....
² Para Jesus (2013), o “profissional” do ensino deve ter uma trajetória, uma experiência considerável entre a prática e a teoria para então poder compartilhar e assim propor atividades coerentes a seus pares.



FIGURAS 1-2 Gravando aula de desenho para coparticipar durante encontro síncrono. Estudo aquarela para compartilhamento e explicações subsequentes. Fonte: autora, 2020.

Dewey (2010) reforça que não é apenas esse percurso (que inclui a emoção/imaginação e a técnica) que tornará alguém artista – mas sim a capacidade que o sujeito tem de organizar, de elaborar esse processo/percurso de maneira coerente. Essa capacidade, por sua vez, necessita de tempo, e esse tempo de maturação, que tem tanta importância quanto a imaginação e a técnica, evidenciando, com isso, que o entremeio tem maior relevância para o processo, o que pode vir a resultar em uma expressão artística.

Todavia, a intenção é proporcionar que o professor possa perceber e explorar esse entremeio, tendo como aporte, na atual conjuntura, o de experienciar o desenho e seu entremeio no processo, vinculando diretamente no ensino das Artes Visuais no ensino fundamental I, local de imersão desta pesquisa, ainda em processo.

A partir do exposto, o desafio é justamente propor, experienciar possibilidades de trabalhar com o ensino do desenho na formação desse professor que está na escola, de maneira a contribuir, de forma criativa, com alternativas para com o uso do desenho, enquanto linguagem visual.



FIGURA 3 Encontro com os professores via plataforma virtual.
Fonte: autora, 2020.

Os questionamentos se dão, principalmente, em relação ao precário processo de ensino-aprendizagem do ensino das Artes Visuais nas escolas, tendo o desenho como linguagem, quando, segundo Barbosa (2015), comenta que ainda prevalece o desenho “livre”, o que, paradoxalmente, não só bloqueia como também limita a capacidade cognitiva, criativa e reflexiva do sujeito. O que tenho proposto nos encontros virtuais, junto aos professores da rede, são diálogos

referentes ao ensino do desenho, bem como, experiências de diferentes possibilidades de atuar com esta linguagem de modo que o professor perceba que não é necessário ser um “profissional” do campo das artes visuais, nem um artista, ao que Lampert (2016) refere-se, trata-se do professor-artista, desvinculado do artista atuante, por exemplo, em Bienais. Além disso, muitos professores do Ensino Fundamental I são pedagogos por formação e arriscam-se a todo tempo, a perpassar por várias áreas do conhecimento em decorrência da necessidade escolar.

Considerações Finais

O ensino das Artes Visuais vem sofrendo mudanças e mudanças mais que necessárias. Como o ensino do desenho presencialmente já causava desconforto, pois há uma repulsa natural ao compartilhar aquilo que não dominamos ou melhor dizendo, pouco acessamos no decorrer da formação/qualificação profissional, de forma virtual, tornou-se quase um “tormento”. Com a pandemia e a experiência do ensino remoto, sendo ele assíncrona ou síncrona, possibilita de certa forma, experienciarmos aquilo que deseja-se demonstrar, compartilhar com os alunos, porém no espaço domiciliar deste professor, dentro de suas condições estruturais, adaptadas para tal circunstância.

A formação continuada com professores da rede municipal (envolvendo três escolas), foi possível proporcionar experiências e trocas significativas, de maneira que pudesse auxiliar na abordagem do ensino do desenho, possibilidades diferenciadas de proporem o ensino do desenho para além da técnica o que abarca o tema desta pesquisa, sendo: “A POÉTICA DO DESENHO E O PROFESSOR”.

Considerando que a pesquisa ainda está em andamento, o que até aqui foi compartilhado com os professores da escola, é possível constatar um envolvimento e uma aceitação do processo de uma nova possibilidade de ensino do desenho. Além do ensino ser virtual, o desafio de produzir, de experienciar o processo, quase que obrigatoriamente, vem proporcionando um melhor envolvimento do ensino do desenho, conectando-o com a poética do processo e da prática de maneira que o próprio professor vem descobrindo, desvelando a sua própria maneira de desenhar e de ensinar o desenho para além da linha, para além da simples conectividade de um ponto a outro.

Referências

- BARBOSA, Ana Mae. *Arte-Educação no Brasil*. 6ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- , *Redesenhando o desenho: educadores, política e história*. São Paulo: Cortez, 2015.
- COX, Maureen. *Desenho da Criança*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- DEWEY, John. *A escola e a sociedade e A criança e o Currículo*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2002.
- , *Arte como Experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- DUZZO, Flávia L. Desenho e linha: modos de Pensamento e Expressão. *Revista Apotheke*, Florianópolis, v. 5, n. 2, p.161, agosto de 2019.
- IABELBERG, Rosa. *Desenho na Educação Infantil*. São Paulo: Melhoramentos, 2013.
- JESUS, Joaquim A. Luz. (In)Visibilidades: um estudo sobre o devir do professor-artista no ensino em artes visuais. Tese de doutoramento em Educação Artística, Faculdade de Belas Artes, Porto/Portugal, 2013.
- LAMPERT, Jociele. *Diário de artista e diário de professor: deambulações sobre o ensino da pintura*. Florianópolis, Ed. do autor, 2016.
- MÃE, Valter H. Mãe. *O Paraíso são os outros*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Biblioteca azul, 2018.
- RINALDI, Carla. *Diálogos com Reggio Emilia: escutar, investigar e aprender*. 6ª edição. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018.

Tensionamentos sobre a pintura e seus documentos de trabalho em tempos de pandemia

Tensions about painting and its working documents in times of pandemic

MARTA FACCO

Universidade do Estado de Santa Catarina- UDESC

Doutoranda em Artes Visuais – Bolsista Capes/Cnpq

JOCIELE LAMPERT

Universidade do Estado de Santa Catarina- UDESC

O objetivo deste texto é refletir sobre as tensões provocadas pelo momento atual, em relação a produção e o ensino de pintura de forma remota, realizadas junto ao Grupo de Estudos Estúdio de Pintura Apotheke. Durante este período, cada participante do grupo, passou a olhar para seu ateliê de produção e para seus documentos de trabalho, de forma mais intensa e contínua, ocasionada pelo confinamento dentro de suas casas/ateliês. Busca-se trazer provocações e desafios lançados ao grupo, que propiciaram a criação de experiências significativas para a produção de pintura, evidenciando articulações entre prática artística e prática pedagógica.

Palavras-chave: pintura; documentos de trabalho; prática artística; prática pedagógica.

The aim of this text is to reflect on the tensions caused by the current moment, in relation to the production and teaching of painting in a remote way, carried out with the Apotheke Painting Studio Study Group. During this period, each participant of the group began to look at their production studio and their working documents, in a more intense and continuous way, caused by the confinement inside their homes/ateliers. The aim is to bring provocations and challenges to the group, which led to the creation of significant experiences for the production of painting, highlighting articulations between artistic and pedagogical practice.

Keywords: painting; working documents; artistic practice; pedagogical practice.

Introdução

Durante o período da pandemia, o Grupo de Estudos Estúdio de Pintura Apotheke/UDESC¹, procurou seguir com as pesquisas sobre a prática e o ensino de pintura, compreendendo o espaço do ateliê de pintura, em parte virtual, como prática também educativa. Diante deste cenário, como pensar o ensino da pintura de forma virtual? Como acompanhar os processos de criação nesta nova versão? De que forma seria possível propiciar a criação de experiências significativas para uma produção pictórica, que evidenciasse articulações entre prática artística e prática pedagógica?

Diversas questões surgiram, nos movendo em direção à outras formas possíveis e desafiadoras de ensinar, estudar, compartilhar e pensar pintura, através de encontros virtuais em plataformas digitais e dos espaços intimistas da casa/ateliê de cada participante. Assim cada membro do grupo, passou a olhar para seu lugar de produção e para seus documentos de trabalho, de forma mais intensa e contínua, ocasionada pelo confinamento dentro de suas casas/ateliês. O ensino de pintura aconteceu como dispositivo para proposições de estudos de retrato coletivo (usando a própria imagem do encontro virtual como tema), bem como, intencionou-se construir um olhar para a prática de ateliê com estudos sobre imagens do ‘ateliê vivo’ e ativo, tendo como base teórica o texto sobre uma experiência de John Dewey (2010).

¹ O Grupo de Estudos Estúdio de Pintura Apotheke é um Projeto de Pesquisa e Extensão, idealizado e coordenado pela Profa. Dra. Jocielle Lampert, junto ao Programa de Extensão da UDESC o qual tem como objetivo estudar e desenvolver práticas artísticas e pedagógicas que contemplem a linguagem pictórica, ancorado nos pressupostos do filósofo John Dewey e da arte como experiência.

Os encontros do grupo aconteceram semanalmente e quinzenalmente (conforme disponibilidade dos participantes), com propostas de estudos sobre a interação das cores (ALBERS, 2009), e práticas pedagógicas que evidenciavam a percepção e a reflexão sobre o fazer/pensar/sentir do artista professor. As propostas lançadas ao grupo traziam dois eixos de trabalhos: um com estudos de cor que trouxessem imagens do ‘ateliê vivo’ – na forma como estávamos trabalhando até o período anterior ao surgimento da pandemia, todos juntos no ateliê de pintura da universidade – e outro com estudo em p&b de retrato coletivo, utilizando a própria imagem do encontro virtual como referência. Assim, as imagens do ‘ateliê vivo’ foram desenvolvidas articulando os estudos de cor com a ideia do ateliê em movimento, mostrando o processo de ensino e aprendizagem do grupo em práticas de ateliê, compartilhando ideias, experiências e saberes. Já o estudo de retrato coletivo apontava para algo mais intimista, pelo enquadramento que revelava, muitas vezes, objetos e espaços íntimos da casa/ateliê ou o lugar de estudo de cada participante.

O desafio de construir imagens do ‘ateliê vivo’, trouxe a ideia de olhar para o ateliê de produção e de compartilhamento de conhecimentos, de maneira mais demorada e reflexiva, fazendo com que o participante olhasse também, para o seu lugar de moradia e de produção individual, seus objetos íntimos e seus documentos de trabalho, através dos enquadramentos das imagens escolhidas para trabalhar. A provocação estendia-se também, a refletir sobre como e em que momento, as práticas realizadas na universidade, reverberam e contaminam as práticas (artísticas e pedagógicas) desse artista professor. Todas as imagens do ateliê, traziam um estudo de cor e de relação cromática do espaço, criando situações de contraste

e de apresentação desse espaço. Os participantes foram desafiados a criar tensionamentos entre o ateliê de pintura da universidade, como lugar de compartilhamento de conhecimentos, e a nova condição em que se encontravam, de isolamento social. Cada um escolheu quatro imagens do ateliê de pintura para trabalhar, desenvolvendo estudos de cor e composição a partir da interação cromática (figuras 1 a 4).



FIGURAS 1-2 Estudos de cor: fundos invertidos– Pintura digital. Fotografia Rosane Gonçalves. Florianópolis/SC, Brasil. 2020. (Fonte: Acervo da Artista)

A proposta de observar o ‘ateliê vivo’, em movimento de produção, aponta para além do que podemos ver como estudo pictórico, carrega um momento de aprendizagem, de troca e de reativação do experienciado, que propicia a resignificação de nossas experiências. Cada membro, trouxe ao grupo possibilidades de rememoração de práticas e de compartilhamentos de saberes vividos no contexto da universidade, para o contexto ímpar em que todos estamos vivendo, o de privação do coletivo. Os encontros virtuais trouxeram uma redução deste distanciamento físico do grupo e uma aproximação de cada participante aos seus objetos da casa e lugar íntimo de produção, proposto pelos desafios.



FIGURAS 3-4 Estudos de cor: transparência e densidade da cor– Óleo s/ tela. Fotografia Marta Facco. Florianópolis/SC, Brasil. 2020. (Fonte: Acervo da Artista)



FIGURA 5 Estudos de retrato em p&b em processo – Óleo s/ tela, 21x30 cm. Fotografia Flávia Duzzo. Florianópolis/SC, Brasil. 2020. (Fonte: Acervo do grupo)



FIGURA 6 Retrato coletivo em p&b em processo – 18 trabalhos 21x30 cm em óleo s/ tela. Montagem Fotográfica Miguel Vassali. Florianópolis/SC, Brasil. 2020. (Fonte: Acervo do grupo)

A segunda proposta de trabalho possui em caráter mais intimista, de olhar o outro através do enquadramento sugerido pela câmera de seu dispositivo virtual, durante os encontros. A composição de fundo de nossos rostos, revelavam intimidades e problemas da vida real, gostos particulares e modos de vida, um recorte do mundo de cada participante. Assim, o desafio lançado foi de compor um

retrato coletivo, utilizando uma das imagens de *print* dos encontros realizados, cada um dentro de sua casa/ateliê. Decidimos coletivamente que os retratos seriam realizados em p&b, com dimensões de 21x30 cm, com 11 tons de cinza e que cada participante escolheria a imagem de um colega para construir, compartilhando registros do seu processo (figura 5). Ao final, os 18 retratos foram agrupados em um único retrato coletivo (figura 6),

Os retratos realizados pelo grupo sinalizam um momento de intimidade compartilhada, com trocas de afetos de um encontro prazeroso entre pessoas que querem estar juntas, mesmo que de forma remota. As pinturas revelam particularidades da casa/ateliê de cada um, criando elos afetivos através do interesse pela pintura. O enquadramento, acabou direcionando o olhar do pintor, em busca de detalhes da vida do outro, em pequenas peças ou cenário que revelassem mais sobre aquela pessoa, aproximando o grupo. O desafio de pintar o outro, em um momento de isolamento social, nos coloca também, em um estado de observação de nós mesmos, de nossos objetos afetivos e documentos de trabalho, nos colocando em um novo estado de descoberta. Podemos dizer que: “o processo de criação artística, portanto, opera entre campos que constituem a nossa psique e se inter-relacionam constantemente: o inconsciente, o consciente e a memória, essa constituída pela própria bagagem de experiência e conhecimento” (WERNECK; BOSSOLAN, 2020, p.06). Assim, podemos observar que há uma conexão direta entre nossas experiências, as produções artísticas e os documentos de trabalho.

O termo documentos de trabalho mencionado acima, refere-se ao pensamento artístico e a criação de realidades, sejam de um fazer ou de uma articulação de pensamento portanto, também possui um caráter filosófico, fundamentados nas experiências estéticas.

Tornam-se, com isso, elementos articuladores de conhecimentos por situarem-se entre os estudos teóricos-reflexivos e as experiências práticas necessárias para a criação dos trabalhos artísticos. Os documentos de trabalho dizem sobre esse tempo do artista, mas também sobre um tempo de criação, de vida e de ações que acontecem no dia a dia do artista professor. Alguns fazem menção a afetividades, outros a pessoas ou a instantes significativos ao indivíduo criador. Possuem um caráter de arquivo ou de guardados, e fazem referência a uma memória ou parte de um mundo vivido, como um rastro gerado por uma ação ou um pensamento que gera essa ação.

Assim, os documentos de trabalho são formas que criam outras, discursos que esquecem o agora da fala e descansam na pausa oblíqua da página ou de um móvel. São camadas de um processo que implicam na construção das coisas invisíveis. São como teias imaginárias de referências, que se tecem continuamente (GONÇALVES, 2009). São coisas que, às vezes, tornam-se despercebidas, mas que são relevantes ao pensamento artístico. São os objetos, as imagens ou os rascunhos que constroem as camadas de documentos que darão origem ao trabalho artístico. Muitas vezes, podem estar na periferia dos sentidos, encostados em um canto do ateliê, em uma prateleira empoeirada ou atarracados em gavetas. Expressam-se sob a forma de objetos esquecidos, lembrados, surripiados, carregados, guardados ou agrupados em coleções improfícuas, úteis apenas ao ócio descontínuo. Esses objetos, contadores de histórias de tempos vividos, são como poemas feitos em versos simples, são instantes comprimidos em pequenas coisas, que guardam diálogos do tempo.

Olhar para os documentos de trabalho é também olhar para dentro, reconhecendo parte das coisas que nos constituem, propiciando uma articulação de nossas práticas (artísticas e pedagógicas).

Consequentemente, os dois desafios propostos ao grupo, oportunizaram aos participantes a possibilidade de travar um contato constante com seus documentos de trabalho pela condição de confinamento. Pode-se observar nos trabalhos realizados, uma presentificação assistida e um maior detalhamento nas imagens, pelo momento de reclusão em espaços íntimos que guardam maiores incidências de afetividades. O ver/olhar/sentir do artista professor está atrelado as práticas de experiências significativas que envolvem constante ensino e a aprendizagem, mesmo que de forma remota.

Referências

- ALBERS, Josef. A interação da cor. Tradução Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins fontes, 2009.
- DEWEY, John. Arte como experiência. Tradução Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- GONÇALVES, Flávio. Uma visão sobre os documentos de trabalho. Revista Panorama Crítico, n. 2, ago./set., 2009. Disponível em: <https://www.panoramacritico.com/revista>. Acesso em: 29 maio 2019.
- WERNECK, Martha; BOSSOLAN, Licius. Um campo para a criação: o desenvolvimento poético através do diário de pesquisa do pintor em formação. Revista Apotheke, v. 6, n. 2, pp. 19-30, ago./2020. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/apotheke/article/view/18406>. Acesso em 13 outubro 2020.

Arte/Educação em tempos de pandemia: reflexões sobre docência remota e o convite à produção artística

Art/Education in times of pandemic: reflections on remote teaching and the invitation to artistic production

NIARA MACKERT PASCOAL

Programa Associado de Pós-Graduação em
Artes Visuais UFPE/UFPB

O objetivo desse artigo é discutir sobre o convite à produção artística e como exercer a arte/educação nas aulas remotas do Ensino Não-Formal durante o período de isolamento social devido à pandemia da Covid-19 em 2020. Apresenta uma introdução sobre as características desse ensino, utilizando autoras como Maria da Glória Gohn (2006) e segue trazendo algumas vivências, adaptações e questionamentos sobre a arte/educação nesse período baseando a discussão em autoras como Fayga Ostrower (2014).

Palavras-chave: arte/educação; aulas remotas; produção artística; criatividade.

The purpose of this article is to discuss the invitation to artistic production and how to exercise art / education in remote non-formal classes during the period of social isolation due to the Covid-19 pandemic in 2020. It presents an introduction to the characteristics of this teaching, using authors such as Maria da Glória Gohn (2006) and continues to bring some experiences, adaptations and questions about art / education in this period, basing the discussion on authors like Fayga Ostrower (2014).

Keywords: art/education; remote classes; artistic production; creativity.

Introdução

Ao final de 2019, emergiu, na China, um vírus, causador da doença COVID-19, o novo coronavírus. Espalhada pelo mundo todo, foi necessário que ficássemos em quarentena e isolamento social, que aqui no Brasil começou a partir de março de 2020, quando a Organização Mundial da Saúde (OMS) decretou o surto da doença como uma pandemia. A pandemia fez com que alguns hábitos se modificassem neste período de isolamento, até o momento da escrita deste texto, contabilizando quase seis meses. As aulas passaram a ser a partir de videochamada e vídeos gravados e o processo educativo continuou, em alguns casos, de maneira remota.

A Organização Não Governamental (ONG) em que atuo como arte/educadora, o Movimento Pró Criança, adaptou os atendimentos nesse período para duas modalidades: aulas síncronas utilizando a plataforma Google Meet e aulas assíncronas, com a gravação e envio de vídeos para os estudantes. No início desse período, ainda em adaptação, tive muitos questionamentos sobre como a arte/educação aconteceria dessa forma. Dúvidas em relação a quais conteúdos levar para os estudantes, como falar e explicar, que tipos de desafios sugerir. De maneira geral, tive que reinventar o que eu tinha como definição de aula de artes.

Somadas a isso, vieram minhas inquietações também em decorrência da pesquisa de mestrado, em que busco compreender os processos de criatividade e expressão plástico-corporal dessas crianças em vulnerabilidade social, que são atendidas pela ONG. Caminhei então, para os questionamentos que norteiam este artigo: como fomentar a produção artística nas aulas on-line durante esse período de pandemia? Como manter os estudantes interessados nas

aulas e nos desafios propostos? Como permitir e instigar que eles sejam criativos e imaginativos neste processo?

Busco então, trazer essas reflexões, apoiadas em algumas autoras como Maria da Glória Gohn (2006) e Livia Marques de Carvalho (ANO), para delinear as características do ensino não-formal, característico da ONG; e Fayga Ostrower (2014) para discussão sobre produção artística e criatividade, a fim de estabelecer uma relação entre minhas vivências docentes neste período e o campo teórico trazido.

Nos tópicos seguintes, trarei uma introdução sobre o Ensino Não-Formal, enunciando algumas características principais. Seguirei trazendo as dificuldades, adaptações e retornos que obtive nesse período de aulas remotas e como conclusão, algumas considerações sobre minha atuação docente nesse processo.

O pensamento que antecede à ação

O ensino da arte passou por variadas concepções desde os tempos mais antigos. Metodologias e formas de ver, a arte e seu ensino, foram criadas, escanteadas, revistas e estudadas. A arte teve suas concepções modificadas várias vezes ao longo da história, processo contínuo e que interfere nos ideais atuais.

Nos últimos anos, novas formas de ensinar e fazer arte começaram a ser valorizadas e praticadas. É o caso do seu ensino em Organizações Não Governamentais. As ONGs, instituições que têm como objetivo oferecer uma educação diferenciada (educação não-formal), paralela à educação escolar (é chamada educação formal), vem incluindo as artes como constituintes desse processo e às vezes até como atividade principal oferecida aos beneficiários.

Segundo Maria da Glória Gohn (2016, p.2), podemos diferenciar as duas modalidades de educação: “a educação formal é aquela

desenvolvida nas escolas, com conteúdos previamente demarcados”. Esta é regulamentada pela legislação e normatizada “por instituições superiores oficiais e certificadoras de titularidades”. Possui currículo pré-definido através da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Brasileira, LDB (1996) e os Parâmetros Curriculares Nacionais, os PCNs.

Já a educação não-formal, “lida com outra lógica nas categorias espaço e tempo, pelo fato de não ter um curriculum definido a priori, quanto a conteúdos, temas ou habilidades a serem trabalhadas” (GOHN, 2016, p.2). Esse ensino não-formal, no entanto, tem características próprias, que giram em torno, principalmente, de um atendimento mais humanizado, que busca a formação social e integral do indivíduo. Esses locais não utilizam certos instrumentos avaliativos (como as provas), possuem planejamento também diferenciado (como oficinas e projetos) e a própria estrutura da aula é diferente da que encontramos nas escolas formais. A educação aproxima-se mais do interessado, com foco em seu desenvolvimento de forma mais ampla, não só em relação à obtenção do conhecimento escolar (curricular). Há uma preocupação maior com o contexto de vida dos atendidos, seus hábitos e sua formação enquanto cidadãos.

Gohn ainda traz algumas aprendizagens decorrentes desse tipo de educação, tais como:

A aprendizagem política dos direitos dos indivíduos enquanto cidadãos; a capacitação dos indivíduos para o trabalho, por meio da aprendizagem de habilidades e/ou desenvolvimento de potencialidades; a aprendizagem e exercício de práticas que capacitam os indivíduos a se organizarem com objetivos comunitários, voltadas para a solução de problemas coletivos cotidianos (GOHN, 2016, p.2).

Podemos identificar uma aproximação de “interesses” e objetivos entre o ensino não-formal e a arte/educação, principalmente em relação à criatividade e expressão plástico-corporal. Algumas aprendizagens trazidas por Gohn podem ser favorecidas pelos processos de autoconhecimento através das artes visuais. Além disso, diferente de outras áreas, a arte abraça as subjetividades do processo de ensino, favorecendo, inclusive, a aprendizagem das outras matérias.

Assim como a ONG possui características particulares de ensino, a arte/educação nesses locais também tem suas especificidades. Lívia Marques Carvalho (2008), traz em seu livro, *O ensino de artes em ONGs*, uma reflexão que parte de uma pesquisa feita em diversas instituições dessa categoria. A autora entrevistou educadores, coordenadores e beneficiários de locais que tinham a arte como componente “curricular” e questionou-os em relação à visão que tinham da arte e seu papel. Os resultados que a autora traz vão desde a visão das artes como meio para elevação da autoestima até a possibilidade de profissionalização. Segundo a autora, “a arte é vista, ainda, como um modo de promover a inclusão social ao propiciar acesso aos bens culturais, bem como de transmitir conhecimentos e favorecer reflexões sobre a esfera sociocultural em que estão circunscritos” (CARVALHO, 2008, p.75).

Assim como Carvalho demonstra na citação acima, muitas instituições que se dedicam ao ensino não-formal possuem práticas assistencialistas e que visam a inclusão social, a defesa dos direitos das crianças, da cidadania, do acesso à educação, lazer e arte. Concordo com Gohn (2009, p.30) quando diz que a modernidade tardia e os questionamentos em relação à racionalidade científica (que anteriormente era tida como a única legítima) trouxeram “outras dimensões da realidade social, igualmente produtoras de saber,[...]

tais como as que advêm do mundo das artes, do “mundo feminino” das mulheres, do corpo das pessoas, das religiões e seitas, da cultura popular, das aprendizagens do cotidiano, via a educação não-formal”. Isso significa admitir não só a importância do não-formal, mas também a importância da educação e dos ensinamentos, inclusive, além dos muros das escolas ou instituições, a chamada educação informal, que ocorre a partir das relações sociais.

A arte/educação é fundamental para o ser humano, principalmente na educação das crianças. Ela permite a fruição, o exercício do olhar, o entendimento de contextos, o estímulo ao pensamento criativo e imaginativo, como refere-se Caram:

Criações artísticas fazem parte da produção cultural da humanidade e apresentam-se em diferentes períodos de formas e conteúdos distintos, basta vermos as pinturas rupestres, primeiras manifestações artísticas dos homens e utilizadas como forma de registro da história social dos povos das cavernas e de suas emoções, crenças e medos, o mesmo com relação à Arte contemporânea, expressão dos sentimentos e das vivências humanas mais livres e atuais (CARAM, 2015, p. 52).

Podemos relacionar esse aspecto de exercício do ato criativo à ideia que Fayga Ostrower traz de que “o homem cria, não apenas porque quer ou porque gosta, e sim porque precisa; ele só pode crescer, enquanto ser humano, coerentemente, ordenando, dando forma, criando” (OSTROWER, 2014, p.10). Ela relaciona, portanto, o ato criativo e o *ser* criativo a uma necessidade quase que de sobrevivência, a algo que permeia a vida do indivíduo em todos os momentos. Por isso, a arte/educação é importante desde os anos iniciais da formação dos indivíduos (apesar de que para Fayga a criatividade

não se concentre na área das artes, mas penso que essas áreas são as que permitem de forma mais livre sua expressão e exercício). As concepções e as práticas pedagógicas em artes para a educação das crianças também possuem características próprias, que fazem com que as elas se constituam em vários aspectos durante o processo de ensino-aprendizagem. Um dos pontos específicos dessa etapa da educação é que

Deve proporcionar um ambiente onde as crianças possam exercitar o seu ato criativo, usando vários instrumentos, ferramentas etc. como vias de humanizar os sentidos e exercitar o tempo de criação como fundamental para os seus processos de desenvolvimento das Funções Psíquicas Superiores (CARAM, 2015, p. 82).

Dentro do contexto artístico, a expressão é aspecto fundamental. Seja ela facial, vocal, escrita ou corporal. O conceito de expressão artística engloba esses aspectos e faz-se junto à imaginação, criando, assim, as possibilidades para o fazer artístico. Criatividade, imaginação e expressão são fundamentais para a produção artística, tornando-se importantes questões para reflexão dentro do âmbito pedagógico.

Segundo Carvalho (2008, p. 93), ao integrar a emoção e a cognição, as atividades artísticas favorecem a boa expressão artística e verbal. De acordo com Silva (2009, p. 48), o processo de criação, relacionado ao processo de expressão, não acontece de forma individual, ele é carregado de significações sociais. Por isso, é papel da sociedade e, principalmente, da educação:

Dar as mesmas condições de oportunidade de criação a todas as crianças [...], motivo pelo que a mediação intencional é o ponto central das ações educativas que promovem a formação integral da criança, na qual a função docente é a de estimular e acompanhá-la em seu desenvolvimento (SILVA, 2009, p. 48).

Alencar (1994, p.25), ao explorar as condições que são favoráveis à criatividade, traz que “é indubitável que algumas áreas oferecem maiores possibilidades do que outras para sua expressão” e reforça que a área artística, representa, desde muito tempo, uma ligação íntima com o conceito de criatividade e, logo, expressão criativa. Fayga relaciona, em *Acasos e Criação Artística* (1990), a técnica artística ao processo de criação, criatividade e expressão. Concordo com a autora quando traz que “é evidente que além de saber o que faz, o artista tem que saber fazer” (OSTROWER, 1990, p. 228), ou seja, segundo a autora, quando o artista possui a segurança no desenvolvimento da técnica, ele é capaz de exercer sua criatividade no processo produtivo. O que podemos também trazer para reflexão, no âmbito da arte/educação, à importância de trazermos a pátis, a reflexão e a abertura para expressão e imaginação. Compete ao educador, portanto, saber oferecer um ambiente propício para a fluidez da expressão e criatividade da criança. A seguir, trago relatos que me ajudaram a pensar esses processos durante as aulas on-line.

Arte/educação e as aulas remotas

Tendo em vista todos esses aspectos mencionados anteriormente, sobre as características do ensino não-formal e também questões sobre prática artística e criatividade, trago agora meu relato enquanto docente on-line nesse período de isolamento social.

Antes de falar sobre as adaptações das aulas e as respostas dos estudantes aos novos desafios que foram surgindo, trarei uma contextualização maior sobre o ambiente e as condições que existiam pré-pandemia. A ONG que atuo, o Movimento Pró Criança, é uma ONG de Pernambuco. A instituição possui três unidades, duas em Recife e uma na região metropolitana, na cidade de Jaboatão dos Guararapes, onde estou locada. Com 27 anos de existência, tem como plano de ação principal trazer atividades no contraturno para crianças e adolescentes em vulnerabilidade social das comunidades do entorno. Possui diversos cursos, dos quais: artes visuais, dança, judô e música.

Atuo no setor Infante-Juvenil, lecionando o curso de Artes Visuais para crianças de 5 até 14 anos. No setor, trabalhamos com um tema gerador anual, a partir do qual fazemos o planejamento dos conteúdos e atividades que serão abordados. Excepcionalmente, por conta do isolamento social, não tivemos o tema gerador esse ano e os planejamentos foram individuais de cada educador.

As aulas em ambiente on-line na ONG começaram ainda em março de 2020 e, à princípio, eram realizadas a partir de videoaulas que eram enviadas para os estudantes via WhatsApp. Recentemente, a partir de agosto, iniciamos também as aulas síncronas a partir do Google Meet. Nesse relato focarei nas experiências desse último período.

Desde o começo do isolamento, algumas questões caminham comigo durante as aulas: a principal delas gira em torno dos materiais (que a maioria dos estudantes não possui ou possui os materiais mais básicos: papel, folha tesoura e lápis), sendo que esta não foi só um questionamento, mas também minha principal dificuldade. Como levar desafios e produções artísticas que eles conseguissem fazer e acessar, utilizando os mínimos materiais possíveis? Que visualidades poderia explorar com esses materiais mais acessíveis? Os próximos

questionamentos relevantes para nossa discussão são o tema deste artigo: Como instigar e desafiar as crianças a realizarem as produções artísticas e se interessarem pelas aulas de artes visuais on-line? Como fazer com que eles produzam e sejam criativos? Como chamar a atenção e trazê-los para a aula?

Em relação ao convido à produção e ao *ato criativo* começarei trazendo algumas reflexões sobre a questão: Como fazer com que eles produzam e sejam criativos? De acordo com Fayga Ostrower (2014, p. 9) o processo de criação é o processo de dar forma a algo. Para a autora, “o ato criador abrange, portanto, a capacidade de compreender; e esta, por sua vez, a de relacionar, ordenar, configurar, significar”. Acertadamente falamos *processo* criativo, pois o ato de criar não é somente uma ação, é um conjunto de ações e pensamentos (como Fayga chama de compreensão) que resulta no ato de *formar* algo novo. Essas questões que permeiam a produção artística devem ser trazidas para a sala de aula e enquanto planejamento devem incluir o pensamento de que a aprendizagem em artes visuais se baseia muito em processos e experiências. Esse *processo*, no ambiente da ONG, é um pouco afetado pela questão da presença e da assiduidade. Há uma dificuldade em estabelecer uma regularidade dos estudantes nas aulas, o que influencia no próprio planejamento e no estabelecimento de uma continuidade, de um processo. Essas dificuldades se transpuseram para o ambiente on-line também. O número de beneficiários variava entre as aulas e também as crianças que participavam.

Adapte o planejamento, então, para que a ideia de continuidade e processo se desse em toda aula, sem que uma aula fosse dependente da outra. Estabeleci como noções principais a Abordagem Triangular de Ana Mae Barbosa, a partir da qual temos os pilares: *conhecer*

(ou ver), o *contextualizar* e o *fazer*. Sendo assim, as aulas tinham um planejamento que trazia essas três etapas. Pensando, inclusive, na ideia de processo, os planejamentos foram pensados de forma que os elementos trabalhados nas aulas fossem constantemente revisitados e vistos novamente. A temática do cotidiano, por exemplo, esteve presente em várias aulas durante esse período.

A ordem dos três pilares ainda está em adaptação e também a forma como lanço os desafios para o *fazer*, pois com o decorrer das aulas notei que as vezes os exemplos que eu utilizava para ensinar sobre alguma técnica ou adaptação eram “copiados” pelos estudantes.

A figura 1 traz um exemplo de atividade em que demonstrei a técnica. Ela se refere à uma videoaula em que a temática eram as cores e tintas naturais. A figura é resultado do momento em que mostrei como ficavam as tintas no papel. Esse tipo de “demonstração” estava fazendo com que algumas crianças tentassem reproduzir o que viam e muitos dos desenhos e pinturas que elas enviavam eram parecidos. É muito comum vermos vídeos instrutivos de como pintar e como desenhar que utilizam desse tipo de visualidade, o fazer e demonstrar. A priori a ideia que tive da videoaula era próxima dessa forma de ação. Os vídeos eram feitos de forma que eu mostrava todo o processo de produção e comecei a observar que isso estava interferindo nas produções das crianças.

Mas o tipo de ação que eu queria era a de permitir que eles exercitassem a criatividade e imaginação. A produção artística e a vivência da técnica ou adaptação passaram a ser, então, solicitadas, em vez de demonstradas. A partir desse movimento os desenhos e produções começaram a se diferenciar, a trazer elementos da imaginação e criatividade deles.



FIGURA 1 Imagem resultado de demonstração da técnica. (Fonte: Acervo da autora)

Os demais questionamentos em relação ao convite para produzir que comentarei são: Como instigar e desafiar as crianças a realizarem as produções artísticas e se interessarem pelas aulas de artes visuais on-line? Como chamar a atenção e trazê-los para a aula? Essas perguntas foram as mais desafiadoras e ainda estão em processo de reflexão.

Algumas ações me ajudaram a chamar a atenção das crianças para o assunto e a instigar a participação nas aulas. Como a ONG estava trabalhando em duas modalidades simultaneamente, a videoaula e a aula síncrona, estabeleci como ação utilizar a videoaula como convite. No vídeo, trazia algumas ideias sobre o que seria a aula da semana, mas na aula síncrona trabalharíamos mais questões e

elementos. O objetivo foi de causar curiosidade sobre o tema e sobre as ações que faríamos na aula ao vivo.

Além disso, e aqui podemos encaixar alguns questionamentos também em relação aos materiais, tentei reforçar que a participação deles nas aulas era muito importante e que, mesmo com poucos recursos, conseguiríamos fazê-las.

Outra questão que penso ter influenciado na participação deles nas aulas foi a temática. As aulas passaram a trazer experiências voltadas para a sensorialidade (manipulação de objetos, exploração de diferentes ângulos e formas de ver, manipulação de elementos como água, folhas, pedras...). Também busquei, no começo do isolamento social, trazer objetos que pudessem reverberar posteriormente, com os quais eles pudessem interagir e brincar. Poucas foram as vezes em que a produção da aula foi baseada em papel e na visualidade bidimensional. A maioria delas trouxe outros elementos, objetos e possibilidades de utilização e manipulação diferentes.

Em relação aos materiais, procurei pensar em planejamentos que utilizassem principalmente materiais básicos e acessíveis. Os suportes mais recorrentes nesse período foram: papel, tesoura, cola, rolinhos e papel higiênico, caixinha de leite, lápis de cor e tintas (conforme disponibilidade de cada um). Também busquei trazer alternativas para os materiais, dando mais de uma opção de adaptação.

Algumas temáticas e adaptações dos planejamos desse período:

Percepção da água: Nessa aula trabalhamos sentindo a água, ouvindo sons da água e de florestas e como produção artística montamos uma garrafa sensorial e fizemos um desenho sobre o que os sons e a água nos reverberavam.

Gravura Japonesa: Nessa aula conhecemos um pouco sobre o que é a xilogravura, vimos obras de dois artistas e aprendemos

uma adaptação da técnica a partir de sobreposição de folhas de plástico (Fig. 2)

Tradições – Lenda da Iara: Ouvimos a contação de estória sobre a lenda indígena da Iara, conhecemos o referencial visual Jaider Esbell (artista indígena) e fizemos uma produção imagética sobre a temática utilizando sementes.

Arte com objetos do cotidiano: Nessa aula, primeiro produzimos imagens utilizando objetos do cotidiano (cascas de alimentos, tampinhas, prendedor de roupas) e depois conhecemos o trabalho do artista Victor Nunes. Nessa aula a temática era: se você fosse um super-herói, como você seria e quais poderes teria?

Considerações finais

As dificuldades e questionamentos sobre como ser arte/educadora nesse período de isolamento social e pandemia fizeram com que eu me aprofundasse nos pensamentos em como as crianças iriam receber as informações das aulas.

As adaptações e trocas que fiz, tanto de postura como de materiais e suportes, tinham como preocupação a qualidade da minha atuação enquanto docente e também em continuar com o tipo de trabalho exercido presencialmente na ONG. Não poderiam ser somente aulas com conteúdos se minha atuação e a atuação da instituição não eram dessa forma presencialmente.

A adesão ao online, tanto em videoaula como em aula ao vivo não poderia ser simplesmente a transposição das ações que eram realizadas na sala de aula. O ambiente virtual tem suas limitações, mas também tem potencialidades. O atendimento mais humanizado, mais afetivo que é característico da ONG também pode ser realizado no ambiente on-line. Pudemos utilizar a tecnologia para

nos fazer presentes, num momento em que todos estavam separados em suas casas e trazer a continuidade das ações da ONG, da atenção, preocupação e da formação integral.

O processo criativo nesse período não foi somente pensado no âmbito do educando, mas também na minha atuação como arte/educadora e como eu levaria a arte para as crianças nesse momento. Ainda que não conseguimos alcançar a todos com as ações online, os que alcançamos se mostraram interessados e participativos e isso é muito importante para o processo de aprendizagem e para o exercício da imaginação e da criatividade.

Pensando em uma arte/educação que aproxime do cotidiano das crianças, não só (e nem sempre) em relação à temática, mas também em relação às formas de fazer, estamos fazendo com que a aula se aproxime de sua realidade. Concordando com Fayga Ostrower,

A imaginação criativa nasce do interesse, do entusiasmo de um indivíduo pelas possibilidades maiores de certas matérias ou certas realidades. Provém de sua capacidade de se relacionar com elas. Pois, antes de mais nada, as indagações constituem *formas de relacionamento afetivo*, formas de respeito pela essencialidade de um fenômeno (OSTROWER, 2014, p. 39).

Esse processo de *fazer sentido* é uma das características do ensino não-formal. Ser interessante, próximo da vida dos atendidos por esse tipo de instituição. Além disso, também é importante que nós educadores busquemos práticas e posturas que também façam sentido para o que queremos ser enquanto instigadores de conhecimento.



FIGURA 2 demonstração da adaptação da xilogravura trazendo a ideia de várias chapas sobrepostas. (Fonte: acervo da autora).

Adaptações, trocas, outros planejamentos são necessários constantemente em nossa trajetória e só nos fortalecem enquanto docentes. Fortalecem a arte/educação e a educação que queremos para as crianças e adolescentes.

Referências

- ALENCAR, Eunice M. L. Soriano de. Condições favoráveis à criação nas ciências e nas artes. In: VIRGOLIM, Angela M. R.; ALENCAR, Eunice M. L. Soriano de. *Criatividade: expressão e desenvolvimento*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.
- CARAM, Adriana Maria. *Arte na educação infantil e o desenvolvimento das funções psíquicas superiores*. Dissertação (mestrado em educação) – UFScar. São Carlos, 2015.
- CARVALHO, Livia Marques. *O ensino de artes em ONGs*. São Paulo: Cortez, 2008.
- GOHN, M. G. *Educação não formal nas instituições Sociais*. Revista Pedagógica, Chapecó, v. 18, n. 39, p. 59-75, set./dez. 2016.
- _____. *Educação não formal, educador(a) social e projetos sociais de inclusão*. Meta: avaliação, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 28-43, 2009.
- OSTROWER, Fayga. *Acasos e criação artística*. Rio de Janeiro: Campus, 1990.
- _____. *Criatividade e processos de criação*. 30 ed. Petrópolis: Vozes, 2014.
- SILVA, J. C. O que o cotidiano das instituições de Educação Infantil nos revela? O espontaneísmo X o ensino. In: ARCE, A.; MARTINS, L. M. (Orgs.) *Ensinando aos pequenos de zero a três anos*. Campinas: Alínea, 2009.

Navegante: os caminhos para a experiência estética na arte/educação

Navigator: the paths to the aesthetic experience in art/education

RAFAELA PUPIN DE OLIVEIRA

Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação
FAAC, UNESP Bauru

ELIANE PATRICIA GRANDINI SERRANO

Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação
FAAC, UNESP Bauru

Este artigo apresenta uma discussão sobre as possibilidades poéticas e educativas da experiência estética, uma forma particular de interação com objetos artísticos que pode ser explorada na arte/educação pelo professor-artista e mediador. É apresentada a metáfora do Navegante, o sujeito aberto a dialogar com a arte de forma significativa, identifica-se o processo orgânico e subjetivo da experiência e o potencial formativo da arte para o ser humano. Evidencia-se a importância do navegar em momentos desafiantes como a pandemia.

Palavras-chave: experiência estética; arte/educação; mediação; processo criativo.

This article presents a discussion about the poetic and educational possibilities of the aesthetic experience, a particular form of interaction with artistic objects that can be explored in art / education by the teacher-artist and mediator.

The Navigator's metaphor is presented, a subject open to dialogue with art in a meaningful way, the organic and subjective process of experience and the formative potential of art for the human being are identified. It highlights the importance of navigating in challenging times like a pandemic.

Keywords: aesthetic experience; art/education; mediation; creative process.

Introdução

Os caminhos percorridos pelo arte/educador na elaboração de propostas educativas costumam se direcionar para a construção de conhecimentos específicos da arte e da cultura por meio do estudo e criação de obras, imagens e objetos estéticos, bem como suas relações com questões históricas e sociais. Nestes processos, aquele que realiza propostas depara-se com questões acerca do pensar e perceber o mundo de forma significativa, não apenas para os aprendizes, como também para si mesmos.

Uma das formas de se abordar as vivências educativas e artísticas é por meio da experiência estética, um conceito explorado neste artigo a partir de John Dewey (2010), que considera a relação entre o sujeito e o objeto, permeados pelos sentidos, os contextos mediadores, e própria vida. Em tempos em que novos desafios se apresentam, o professor é chamado a repensar seus caminhos até então traçados, recriar-se, refazer rotas em busca de processos ainda não explorados. Frente às diferentes realidades, ele depara-se com a necessidade de refletir sobre suas propostas, a qual aqui se discute à luz da experiência estética, ou seja, uma forma particular de interação entre o sujeito e os objetos artísticos, em um fluxo que leva à unidade com o meio ambiente, à construção do próprio saber inerente à vivência.

O conceito de experiência estética na arte/educação contribui para pensar sobre aprendizagem significativa, considerando primeiramente as ações que fazem sentido o sujeito que se relaciona de modo singular com a Arte, da mesma forma que evidencia o potencial transformador dos desafios que o mundo experienciado oferece.

Este conceito é relacionado à metáfora do Navegante, um personagem que se abre para um chamado, explora o mundo enquanto

investiga suas próprias questões e realiza-se com um ato criador, o qual representa o sujeito da experiência estética que se envolve com a arte, em especial o arte/educador.

Coloca-se, assim, em evidência as potencialidades de lançar um novo olhar sobre as navegações dos mares da arte e da cultura, vistas como uma possibilidade válida e transformadora na aquisição de conhecimentos, ainda que em tempos de pandemia e isolamento social.

A jornada da experiência estética e por que é preciso navegar

O Navegante inicia sua jornada. Mapas abertos, os sentidos colocam-se atentos, de prontidão para dar o primeiro passo. Mas de que jornada estamos falando? Para onde ela se encaminha? Quais mapas o estariam guiando e por quê utilizá-los?

A primeira paisagem a se avistar é a da experiência estética, um conceito explorado na filosofia desde os pensadores clássicos, que investigavam a natureza da arte e do belo, e que envolve pensar, de modo geral, em três aspectos, segundo Greuel (1994): a) a obra; b) o artista e o ato de produção; c) o apreciador.

John Dewey (1859-1952) foi um teórico que se dedicou a pensar sobre a experiência no século XX, de modo especial quanto ao seu potencial no processo educativo, bem como na relação orgânica entre arte e vida. A experiência estética segundo Dewey (2010) pressupõe uma interação característica com o meio ambiente, no qual a vida se realiza.

Por meio das tensões e desafios geradas pelo meio, há a oportunidade de resolução. O indivíduo se engaja para a mudança, e em direção a um desfecho pode ter uma experiência. Isto ocorre normalmente nas situações da vida, como explica o autor, pois é como

se caracteriza o mundo real, ou seja, uma combinação de rupturas, reencontros, movimento e culminação (DEWEY, 2010).

Assim, entende-se que há uma qualidade estética possível em nossa interação com o meio ambiente, mas Dewey (2010) explica que alguns fatores distinguem uma experiência singular e estética. Esta ocorre quando é vivida de forma integral e completa, para que, chegando ao seu fim, seja possível considerá-lo não uma conclusão, mas a consumação de um movimento de acumulação.

Este caráter consumatório significa que a experiência é um todo integrado, pois o sujeito alcança uma harmonia interior, significando que unificou-se com o meio. John Dewey (2010), então, afirma:

Uma experiência estética só pode compactar-se em um momento no sentido de um clímax de processos anteriores de longa duração se chegar em um movimento excepcional que abarque em si todas as outras coisas e o faça a ponto de todo o resto ser esquecido. (DEWEY, 2010, p. 139)

Isto quer dizer que, conforme o pensamento de Dewey (2010), a experiência estética é quando atinge-se o auge da integração do ser com o mundo, e a arte especificamente configura-se como “a melhor prova da existência de uma união realizada, e portanto realizável, entre o material e o ideal” (DEWEY, 2010, p. 97), considerada como parte dos processos da vida.

Complementar ao pensamento de John Dewey, Jorge Larrosa (2002) define experiência como “o que nos acontece”. O autor enfatiza o pronome “nos” para explicar que experiência não é simplesmente o que acontece, é o que *nos* toca.

Larrosa (2002) retoma a origem da palavra, que vem do latim *experiri*, provar (experimental). Do radical *periri*, também origina-se a palavra *periculum*, perigo, e ainda, explica o autor:

A raiz indo-européia é *per*, com a qual se relaciona antes de tudo a idéia de travessia, e secundariamente a idéia de prova. Em grego há numerosos derivados dessa raiz que marcam a travessia, o percorrido, a passagem (...) (LARROSA, 2002, p. 25)

Mostrando como esta palavra tem uma rica dimensão que carrega o sentido de uma passagem, mas também de perigo, a ideia de Larrosa (2002) permite entender as travessias protagonizadas pelos navegantes, educadores, artistas, na experiência estética como uma viagem, na qual o sujeito embarca e engaja ativamente sua percepção, rumo à consumação, ou à criação artística, como atividade que reúne todas as qualidades do processo.

Navegante: o sujeito da experiência

O Navegante é o ser que embarca em uma jornada em busca dos significados de estar no mundo. Esta jornada parte de um reconhecimento de si mesmo como um sujeito diante de um desafio particular. Da dúvida, surge a vontade; do encontro, a amplitude. “Quais as possibilidades tenho eu diante desta realidade? O que há além deste horizonte contemplado?”.

Larrosa (2002) diz que o sujeito da experiência é como um território de passagem, superfície sensível. Assim, para ser Navegante é necessário uma abertura essencial, um “ex-por” a um risco e a uma vulnerabilidade, para ser tocado, afetado, para que algo, de fato, lhe aconteça. Brincando com os prefixos, Larrosa traduz a questão: “Por

isso é incapaz de experiência aquele que se põe, ou se opõe, ou se impõe, ou se propõe, mas não se ‘ex-põe’.” (LARROSA, 2002, p. 25) Ser sujeito para experiências estéticas é estar receptivo diante do que se vivencia, e ter consciência disto (CARLESSO; TOMAZETTI, 2011).

O professor enquanto Navegante

Assim como a experiência em arte é posta em vínculo com as experiências da vida, também a educação define-se, como na percepção, por atividades de reconstrução edificantes. Pontes (2015) explica que:

A educação, entendida como um fenômeno direto e particular da vida humana, é processo de reconstrução e de reorganização do conhecimento que provoca o sujeito para experiências futuras. A educação é a experiência em curso, ao mesmo tempo em que é resultado da experiência.

Com base no autor, a tarefa do educador é saber em que direção se move a experiência, percebendo as nuances do contexto que a envolve, convivendo com o desafio de conciliar o controle externo com o propósito de crescimento a partir da situação vivenciada. Isto requer também a interação com outros sujeitos de experiências.

Sendo assim, a jornada do Navegante não é solitária. Mesmo que as descobertas sejam pessoais, sem a existência de outros seres nada seria possível. Um mentor pode lhe ajudar a encontrar a embarcação que lhe serve e indicar os caminhos até as águas. Conhecedor dos compassos, familiar das trilhas, investigador dos mares, um mediador pode auxiliar o Navegante a lidar com seus desafios e percalços.

Na Arte, pode-se pensar que mediação é aproximar o(s) sujeito(s) do objeto estético, mas há uma amplitude de situações em que ela se realiza. A primeira mediação é aquela feita pela própria obra, entre o autor e o fruidor, fundamentalmente entre eles se estabelece o

jogo da experiência (MARTINS; PICOSQUE, 2012). A ação mediadora está relacionada a uma atitude do professor de Arte, que incorpora reflexões em suas ações educativas de maneira intencional e provocadora.

Atuar como mediador é valorizar, de um lado, objetos intrínsecos da teia cultural, social e histórica da humanidade, e de outro, toda a diversidade de influências existentes em cada ser, pois os viajantes sensíveis carregam suas bagagens, o que não deve ser ignorado. Por isso, Martins e Picosque (2012) entendem que mediar não é estar entre dois, mas estar entre muitos:

Um “estar entre” que não é entre dois, como uma ponte entre a obra e o leitor, entre aquele que produz e aquele que lê, entre o que sabe e o que não sabe, mas em meio a um complexo de pensamentos, sensações, histórias reatualizadas. (MARTINS; PICOSQUE, 2012, p. 47)

A Arte em sua dimensão mediadora inclui deixar-se afetar e ser afetado em experiências, compartilhá-las, ao mesmo tempo que se ampliam repertórios e conhecimentos teóricos, e isto começa pelos próprios propositores da arte/educação. Segundo Martins e Picosque (2012), professores são chamados a incorporar o papel de quem convive com a arte e sabe viver a experiência. Desta forma, o educador é capaz de promover situações significativas enquanto pesquisador, sendo o convidado fundamental para momentos de contato com a arte antes que proponha suas ações, como uma porta que abre para o caminho do estético.

O professor de arte é o protagonista desta aventura, à medida que explora territórios desconhecidos. Um dos modos de acessar esta identidade é encarar-se como um escavador de sentidos, como afirma

Martins e Picosque (2012), que compreende o desvelar dos sentidos dos estudantes porque parte do que toca a si mesmo. Viver com intensidade as experiências potencializa que outros seres as vivencie:

Como professores andarilhos na cultura, nutridos cotidianamente pela contemporaneidade, em estados de invenção, atentos e sensíveis aos outros que conosco vivem processos educativos, poderemos potencializar olhares outros sobre a cultura que está em nosso entorno. (MARTINS; PICOSQUE, 2012, p. 57)

Ao realizar esta caminhada, o professor é o Navegante desperto e atento que estuda e se questiona sobre as imagens e os conteúdos que fazem parte da sua prática. Explorando o seu próprio acervo e as obras que podem vir a fazer parte dele, os professores-pesquisadores imergem em obras, imagens, artistas, livros, museus, reproduções e sites, de modo que tudo começa pela sua formação cultural. Isto requer estar atento ao redor, como um bom coletor. Em vista deste processo, que também é criador, o professor potencializa-se como professor-artista, ou artista-professor.

O artista-professor é uma das possibilidades do “artista-etc”, conceito definido pelo artista Ricardo Basbaum, atuante na cena artística brasileira desde os anos 80. Basbaum imagina que o papel do artista amplifica-se ao questionar a natureza e a função de suas ações, e por isto não é um artista-artista (CURI, 2012). Quando definido desta forma, o artista dialoga com outras áreas e incorpora outras funções, ampliando o pensamento e o fazer artístico nos campos da cultura (VASCONCELOS, 2007).

Este híbrido de professor com artista se realiza no desenvolvimento métodos didáticos como um processo artístico, um entrelaçamento de procedimentos cujo resultado não é uma obra, nem uma

aula, mas algo além, que é fruto das duas ideias. Novos significados emergem dali, tanto que as estratégias do artista-professor contemplam relações com indivíduos (para o artista, o espectador; para o professor, o aluno) que intervêm sobre o processo, de modo que o conhecimento se constrói enquanto vivência.

Deste modo, Loyola e Pimentel (2015) afirmam que o processo de criação em Arte (no sentido de disciplina escolar) não é linear, contrário a um roteiro pré-estabelecido a ser seguido à risca. Os recursos para proposições educativas têm então, um caráter criativo, como um estímulo às possibilidades de reflexão sobre ensinar e aprender Arte nos mais variados contextos e para aprendizes com diferentes bagagens.

Assim, há que se dar importância para a mediação do professor, que pode envolver-se com processos semelhantes aos dos artistas: manipular materiais, trabalhar em ateliê, revisar propostas de acordo com as necessidades, encarar o lado imprevisível da criação, envolver-se com produções poéticas e experimentações, bem como conduzir experiências na jornada do ensinar e aprender, que naturalmente também envolve trabalhos em coletivo e o diálogos reflexivos, aspectos da ação docente que podem ser incorporadas pelo artista-professor (LOYOLA; PIMENTEL, 2015). Trata-se de uma ação de expansão, conforme Martins e Picosque:

A aposta é na liberdade de professoras/professores inventando a si mesmos e seus fazeres em sala de aula, ao sabor da inocência de certo aprendizado, experimentando o traçado de seus próprios mapas de arte, desenhando lineamentos para percorrer lugares pouco explorados, sítios valorizados, buscando trilhas e clareiras junto com seus aprendizes. Ousando aprender a desaprender. (MARTINS; PICOSQUE, 2012, p. 125-126)

Isto se faz cada vez mais pertinentes nos dias atuais, dadas as complexidades impostas pela pandemia. Adentrando na ambiência criadora da invenção somos estimulados a pensar, a inventar problemas que desconcertam nossas próprias percepções e sensações, o que nos impõe a necessidade de descobrir em nós mesmos novos modos de olhar, pensar, sentir, agir. Como afirmam Martins e Picosque (2012, p. 129), “O vir-a-ser é sempre uma ação de criação.” Os caminhos do ensino-aprendizagem são um movimento processual, nunca de parada, sempre de navegar.

O protagonista tem que remar por mares que não conhece, a abertura para o desconhecido leva-o a uma superação, à entrega que o transforma. Ao alcançar novos territórios, percebe a experiência, consoma seu gesto, alcança uma forma, o artístico, que não é algo isolado, mas faz parte de todo o mundo novo. Ele atinge a culminação, fez-se por causa do processo. A partir dali, o Navegante sabe que viveu uma experiência e pode viver mais, consciente de que não será mais o mesmo. Assim, segue em busca de novas descobertas.

Conclusão

Por meio desta exploração, o conceito de experiência estética, baseado no pensamento de John Dewey (2010) e Jorge Larrosa (2002), oferece os rumos para compreender que para que ocorram experiências transformadoras, há a necessidade de se criar condições favoráveis à interação produtiva e formadora entre o sujeito e o meio, o que ressalta a importância da atuação dos educadores.

A partir da experiência na educação é possível transformar-se em um ser aberto para aprender e se relacionar de forma imaginativa e

criativa com a realidade. Os sujeitos dos processos de ensino-aprendizagem, ou seja, os navegantes da experiência, são representativos do potencial humano para adquirir conhecimento de forma significativa e intencional.

Por isso, a experiência passa pela compreensão da presença do sujeito fruidor e criador, definido por Larrosa (2002) como sujeito da experiência, e por Dewey (2010) como criatura viva, que precisa estar passivo e também ativo, em doses equilibradas, para que ocorra uma percepção elevada e um jogo de construção de sentidos. Tal jogo se realiza também nos processos de mediação, como também do professor-artista, que incorpora em suas práticas o investigar, o pensar, o navegar.

Com a metáfora do Navegante, expõe-se a riqueza da interação sensível e cognitiva com o mundo, a qual guarda o potencial de aprendizado e formação como ser humano frente a diferentes desafios. Encarando a si mesmo como Navegante, o professor pode ser protagonista de uma jornada significativa pelo universo da Arte, a qual apresenta-se em uma realidade desafiadora.

A abertura é chave para navegar, uma atitude que se faz necessária para ser sensível quanto às questões do mundo, como também para refletir sobre caminhos pessoais frente a diversas realidades. São muitas as vias pelas quais se pode percorrer. Com trilhas já exploradas, rotas projetadas e mapas com um “x” marcando o destino. A alteração das possibilidades leva naturalmente o ser humano a rever os caminhos a percorrer, seja por terra ou por mar. O Navegante tem diante de si uma missão que sempre se renova: fazer sua travessia chamada experiência estética no mundo rico da aprendizagem e da criação artística.

Referências

- CARLESSO, Dariane; TOMAZETTI, Elisete Medianeira. as condições de (im)possibilidade da experiência em John Dewey e Jorge Larrosa: algumas aproximações. *Revista Reflexão e Ação*, Santa Cruz do Sul, v. 19, n. 2, p. 75-97, jul./dez. 2011. Disponível em: <https://online.unisc.br/seer/index.php/reflex/article/view/2204>. Acesso em: 20 de ago. 2020.
- CURI, Fernanda. “Ricardo Basbaum, um artista-etc”. *Bienal*, 2012. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/post/551>. Acesso em: 22 de ago. 2020.
- DEWEY, John. *Arte como Experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- GREUEL, Marcelo da Veiga. Da “Teoria do Belo” à “Estética dos sentidos”: reflexões sobre Platão e Friedrich Schiller. *Anuário de Literatura*, v. 2, n. 2, p. 147-155, 1994.
- LARROSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Revista brasileira de educação*, n. 19, p. 20-28, 2002.
- MARTINS, Mirian Celeste; DEMARCHI, Rita. Mediação cultural: entre sujeitos/corpos/experiências estéticas. *Revista Digital Arte Educação-Cultura-Formação-Comunicação-Produção*. V. 8. n. 17. Julho, 2016.
- LOYOLA, Geraldo F; PIMENTEL, Lucia G. Professor-artista-professor: Reflexões Estéticas Sobre o Ensino-aprendizagem em Arte. In: Seminário da Pós-Graduação em Artes na UFMG: Pesquisas em Andamento. 1. 2015, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: SEPOGA, 2015.
- MARTINS, Mirian Celeste; PICOSQUE, Gisa. *Mediação cultural para professores andarilhos na cultura*. São Paulo: Intermeios, 2012.
- PONTES, Gilvânia Maurício Dias de. Reflexões sobre a experiência estética na educação. *Revista GEARTE*, v. 2, n. 2, p. 203-212, ago. 2015. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/gearte>. Acesso em: 20 de ago. 2020.
- VASCONCELOS, Edmilson Vitória de. As poéticas pedagógicas do artista-professor. In: RAMALHO, Sandra Regina; OLIVEIRA, Sandra Marcowiecky (Orgs). Encontro Nacional da ANPAP, 16, 2007, Florianópolis. *Anais [...]*. Florianópolis: UDESC, 2007. p.791-799. Disponível em: <http://anpap.org.br/anais/2007/2007/artigos/080.pdf>. Acesso em 05 de ago. 2020.

Arte a distância: o ensino de artes plásticas e visuais com as NTC em tempos de pandemia

Art at a distance: teaching visual and visual arts with NTC in times of pandemic

RICARDO MAURÍCIO GONZAGA

Universidade Federal do Espírito Santo/PPGA

A comunicação aborda questões relativas ao ensino de artes plásticas e visuais a distância, na perspectiva da capacidade de transmissão de informação pelas novas tecnologias da comunicação e da aceleração de sua implantação face ao isolamento imposto pela pandemia. Analisam-se também as condições de abordagem crítica de práticas artísticas artesanais e técnicas neste contexto e o modo como emergem aspectos espaciais, temporais, comunicacionais e interacionais na dinâmica deste processo.

Palavras-chave: arte; ensino de arte; ensino a distância; pandemia; NTC

The communication addresses issues related to the teaching of visual arts at a distance, from the perspective of the ability to transmit information through new communication technologies and the acceleration of its implementation in the face of the isolation imposed by the pandemic. We also analyze the conditions for a critical approach to artisanal and technical artistic practices in this context and the way in which spatial, temporal, communicational and interactional aspects emerge in the dynamics of this process.

Keywords: art; art teaching; distance learning; pandemic; NTC

Distâncias e novas distâncias

O arquiteto e urbanista Paul Virilio postula que, se ainda vivemos em grande parte de nossas vidas cotidianas de acordo com certo paradigma da velocidade, que pressupõe o deslocamento dos corpos pelo espaço físico, este, no entanto, vem sendo superado por outro: o da ausência total de velocidade, determinada pela tendência à cessação de todos os deslocamentos de corpos. Tais deslocamentos estão, segundo ele, em via de se tornar desnecessários em função de sua superação pelas transmissões instantâneas de dados via o hiperespaço das redes globais de computadores (VIRILIO, 1993).

Qualquer que seja o vetor da conquista espacial (navio, submarino, veículo aéreo, foguete ou satélite de observação...), a máquina de observação é menos o veículo, o aparelho de deslocamento físico dos observadores do que a imagem, uma *imagem televisionada*. Com efeito, esta última tende a tornar-se o único vetor, em detrimento da engenharia dos transportes. Quaisquer que sejam suas performances motoras, os novos veículos são hoje ultrapassados pela “videoperformance” da transmissão das imagens, a representação instantânea de dados (VIRILIO, 1993, p. 24).

Assim, se as cidades em que vivemos ainda vêm sendo transformadas pela ampliação das vias de trânsito de veículos automotores, com a construção de pontes e viadutos e a duplicação de avenidas, para Virilio esta situação se configura, no entanto, meramente como um momento ascendente de uma curva que não tardará a declinar: um penúltimo paradigma. Isto em função da tendência, já em pleno andamento e que, ao que tudo indica, não deve retroceder (a tendência, evidentemente, porque na prática, com o aumento exponencial do número de automóveis particulares, ainda vivemos o oposto), à redução progressiva do deslocamento físico cotidiano

dos trabalhadores no sentido periferia/centro e, de volta, centro/periferia – traduzindo: casa/trabalho – trabalho/casa – à medida da necessidade de se estar presente no lugar de trabalho a cada dia e retornar à residência ao fim de cada jornada. Tendencialmente, a desenhar outra curva, cujo movimento ascendente naturalmente determinaria o descenso da anterior, é crescente o número de pessoas que não saem mais de casa para trabalhar – ou estudar, recebendo, em regime de *home office*, tarefas diárias em suas próprias residências, o que lhes permite, assim, administrar seu tempo da forma que lhes parecer mais conveniente, alternando a execução de tarefas domésticas e pessoais com as exigidas pela atividade profissional ou estudantil.

No limite, aponta o sociólogo David Le Breton, a experiência continuada imposta por tal situação paradigmática, nos conduziria – ou antes: conduzirá, estimulada pelo hábito crescente de convivência por meio das redes sociais virtuais – a um momento em que os corpos se isolarão completamente e se movimentarão cada vez menos, comunicando-se exclusivamente via interface dos computadores (LE BRETON, 2003). Estranho paradoxo, o de uma tecnologia que, por aproximar, terminará por afastar. Afastamento este que poderá trazer consequências terríveis para o modo de ser deste ente que somos, para falar com Heidegger, sempre e inapelavelmente, ‘ser-com-os-outros’ (HEIDEGGER, 2002). Ser-com-a-imagem-dos-outros, ou melhor: ser-como-imagem-com-as-imagens-dos-outros viria assim a substituir então o ‘ser-com-os-outros’ apontado pela fenomenologia heideggeriana. Com implicações, possivelmente drásticas, como hipoteticamente sugere a leitura de uma novela de J. G. Ballard, apresentada por Le Breton, na qual se projeta uma situação futura em que uma família submetida a estes padrões limites de

comportamento, sem nunca ter se encontrado, decide contra todas as normas e hábitos usuais, fazê-lo, com trágicas consequências (BALLARD *apud* LE BRETON, 2003). Mantidos os sentidos do fluxo paradigmático dos processos de aproximação/afastamento em curso, em breve todos os encontros serão virtuais, ocorrendo única e exclusivamente nas redes sociais.

Na prática, esta tendência já se manifesta, à medida, por exemplo, que membros da mesma família ou de uma reunião (de trabalho, social ou mesmo em aula) frequentemente encontram-se imersos na realidade *online* de suas telas de *laptops*, telefones celulares e *tablets*. Estariam de fato presentes? Eis aí o paradoxo de uma tecnologia que aproxima o distante enquanto, simultaneamente, afasta o próximo.

Abro aqui um pequeno parêntese, para anotar um comentário perspicaz de um colega, que prefiro manter incógnito, que apontava o fato de, muitas vezes, em cursos presenciais, parecer que o aluno considera que o professor seja como que um aparelho de televisão: ele – aluno – pode entrar, se sentar, levantar, sair, lancha, ir ao banheiro, voltar e ‘aquilo’ ali na frente vai continuar falando como se nada tivesse se passado. De fato, na experiência cotidiana em sala de aula, em cursos presenciais universitários, muito, por um lado, em função de um, a meu ver, excessivo informalismo característico da cultura brasileira, situações que se conformam a este modelo ocorrem a todo momento, confirmando plenamente o comentário do meu colega. Na verdade, entretanto, como veremos igualmente a seguir, tal situação talvez não seja menos sintomática do momento característico da cultura pós-moderna em que a hiperproliferação das imagens, nos leva, num processo de retroalimentação, a tomar indistintamente as ‘reais’ e as reproduzidas ou simuladas.

Explico: a relação que se estabelece face a face entre professor e aluno – que se mantém ainda que problematicamente, como veremos – na modalidade a distância, me parece fundamental – ainda e talvez por algum tempo – para o processo de ensino, mesmo que pese que novos recursos, tais como a navegação *online* pelo hiperespaço, em recorte que navega em busca de informações, por exemplo, comecem a alterar este formato tradicional. Por quê? Porque (ainda) somos humanos: a comunicação humana se dá em face, cara a cara, olho no olho. O que nos diferencia fundamentalmente das inteligências artificiais, segundo Jean Baudrillard, é que enquanto para nós “há um outro [o grifo é meu]”, para o computador

[...] nada há em face, nada de outro, [...]. Ele evolui no interior de sua própria programação. [...] Ora, é precisamente aí, para além da potência mental do cálculo, que o homem pode ter a pretensão de ser definitivamente superior – nessa relação de alteridade que se funda sobre a deposição do seu próprio pensamento [...] e é o pressuposto sutil do jogo (BAUDRILLARD, 2002, p. 119).

Ou seja, a comunicação humana se dá em face do Outro, a partir da consciência de si, que se sabe e se vê também como o Outro do Outro. No ensino a distância, assim como em qualquer sistema de transmissão de dados audiovisuais, isto não ocorre de forma simples, desprovida de complexidade ou problemas.

Pode ser, no entanto, que os novos modos de interação proporcionados pelas novas tecnologias da comunicação e cuja vigência o isolamento impositivo devido à pandemia acelerou e antecipou, tornem obsoletos todos estes valores ligados à comunicação ‘face a face’ em sala de aula, real ou virtual. No ensino presencial me

parece sintomático que, por vezes, alguns alunos se escondam no fundo da sala, encobertos pelos que estão sentados à sua frente, de modo que a interação face a face, olho no olho tampouco acontece. É o sinal inequívoco de uma ausência: apenas o corpo está presente. No ensino a distância, nos encontros virtuais possibilitados por aplicativos, o pipocar de comentários no *chat*, por vezes simultâneos à fala do professor, parece se assemelhar em tudo à faísca disparada pelo olhar do aluno interessado, no presencial. A distância, com o olhar disperso por imagens por vezes desfocadas, o professor pode não perceber este lampejo, mas tem fortes razões para suspeitar de que esteja lá, expresso não só pelo ritmo dos comentários que tomam o pulso do interesse dos alunos, mas também pelo índice de atenção e permanência de olhares. E este *feedback* é fundamental: todo professor sabe disso e, me arrisco até a dizer, é o alimento espiritual de quem leciona. Afinal, como disse Heidegger, “aquele que verdadeiramente ensina não ensina mais nada que não seja a aprender” (HEIDEGGER, 1958). Ou seja: ensinar não é via de mão única, sem troca ativa, não há aprendizado.

É bem verdade que a precariedade das possibilidades de acesso à WEB gera dificuldades e ruídos neste processo de comunicação instantânea, já que alguns alunos por não terem velocidade suficiente em suas redes privadas, se veem forçados a desligar suas câmaras, o que impede o pleno funcionamento do que, a esta altura, já poderia ser considerado como sendo o “estado da arte”: todos os participantes do encontro virtual, alunos e professores, vendo-se mutuamente em suas respectivas telas. Não é menos verdade que as limitações atuais do meio tecnológico, ou seja, dos programas que viabilizam os encontros virtuais, também impedem que a totalidade dos participantes de uma reunião sejam vistos simultaneamente.

Alguns incidentes curiosos ocorrem: como um simulacro do movimento de um aluno que se levanta na aula presencial, para ir ao banheiro, por exemplo, uma tela atenta pode se apagar por alguns minutos para retornar em seguida. Por outro lado, a dificuldade de acesso à Internet pode funcionar também como álibi para um participante que, de fato, não o é, aquele que simplesmente liga a câmera e se ausenta todo ou a maior parte do tempo. O equivalente talvez do aluno que se senta no fundo da sala no presencial e que passa toda ou grande parte da aula “ausente”, focado na... telinha do celular.

De todo modo, aquilo que seria razoável supor que ocorresse, a desconcentração dos alunos nesse novo ambiente de ensino, pelo menos em grande parte, não acontece: muitos alunos permanecem concentrados mesmo durante longos períodos de explanação que não sejam suavizados por processos de apresentação de imagens e esquemas. Isto talvez se dê, como comentou em aula recente um de meus alunos, pelo recém adquirido hábito de toda a novíssima geração de assistir a – por vezes longos – vídeos tutoriais ou dos assim chamados *influencers* no Youtube ou no Instagram. Certamente, a familiaridade com as novas tecnologias da comunicação, cujos aparelhos, laptops, tablets, mas principalmente celulares, se tornaram itens imprescindíveis à vida contemporânea, tende a deslocar a capacidade de atenção do aluno, que se exercita em se tornar espectador em detrimento da capacidade de leitura, por outro lado, característica de outra fase do ensino.

Nada de que se espantar: afinal, o ensino a distância insere-se nitidamente nesta lógica da inversão paradigmática que já mencionamos a partir das referências a Virilio e que poderíamos, como teorizou Vilém Flusser, caracterizar de passagem de um período histórico para outro, o atual, pós-histórico, marcado pelo advento

e pela influência das imagens técnicas. Se naquele, conforme postula Flusser (1996), nossa forma de mediação com o real era o texto escrito, agora, na era virtual, de hegemonia da informação digital e de sua transmissão instantânea, somos compelidos a aquisição de novas habilidades e competências em relação a estas novas formas de mediação, num processo cotidiano contínuo, de modo a nos tornarmos aptos a lidar com o uso de linguagens nas quais, ainda segundo Flusser, somos todos analfabetos (Fig. 1).

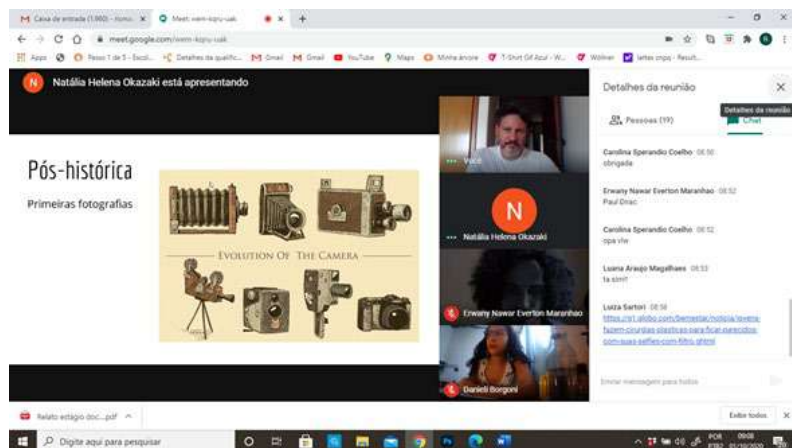


FIGURA 1 Apresentação de seminários na aula da disciplina Poéticas Digitais, ministrada pelo autor; apresentação do seminário da aluna Natália Helena Okazaki, em 1/10/2020. Fonte: própria.

Evidentemente, toda a análise até aqui incide sobre a forma sincrônica das aulas ministradas a distância. Nesta situação, a distância torna-se exclusivamente espacial, já que, com pequeno *delay*, por vezes percebido no ressoar de um microfone aberto, as conexões se produzem imediatamente, à velocidade da transmissão de dados mencionada por Virilio.

Relacionar-se com o Outro como imagem traz uma série de consequências e até problemas e dificuldades. Estas são evidentemente realçadas quando, no caso de aulas diacrônicas, à distância espacial, soma-se a temporal. Nestas, substitui-se o par ‘consciência de distância espacial/sensação de proximidade espacial’ somado ao par ‘sensação/consciência de proximidade temporal’ das aulas sincrônicas, por uma dupla consciência de distância, temporal e espacial, ainda que mantidas até certo ponto as sensações (ilusórias) correspondentes.

Analisando tais situações, em momento anterior de minha experiência com o ensino a distância, na vigência do programa de EAAD, em que eram gravadas em estúdio webconferências, que podiam ser assistidas em tempo real ou *a posteriori*, comentei situação que vivenciara pessoalmente, quando, num programa eleitoral gratuito televisionado, em sequência à apresentação de candidatos vivos, apareceu a imagem de um conhecido líder político já falecido, *como se estivesse vivo* e ‘ao vivo’, dirigindo-se a mim, telespectador, de modo tão direto e com a mesma ênfase que aqueles. O curto lapso de tempo necessário para que a percepção se ajustasse àquela diferença – fundamental, da percepção errônea de sincronia aparente à diacronia, ou da percepção de simultaneidade à consciência da não-simultaneidade¹ – foi extremamente significativa e instrutiva: cada vez mais, com todas estas aproximações proporcionadas pelas NTC, não estaremos nos submetendo a relações pautadas por novas distâncias deste tipo? (Digo: em que, pela força de atração hegemônica do ‘tempo real’ da interface das telas onipresentes, se perdem

¹ É bem verdade que aqui se trata na verdade da maior ou menor dimensão do lapso de tempo, maior no caso do político morto, do que no dos vivos, já que estes também não estão ‘ao vivo’.

os registros de inserção no tempo e no espaço e, conseqüentemente, passamos a lidar com todas as imagens como se fossem indistintamente equivalentes em sua irrealdade real, ou, vice-versa, em sua realidade irreal?). E até que ponto estas novas modalidades de comunicação, se não enfrentadas criticamente, não nos levarão – se já não o estão – possivelmente a novos limites de incomunicabilidade?

Outro aspecto fundamental que o isolamento revelou diz respeito à face afetiva da relação entre professor e aluno e de todos os indivíduos em relação ao grupo, a partir de vínculos de pertencimento e afetividade. Se na sala de aula presencial percebem-se determinantes as histórias específicas, individuais e coletivas, de aproximações relativas a fases anteriores de cada trajetória no curso, à medida que a noção de “turma” se fragiliza no sistema de créditos, formando-se pequenos grupos mais ou menos coesos enquanto alguns alunos, principalmente se “desperiodizados”, restam isolados, na situação atual, em que todos estão fisicamente isolados na sala virtual, o contato que propicia algum nível de ligação afetiva torna-se não só fundamental como até urgente e imprescindível. Recentemente, no âmbito deste processo de descobertas e revelações aberto pelo isolamento, uma aluna da disciplina que ministrou neste período (Poéticas digitais – 2020/1), manifestou em outro canal a importância emocional decisiva que o contato com as aulas estava representando para ela em função do isolamento. Tal fator não pode e não deve ser descartado – ou mesmo pouco valorizado, se queremos nos debruçar sobre as questões das distâncias de toda ordem e de suas superações neste momento de crise. Crise que, como se diz, em novo clichê, nos apresenta a oportunidade de encarar desafios que talvez pudessem demorar a impor sua vigência e já agora se apresentam condensados, prementes e urgentes.

Por outro lado, a crise da pandemia e a conseqüente necessidade de isolamento não deixou evidente e flagrante como nunca a desigualdade social do país, incidindo aqui sobre o aspecto da exclusão digital, fundamental para que se deem as condições mínimas que tornam possível o ensino a distância?

Ora, ao alcance do professor apresentam-se agora novas possibilidades de utilização de igualmente novos instrumentos pedagógicos. O que o momento de isolamento acelerou foi a necessidade, que se torna agora premente, do docente adequar-se a este novo campo mediático que, como vimos, já se apresentava como tendencialmente paradigmático. Uma mudança de velocidade: frente à ameaça do vírus, acelera-se o processo.

O ensino de arte e a distância

Em relação às possibilidades e dificuldades específicas do ensino de artes plásticas e visuais a distância, é fundamental que se estabeleça de imediato uma distinção e, desta, uma postulação: quanto às disciplinas práticas, é notório que categorias artísticas vinculadas a meios artesanais, concebidas na teoria e na prática no limite dos paradigmas modernos, encontram evidentemente sérias dificuldades e empecilhos ao ensino e aprendizado.

Não só a evidente impossibilidade de se lidar com equipamento instalado nas dependências da universidade – uma prensa litográfica, por exemplo – mas, a meu ver, principalmente, a impossibilidade de contato direto do olhar do professor com a produção do aluno restringem seriamente, ferindo mortalmente, o processo de avaliação, discussão e desenvolvimento de poéticas específicas. Pinturas, desenhos, esculturas, instalações e performances “viajam”, “navegam” mal pelo hiperespaço virtual. Isto porque tais trabalhos

difícilmente prescindem do caráter físico das presenças de seus elementos constitutivos para ser avaliados criticamente. Quantas vezes, tendo visto fotografias de trabalhos, mesmo que planares, de artistas, alunos ou não, ao entrar em contato com eles em visitas presenciais aos ateliês, não fomos levados a dizer: “esquece tudo o que eu disse, seu trabalho é outra coisa”? Isto porque a imagem de uma pintura difere em vários aspectos dela e de uma escultura, instalação ou performance muito mais.

Ocorre que, no contato com uma imagem que reproduz um trabalho, o olhar imagina a realidade física de seu referencial; a fotografia trabalha por processos de redução e abstração, portanto, muito se perde nesta passagem: as dimensões reais, e, por conseguinte, as relações de escala; a textura das superfícies; as massas e volumes, aspectos constituintes fundamentais são “falsificados”, ainda que se trate de uma tradução entre realidades bidimensionais, o que se agrava tremendamente quando se trata de trabalhos tri ou tetradiimensionais (que agenciam a temporalidade de sons a presença de objetos ou corpos, por exemplo).

Por outro lado, as imagens técnicas transitam ilesas pelo espaço virtual. Fotografias, vídeos e imagens digitais, não necessitam, por definição, de dimensões físicas fixas para existir, podendo ser ampliadas – no caso das fotografias – ou projetadas em dimensões variáveis, somente quando necessário, de acordo com o desejo do artista e os limites circunstanciais de cada momento de sua exibição. É evidente que esta diferença fundamental se deve à própria natureza destas imagens, concebidas as últimas, digitais, por princípio, em afinidade total com as NTC e facilmente transcodificáveis as primeiras, – fotografias e vídeos, mesmo quando analógicas em suas origens, em termos de captação.

Tais restrições e distinções devem ser – e estão sendo – levadas em consideração na formulação de estratégias de ensino de arte a distância nas condições atuais, sob a égide do isolamento impositivo.

Evidentemente também, por outro lado, as disciplinas teóricas não estão submetidas a tais limitações: textos, debates e explicações “viajam” muito bem pelos meios de transmissão das NTC.

Conclusão

Há distâncias e distâncias: no processo em gestação das práticas do ensino a distância, me parece inegável ser preciso que se tenha em mente a importância fundamental de se manter a chama da comunicação ativa acesa, em ambas as pontas do processo.

O futuro chegou: nem pior, nem melhor, tornando, no entanto impositivo que nos adequemos e consigamos lidar criticamente tanto com as vantagens quanto com os problemas que se apresentam.

E, o que é fundamental, aproveitar a oportunidade para transmitir esta capacidade de avaliação crítica aos alunos, se possível em sincronia com a própria aula.

De modo a evitar os piores sintomas do vírus para o ensino: o que contamina o interesse e o que agrava o isolamento.

Referências

BAUDRILLARD, Jean, *Tela total*, Porto Alegre, Sulina, 2002.

FLUSSER, Vilém. *Texto/ Imagem enquanto Dinâmica do Ocidente*.

In *Cadernos Rioarte*, Rio de Janeiro: Ano II, nº 5. 1996.

VIRILIO, Paul, *O espaço crítico*, Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

O direito das crianças aos processos de criação em tempos de exceção

Children's right to creative processes in times of exception

ROSA IAVELBERG

FEUSP

Docente na Faculdade de Educação (USP).

Líder do grupo de pesquisa GEPARDEU (CNPq)

O artigo discorre sobre os processos de criação, associando desenhos e textos gerados por crianças durante a pandemia. A imagem e o texto operam como linguagem multimodal, trazendo a expressão poética dos desenhistas. Nesta investigação, pontua-se que o texto somado ao desenho elucida a importância dos processos de criação em épocas de deslocamento da vida ordinária. Nesse contexto, destaca-se Arno Stern que trabalha em ateliês com órfãos da II Guerra Mundial. Outro aporte, nesta reflexão, é Didi Huberman que aborda as imagens produzidas por crianças nos campos de concentração.

Palavras-chave: texto; desenho; infâncias; pandemia.

The article discusses the creation processes, associating drawings and texts generated by children during the pandemic. The image and the text operate as a multimodal language, bringing the poetic expression of the designers. In this investigation, it is pointed out that the text added to the drawing elucidates the importance of the creative processes in times of displacement of ordinary life. In this context, Arno Stern stands out who works in workshops with orphans from World War II. Another contribution, in this reflection, is Didi Huberman who addresses the images produced by children in concentration camps.

Keywords: text; drawing; childhood; pandemic.

Introdução

Quando a criança pinta, o mundo se encolhe às dimensões de uma folha de papel, a folha de papel rebaixa suas margens e chega a ser o mundo. Já não é uma superfície branca, mas uma tela na qual se desenvolve toda a aventura. (STERN, 1962, p.55).

O estudo dedicado aos processos de criação da arte infantil pode abrir novas perspectivas para tais experiências. No histórico sobre a arte infantil, artistas são pioneiros em entender que a liberdade é fator fundamental para a qualidade de vida das crianças. (Topffer; 1848), (Cizek, 2010) e (Lowenfeld, 1946). Juan Bordes, em seu livro *La infancia de las vanguardias: sus profesores desde Rousseau a la Bauhaus* (2007), nos diz que a maioria dos artistas e dos arquitetos, na primeira metade do século XX, frequentam, na infância, escolas progressistas – o que promove abertura à liberdade de criação da arte moderna do período.

O ato de criar nas artes visuais, para vários autores da arte/educação, no final do século XIX até os anos 1980, é uma atividade natural da infância. Esses autores reiteram que basta a existência de condições adequadas para que as crianças se desenvolvam de modo artístico. Não obstante, as pesquisas que se seguem a esse período verificam que condições de vida e contextos culturais distintos geram temas e formas específicas de ordenação das imagens nas crianças. (LAVEN, 2020).

Na contemporaneidade, a diversidade leva à compreensão de que não se pode universalizar o conceito de infância e o termo infâncias passa a ser reconhecido como premissa da arte/educação e da educação em decorrência das teorias advindas da sociologia da

infância como, por exemplo, a formulada por Corsaro (2011) que avança em relação às propostas da Escola Nova – que, por sua vez, já reconhece o protagonismo das crianças. Corsaro (2011), ao considerar as narrativas das crianças como aspecto fundante da compreensão de seu mundo, ressalta em sua abordagem que o contexto social, as condições de vida e a cultura de pares formam uma teia que caracteriza o que é criado pelas crianças.

Assim sendo, pesquisas em arte/educação têm incluído as ideias manifestadas pelas crianças como evidências das investigações. Os objetos simbólicos criados se completam nas falas, nos textos ou nos gestos que os acompanham quando da fatura dos trabalhos. (Matthews, 2004)

Infâncias roubadas

O que se concebe como infância pode estar por um fio em um determinado lugar, isso porque, em situações de exceção, a vida é suscetível às mudanças, muitas vezes bruscas, que ocorrem em decorrência de fatos inusitados; não escolhidos por seus habitantes. Historicamente, a ideia de infância costuma passar por transformações e, nesse sentido, a singularidade das crianças costuma ser menos tratada do que as especificidades inerentes aos contextos – algo observado em obras relevantes, tais como, as de Marcílio (2005) e Priori (1999). Já no filme *Adeus, meninos* (1987), de Louis Malle, a singularidade de um menino judeu escondido em uma escola católica na II Guerra Mundial é narrada em detalhes. A ficção, nesse caso, esbarra no documentário, pois fatos reais da mesma natureza aconteceram no período com crianças perseguidas pelo nazismo.

Nos campos de concentração, o modo como viver a infância não é prerrogativa dos prisioneiros – o mesmo ocorre nas aldeias dos povos indígenas. Nessas aldeias, a invasão por garimpeiros dissemina doenças e promove a destruição do meio ambiente em nome do capital.

Assim, a violência política, social, a falta de ética e o respeito à vida muitas vezes deterioram as condições favoráveis ao desenvolvimento das infâncias projetadas ou sonhadas pelas diferentes comunidades. Contudo, o desrespeito às vidas infantis e à singularidade de suas criações também pode acontecer em espaços institucionais e familiares por desconhecimento dos adultos dos direitos à qualidade e ao projeto de vida. Nesses contextos, as crianças têm formação educacional e cuidados ignorados.

El niño preescolar tiene permiso para jugar y descubrir libremente. Es decir, tiene libertad para hacer sus mapas, crear y jugar sus juegos, y para formular y resolver problemas. Combina cosas no combinables y arma sus propios órdenes hasta que la aplicación en el mundo cotidiano le informa cuáles cosas son posibles y cuáles no lo son. En cuanto el niño entra en la escuela primaria, a menos que sea una escuela privada y costosa que usa las pedagogías constructivistas, la vida se reduce a solamente aquello que es posible y práctico. Lo imposible se descarta, y lo que es posible se contabiliza con números y se compara con otras cosas también contadas con números. La vida se convierte en algo cuantificable en donde “más” es sinónimo de “mejor” y en donde la educación pasa a ser entrenamiento para, en un futuro construido sobre un pasado conocido, poder sobrevivir en la economía del mercado. (CAMNIZER, 2020, p. 272)

A arte na educação infantil depende diretamente do modo como cada cultura forma e repertoria seus membros. Porém, algumas ações podem orientar para a melhoria das condições de vida com equidade para as infâncias – aqui, concebem-se as crianças como cidadãos com plenos direitos.

Quando se pensa em criação artística e em direitos das infâncias, em nossa pesquisa, não se considera a criança como classe de sujeitos; cada criança guarda suas singularidades. Nesses termos, consideram-se as narrativas infantis como expressão de ideias que estão ao lado das criações visuais, ambas singulares. Entendemos que não somos nós pesquisadores que damos voz às crianças. Elas são as emissoras e as narradoras de seus mundos e de suas ações no mundo, desse modo, a investigação torna possível o espaço de seus sonhos, temores, alegrias, enfim, tudo que é parte de seu universo e do contexto de criação.

Em *Sobrevivência dos vagalumes*, Huberman (2011) faz referência ao texto *O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, de Benjamin (1994), o autor diz que:

[...] deveríamos a energia para ver como um legado precioso-sobrevivente -, a menor borboleta esboçada por sobre um papel amarelo, no campo de Theresienstadt, por Marika Friedmanova, pouco antes de ser deportada e morta pelo gás em Auschwitz, aos onze anos de idade. Até mesmo os sonhos, estes enigmas ocultos no mais profundo, podem chegar até nós – em pedaços, evidentemente, por lampejos intermitentes – como tantas imagens-vagalume. (HUBERMAN, 2011, p. 133).

Se nas situações de infâncias roubadas crianças enfrentam duras realidades, são o sonho, a poesia e a arte que lhes permitem suportar

e sobreviver. Têm-se como exemplos, as crianças dos campos de concentração de Terezin, dos campos de refugiados e dos filhos de imigrantes subtraídos de suas culturas de origem. Nesses extremos de falta da infância vivida anteriormente, por vezes, o sonho precisa ser intermitente e é preciso acordar as crianças para a realidade. É o caso das crianças do documentário *A vida em mim* (2019), dirigido por Kristine Samuelson e John Haptas, no qual inúmeras crianças refugiadas na Suécia desenvolvem a Síndrome de Resignação, estado que as remetem, praticamente, ao coma, pois ficam adormecidas por longos meses.

Arte criança e a pandemia

A pandemia, que teve início em 2020, não é uma situação extrema como as guerras, mas guarda semelhanças na medida em que a vida das crianças sofre muitas modificações. Elas perdem seu espaço de socialização nas escolas e acentuam o convívio com os familiares. Então, entende-se que dar a conhecer imagens e textos das crianças sobre seus familiares e suas escolas pode revelar as atuais necessidades, sentimentos e ideias. Além disso, intenciona-se dar oportunidade de criação às que participam de projeto socioeducativo de arte/educação que ocorre nas favelas e comunidades de um bairro na zona oeste da cidade de São Paulo.

No período de pandemia, propôs-se a um grupo, composto por 310 crianças, de 3 a 12 anos, a criação de desenhos e textos sobre a escola e os familiares. A intenção é a de validar seu pensar e universo simbólico, uma vez que desenhar e escrever envolvem criatividade, afeto, imaginação e invenção, tais ações ainda traduzem experiências e conhecimentos que são ordenados em mostras para todos das comunidades. Em relação ao conhecimento nos diz Munari,

O produto da fantasia, tal como o da criatividade e da invenção, nasce de relações que o pensamento estabelece entre aquilo que conhece [...]. É evidente que não pode estabelecer relações entre coisas que não conhece nem tão pouco entre o que conhece e o que desconhece. (MUNARI, 1987, p.31)

Quanto à criatividade das crianças em contextos de privação da infância à qual estão habituadas, encontram-se nas orientações de Arno Stern, uma proposta para trabalhar arte junto a crianças órfãs da II Guerra Mundial. Nesse autor, um dos pontos centrais é a criação de ateliê intitulado *Closlieu*, lugar fechado, separado, isolado.

O ateliê é um mundo à parte e, em muitos casos, um refúgio. Isso não quer dizer que a educação que nele tem lugar tente separar a criança da sociedade, arrancando-a das dificuldades e obrigações de que é feita a vida. Mas, por acaso se concerta um casco perfurado de barco em alto-mar? Temos que colocá-lo em um dique seco! (STERN, 1965, p. 88, *tradução nossa*).

Impressiona-nos a presença em Stern do devir da arte/educação contemporânea, tendo desenvolvido seu trabalho à luz das propostas da arte/educação da escola renovada, no marco da livre-expressão.

É evidente que, se a criança encontra em si o que expressa, o que “sai” dela deve ter “entrado”. Sobre os signos que existem na criança, anterior e independentemente de sua observação, se interligam as imagens que registra constantemente; completam seu vocabulário e transformam progressivamente os signos iniciais. Devemos saber que a observação não age diretamente sobre a imaginação. É necessário notar que na criação livre a imaginação chama a observação e não o inverso. A criança que pinta se torna observadora e tem necessidade de uma “recarga” de elementos que a tornam mais sensível e atenta ao que existe ao seu redor. (STERN, 1961, p. 15-16, *tradução nossa*)

As ideias de cuidado e observação que atravessam as citações acima, também regem encaminhamentos da pesquisa em andamento que, para além da investigação, como se percebe, prioriza oferecer aos familiares e às crianças das favelas de um bairro da zona oeste da cidade de São Paulo, por intermédio de um projeto socioeducativo e cultural já existente, que organiza uma cesta básica de alimentos enviada mensalmente às famílias. Nessa direção, para os propósitos do projeto de nossa investigação, acrescentam-se, na cesta básica de alimentos enviada mensalmente às famílias, alimentos para a alma: papel sulfite e giz de cera, conseguidos para este envio por meio de uma ação de financiamento coletivo.

O desenho e o texto da criança

Se arte é a linguagem própria de cada artista, o mesmo acontece com a arte infantil, caracterizada como conjunto imagético tecido a partir de ideias e ações associadas que, progressivamente, ganham o rigor que a própria criança estabelece para si. Esse rigor tem o intuito de aproximar o que não sabe fazer, mas gostaria de criar.

Acreditamos que os desenhos que são aqui trazidos denotam as experiências cotidianas das crianças de um lugar no tempo da pandemia. O material estudado é parcialmente coletado, no 2º semestre de 2020, com apoio de agentes artísticos e sociais. O projeto específico dos desenhos, do qual participamos, teve por nome

Para a produção dos desenhos o texto abaixo foi enviado aos familiares,

Este mês, junto com a cesta básica, você recebe um *kit* para toda a família desenhar e se divertir no momento que escolher. Nosso convite é para que uma o mais crianças da família, com o giz de cera e uma das folhas em branco,

presentes no *kit*, elabore um desenho sobre a escola ou a família em tempos de pandemia. No verso da folha a criança pode escrever uma frase ou a descrição do desenho, colocar seu nome e idade. Um adulto da família pode escrever o que as crianças pequenas falarem sobre o próprio desenho.

Não vamos considerar apenas os desenhos das crianças, mas iremos associá-los às narrativas que os acompanham para construir significados, ainda que parciais neste momento da pesquisa. Porém, acredita-se que essa primeira ação abra caminho para desvendarmos a natureza do conjunto que nos será entregue. Desse modo, decidimos, para fins deste trabalho e considerados seus limites, trazer seis desenhos acompanhados dos textos correspondentes, perfazendo o número de imagens aqui autorizadas, pois acreditamos que as investigações que tematizam as visualidades e os escritos das crianças não podem prescindir do procedimento de trazer os mundos por ela criados nas duas linguagens.

Desenhos e textos

Não vamos considerar apenas os desenhos das crianças. Iremos associá-los às narrativas que os acompanham para construir significados. As primeiras análises, ainda que parciais, neste momento da pesquisa, abrem caminho para desvendarmos a natureza do conjunto que nos será entregue. Desse modo, decidimos, para fins deste trabalho e considerados seus limites, trazer três desenhos acompanhados dos textos correspondentes. Acreditamos que as investigações que tematizam as visualidades e os escritos das crianças não podem prescindir do procedimento de trazer os mundos por ela criados nas duas linguagens.



FIGURA 1 Menina, 06 anos, acervo do projeto Tem Desenho na Cesta Básica.

O desenho apresenta duas meninas no espaço externo e uma menor, apenas ali esboçada. Outras duas meninas encontram-se no espaço interno da casa e são desenhadas com o recurso da transparência. A imagem articula as formas entre si. Das duas meninas do espaço externo, uma está pulando corda e a outra higienizando as mãos.

Texto 01.

Nessa pandemia eu lavava as mãos todas as horas e também brincava com meus brinquedos em casa, sinto muitas saudades da minha escola e dos meus amiguinhos...

O texto escrito da criança complementa suas intenções e no permitiu a descrição acima, denota experiência com o cotidiano na pandemia e sentimentos de falta da vida anterior a ela.



FIGURA 2 Menino, 06 anos, acervo do projeto Tem Desenho na Cesta Básica.

O desenho apresenta cinco figuras humanas em diferentes posturas e ações dentro de uma casa (mesa, computador, cadeira, bola e TV são objetos identificáveis) e duas figuras no espaço externo usando máscaras. Imagem e texto estão entrelaçados no trabalho, tanto dentro do contorno da casa, como no espaço externo e no limite superior.

Textos 02.

Na casa:

Manter sempre em casa

Nos sentimos falta da escola

No espaço externo superior:

Covid 19

No espaço externo inferior:

Usar máscara salva

Os textos escritos pela criança associados ao desenho revelam experiências em relação ao cotidiano da pandemia, suas restrições, regras e sentimentos de falta da vida anterior a ela.



FIGURA 3 Menino, 07 anos, acervo do projeto Tem Desenho na Cesta Básica.

O desenho retrata uma escola a partir do recurso da transparência com crianças e uma professora e textos escritos no espaço interior, superior do contorno e no espaço externo.

Textos 03.

Espaço superior do contorno da imagem da escola

Escola

Espaço interior

Gente é obrigatório o uso de mascara

Saída sala 1

Ta

Prof

Nos balões, mas extravasando seus espaços

Sim

Todo mundo em

Prof podemos lavar as mão

Abaixo do contorno da imagem da escola

Fim

Os textos associados à imagem marcam a intenção de uma narrativa composta pelas duas linguagens combinadas. Os textos em balões são elementos da linguagem das histórias em quadrinhos e marcam um diálogo entre a professora e as crianças. A intenção narrativa está bem demarcada na escrita da palavra fim, no espaço inferior e externo do desenho da escola. O trabalho sugere que a ordenação das ações e o diálogo entre crianças (como grupo) e a professora giram em torno dos fatos da pandemia, destacando a necessidade de manter a regra de higienização das mãos.

Considerações finais

No recorte que podemos desenvolver aqui, verifica-se que os desenhos e os textos falam sobre a pandemia e neles estão presentes os significados atribuídos pelas crianças em seus trabalhos nesse contexto específico. Nos textos e desenhos, os participantes denotam a falta que sentem da escola, apesar de que em alguns desenhos e textos do recorte mais abrangente, não apresentados nesta reflexão, surge a preferência por ficar em casa com a família.

Acreditamos na importância dessas criações infantis e, sobretudo, no destino abrangente que será dado a elas em mostras e publicações, pois as validam e expandem a possibilidade dos participantes expressarem as situações de deslocamento da infância que lhes eram possíveis viver até então. Desse modo, ganham mais um lugar merecido no mundo. Na recepção dos trabalhos, observamos que é a formulação da criança que elucida significados quando criam mundos na arte, assim ela é a primeira leitora/narradora a ser considerada nas imagens e textos.

Esperamos que o estágio inicial da pesquisa e os fundamentos apresentados possam explicitar o valor das criações que articulam texto e imagem nas produções infantis. Esses recursos promovem as crianças a narradores e leitores ao criarem mundos nos próprios trabalhos e como nos alertaram os autores aqui tratados, os espaços de criação e as produções deixam a memória das marcas das crianças como colaboração à compreensão do mundo.

Referências

Livros e artigos

- CAMNITZER São Paulo, ER, Luís. Manual Anarquista de Preparación Artística, In, Design e arte/educação, DAT Design, Art and Technology. São Paulo, Baltimore: *Universidade Anhembi Morumbi e Baltimore International Universities, Journal*, v.5 n.2 2020, p. 267-274.
- CORSARO, William A. *Sociologia da Infância*. Porto Alegre, Artmed, 2011.

- LAVEN, Rolf. Cross-Cultural Narrative Through Graphic Stories in Polisario Refugee Camps. *Revista Educação, Arte, e Inclusão Santa Catarina*.V.16, n3, 2020. Disponível em <http://www.revistas.udesc.br/index.php/arteinclusao/article/view/17514>. Acesso em 10 jul. 2020.
- MARCÍLIO, Maria Luiza. *História da escola em São Paulo e no Brasil*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005.
- MATTHEWS, John. *El arte de la infancia y de la adolescencia: la construcción del significado*. Barcelona: Paidós, 2004.
- MUNARI, Bruno. *Fantasia: invenção, criatividade e imaginação na comunicação visual*. 2ª. Ed. Lisboa: Editora Presença, Coleção Dimensões, 1987.
- PRIORI, Mary del. *História das crianças do Brasil*. São Paulo: Ed. Contexto, 1999.
- STERN, Arno. *Aspectos e técnica de la pintura infantil*. Buenos Aires: Kapelusz, 1961.
- STERN, Arno. *El lenguaje plástico*. Buenos Aires: Kapelusz, 1965.

Filmes e documentários:

- A vida em mim*, 2019
- Direção: Kristine Samuelson e John Haptas, 40 min.
- Adeus, meninos*, 1987,
- Direção: Louis Malle, 1h43 min.

Contextualização do Ensino de Jovens e Adultos no Brasil e no Município de Guarapari Espírito Santo: Ensino Remoto da Arte em um momento de distanciamento social

Contextualization of Youth and Adult Education in Brazil and in the City of Guarapari Espírito Santo: Remote Art Education at a time of social distance

TATIANA AFONSO TAVARES RIGO

Universidade Federal do Espírito Santo – UFES

STELA MARIS SANMARTIN

Universidade Federal do Espírito Santo – UFES/PPGA

Esse artigo trata alguns pontos da evolução da legislação brasileira para a EJA– Educação de Jovens e Adultos e estritamente abordar a disciplina arte como área de conhecimento e linguagem específica presente na estrutura curricular e, no contexto de pandemia que impôs o isolamento social, apresenta experiência, estratégias metodológicas e recursos tecnológicos para o ensino remoto utilizado pelos professores de arte do município de Guarapari impulsionando-os no agir e no querer aprender arte.

Palavras-chave: EJA, Arte, Ensino Remoto, Recursos Tecnológicos, Estratégias Metodológicas.

This article deals with some points of the evolution of the Brazilian legislation for EJA- Youth and Adult Education and strictly approach the discipline of art as an area of knowledge and specific language present in the curriculum structure and, in the context of the pandemic that imposed social isolation, presents experience, methodological strategies and technological resources for remote teaching used by art teachers in the municipality of Guarapari, encouraging them to act and want to learn art.

Keywords: EJA, Art, Remote Education, Technological Resources, Methodological Strategies.

Introdução

Os estudos da modalidade da EJA-Educação de Jovens e Adultos no Brasil envolvem mais do que a compreensão de uma trajetória histórica. Trata-se do processo de constituição permeado de inúmeros desafios. Utilizando como aporte teórico autores que tratam da EJA no cenário brasileiro, apresenta-se a seguir algumas considerações históricas.

Carvalho (2009) afirma que a alfabetização de jovens e adultos chegou ao final do século XIX bem irregular e deficiente. A partir do Censo Nacional de 1900, foi constatada a existência de 65,3% de analfabetos na faixa etária acima de 15 anos de idade.

Era atribuída a essa elevada taxa de analfabetismo um sistema dual, indicador da marginalização econômica social. A autora expõe as oportunidades educacionais no ensino primário se expandiam a fim de combater o analfabetismo e destaca que a educação primária para crianças ou a adultos não era dinâmica.

Um novo Censo realizado em 1940 revelou que 56,2% de analfabetos entre as pessoas maiores de 15 anos, o que indicou que a redução do percentual de analfabetismo não alcançava 10% (CARVALHO, 2009).

Assim surgiram as três primeiras campanhas de alfabetização de massas, ocorridas no período de 1947 a 1963: Campanha de Educação de Adolescentes e Adultos (CEAA) Campanha Nacional de Educação Rural (CNER) Campanha Nacional de Erradicação do Analfabetismo (CNEA).

Cada “missão” era composta de uma enfermeira, um veterinário e um professor ou uma professora, que morariam na localidade e desenvolveria com a população, além da alfabetização, a educação para o trabalho, a cidadania, o lazer, a saúde e o desenvolvimento comunitário. Os recursos didáticos da CNER eram mais amplos do que os da CEAA, pois incluíam filmes educativos,

palestras, panfletos, cartazes e livros. Derivada diretamente da CEAA, a CNER foi inspirada nos mesmos pressupostos ideológicos que sustentaram a primeira [...]. (CARVALHO, 2009, p. 23)

Em 1946, Eurico Gaspar Dutra, general candidato à presidência da República, deu a Lourenço Filho tarefa de promover a Campanha de Educação de Adolescentes e Adultos (CEAA), iniciada em 1947. A partir daí, foram criadas dez mil classes de alfabetização no país (nas capitais e em cidades do interior).

Carvalho (2009) apresenta outras reflexões significativas em relação à CEAA, afirmando que seu caráter ideológico mais visível era a apresentação do analfabetismo como “flagelo” ou “vergonha” nacional. Sempre foram atribuídas somente características negativas aos analfabetos como: ineficiência do trabalho, incapacidade política e jurídica e não competência para cuidar da própria saúde e de seus filhos. A CEAA foi apresentada pelo governo como uma “salvação nacional” (CARVALHO, 2009, p. 20).

No final dos anos 1950, conforme Ribeiro (1997), tendo como referência Paulo Freire, as críticas à educação para jovens e adultos tinham nova visão do analfabetismo, Freire em 1963, aplicou método próprio onde 300 alunos adultos foram alfabetizados em 45 dias incentivando a ampliação de consciência para melhorar sua qualidade de vida, mudança social e cultural. A metodologia, pautada no diálogo, utilizava temas geradores que partiam do repertório dos estudantes e favorecia a atribuição de sentido e significado ao processo de aprendizagem e consequente criticidade em sua prática social.

O método era baseado na forma de ensino que inseria elementos do cotidiano dos sujeitos alfabetizados. Em pouco tempo os alunos apropriavam da leitura sem deixar a margem, sua leitura de mundo.

Nas palavras de Brandão (1981, p.10-11)

Um dos pressupostos do método é a ideia de que ninguém educa ninguém e ninguém se educa sozinho. A educação, que deve ser um ato coletivo, solidário – um ato de amor, dá para pensar sem susto -, não pode ser imposta. Porque educar é uma tarefa de trocas entre pessoas e, se não pode ser nunca feita por um sujeito isolado (até a autoeducação é um diálogo à distância), não pode ser também o resultado do despejo de quem supõe que possui todo o saber, sobre aquele que, do outro lado, foi obrigado a pensar que não possui nenhum. “Não há educadores puros”, pensou Paulo Freire. “Nem educandos.” De um lado e do outro do trabalho em que se ensina-e-aprende, há sempre educadores-e-educandos e educandos-educadores. De lado a lado se ensina. De lado a lado se aprende (BRANDÃO, 1981, p.10-11).

O “Método Paulo Freire” surgiu juntamente com o Movimento Cultura Popular do Recife (MCP). O objetivo era alfabetizar trabalhadores rurais, num curto período. Os professores eram preparados para captar expressões do vocabulário do público alvo e, partindo destas coletas iniciavam suas discussões e problematizações. Esta ação fazia o professor acessar o saber prévio dos alunos, o que, segundo Brandão (1981), tratava-se do princípio do método.

Deste modo, o educador realizava o papel de mediador, tarefa primordial de fazer com que seus alunos encontrassem na educação possibilidades de transformar a realidade da sociedade em que vivem. Assim, o aluno sai da condição de heterônomo para autônomo, passando a ser um agente detentor do saber, transformador de seu meio, tendo papel ativo e exercendo plenamente sua cidadania.

Para Brandão (1981) Freire considerava que a transformação da sociedade só seria possível por meio da educação e primava por

objetivos reais nos processos de ensino. Também considerava a importância do diálogo, principalmente, para favorecer a mediação.

O diálogo deve iniciar-se antes do ato ou prática educativa, a fim de captar, pesquisar e organizar os percursos e objetivos de aprendizagem. “Para Freire a atitude dialógica é, antes de tudo, uma atitude de amor, humildade e fé nos homens, no seu poder de fazer e de refazer, de criar e de recriar, de ser mais de ser construtor da própria história.” (BRANDÃO *apud* FREIRE, 2016 p.110-112).

Partindo do diálogo, seria possível ao professor, organizar os conteúdos a partir das palavras geradoras. Palavras que despertavam no educando o interesse pela aprendizagem e, ao mesmo tempo, trazia a tona seus conhecimentos acerca de um determinado assunto.

Com o golpe militar em 1964, os programas de alfabetização e educação popular foram considerados uma grande ameaça à ordem e seus autores foram duramente reprimidos. Paulo Freire ficou exilado por 15 anos.

Ribeiro (1997) pontua que o governo permitiu somente a realização de programas de alfabetização de adultos em caráter assistencialista e conservador. E, em 1967, assumiu o controle dessa atividade, lançando o Movimento Brasileiro de Alfabetização – MOBRAL. Foi uma iniciativa de perfil centralizador e doutrinário. Sua proposta pedagógica desconsiderava a migração rural-urbana com padrões capitalistas de produção e consumo.

O MOBRAL constituiu-se como organização autônoma em relação ao Ministério 20 U1 – Educação de jovens e adultos no Brasil da Educação, contando com um volume significativo de recursos. Foram instaladas Comissões Municipais, que se responsabilizavam pela execução das atividades, mas a orientação e

supervisão pedagógica bem como a produção de materiais didáticos eram centralizadas. (RIBEIRO, 1997, p. 26).

A meta do Mobral era alfabetizar 11,4 milhões de adultos até 1971 e eliminar o analfabetismo no Brasil até 1975. Mas poucos avanços aconteceram nos 15 anos de vigência do Mobral, haja vista que, dos quarenta milhões de pessoas que frequentaram aquele movimento, apenas dez por cento foram alfabetizadas.

Na lei nº 5.692/71, constava um capítulo para o Ensino Supletivo e o parecer 699/72, do Conselho Nacional de Educação (CNE), que regia os cursos supletivos seriados e os exames com certificação expedidos pelas instituições que os mantinham. A matriz do Ensino Supletivo seguia a proposta curricular do ensino regular, porém de forma compactada e sem denotar qualquer especificidade à população jovem e adulta no processo de escolarização. Assim, o Supletivo acaba suprimindo certa deficiência do Mobral.

Em 1986, o Ministério da Educação organizou uma comissão para a elaboração de diretrizes Curriculares Político-Pedagógicas, a qual reivindicou a oferta pública, gratuita e de qualidade do primeiro Grau aos jovens e adultos, dotando-os de identidades próprias. A comissão fazia ainda recomendações relativas à criação de uma política nacional de educação e jovens e adultos, ao financiamento e a revisão crítica da legislação nessa área.

Então 1988, a EJA passou a ser reconhecida como modalidade específica da educação básica, no conjunto das políticas educacionais brasileiras, estabelecendo-se o direito a educação gratuita para todos os indivíduos, inclusive aos que não tiveram acesso ao ensino na idade própria.

Ainda da década de 1990, foi promulgada a nona lei de Diretrizes Bases da Educação Nacional, lei nº 9.394/96, na qual a EJA passa a ser considerada uma Modalidade da Educação Básica nas etapas de ensino Fundamental e Médio e com especificidade própria.

O município de Guarapari oferta educação para jovens e adultos desde a década de setenta, com a implantação do Mobral, desde então, vem tentando diminuir analfabetismo com ações eficazes acompanhando as propostas que o Ministério da Educação institui.

No ano de 2014 o Município de Guarapari implanta o Centro Municipal de Jovens e Adultos – CMEJA, ampliando a oferta de vagas para três turnos, mostrando-se apresentando um diferencial para a modalidade EJA que só está disponível à noite.

O setor pedagógico da Secretaria Municipal de Educação de Guarapari – SEMED direciona, acompanha e fiscaliza quatro escolas que ofertam a EJA no município.

Novos desafios surgiram com a pandemia do COVID-19. O isolamento e distanciamento social provocaram a necessidade de propor e realizar adaptações nos métodos de ensino, na convivência entre alunos e professores. Dúvidas aparecem à medida que os meses passam, os estudiosos se debruçam sobre o tema de educar a distância, sobre as aulas remotas e adequação à legislação para findar o ano letivo com o menor prejuízo possível. Todo esse contexto desafiador promove, por outro lado, um ambiente extremamente criativo para gerar novas ideias, incorporar as tecnologias para o ensino da Arte remoto para adultos.

EJA na legislação brasileira: uma perspectiva histórica

Na Constituição Federal de 1946 – Art. 166 cita a “educação como direito de todos”; No Art. 168 traz a “gratuidade e obrigatoriedade do Ensino Primário” e no Art. 168 que “o Ensino Primário é estendido de 7 a 14 anos, sendo obrigatório e gratuito nos estabelecimentos oficiais”.

A Constituição de 1967 traz em seu Art. 176 que “a educação, inspirada no princípio da unidade nacional e nos ideais de liberdade e solidariedade humana, é direito de todos e dever do Estado, e será dada no lar e na escola.” Ainda no Art. 176 §3º, II – diz que o “ensino primário é obrigatório para todos, dos sete ao quatorze anos, e gratuito nos estabelecimentos oficiais.” No Art. 168, I cita que “o Ensino Primário é obrigatório e só será dado na língua nacional”.

As forças políticas tencionaram os interesses de uns e de outros e, apenas a legislação pode garantir os Direitos para todos. Destacaram pontos importantes das constituições de 1934 a 1988 até culminar na Constituição Federal de 1988 que objetivava tornar o ser humano cidadão em pleno desenvolvimento com a sociedade, oferecendo uma educação com qualidade e igualdade para todos. Para tanto é necessário fazer uma educação aonde o aluno, sujeito de direitos, venha a romper barreiras, realizar sonhos, levando-o assim, à satisfação pessoal e profissional.

A Constituição Federal do Brasil de 1988 incorporou como princípio que “toda e qualquer educação visa o pleno desenvolvimento da pessoa, seu preparo para o exercício da cidadania e sua qualificação para o trabalho” (CF. Art. 205). Retomado pelo Artigo 2º da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional – LDB 9.394/96 este princípio abriga o conjunto das pessoas e dos educandos como um universo de referência sem limitações. Assim, a Educação de Jovens

e Adultos e Idosos, modalidade estratégica do esforço da Nação em prol da igualdade de acesso à educação como bem social [...]

Ensino Remoto em Arte para a EJA em um momento de distanciamento social.

A atual pandemia provocada pelo COVID-19 causou uma condição ímpar de isolamento social que impeliu a buscar alternativas inovadoras em todos os setores da vida e na Educação não foi diferente. Situação imprevista, não contemplada nos planejamentos escolares.

Para Moran (2006), há uma fragilidade no aprendizado e faltam estímulos e metodologias adequadas que tornem o estudo mais significativo, sendo preciso repensar o ensino, incentivando propostas mais dinâmicas em sala de aula.

A rede de escolas do Estado do Espírito Santo teve que adequar ao novo contexto educacional e, no município de Guarapari, foi proposta a postagem semanal de atividades de complementação escolar no site do Núcleo de Tecnologia de Educação (NTE), para todas as modalidades de ensino.

Os professores enviam as atividades que, criteriosamente, são analisadas por uma equipe capacitada que verifica ortografia, legibilidade dos textos, qualidade das imagens etc. Em seguida colocadas num modelo padrão de formatação e postadas em divisão de níveis: Educação Infantil: creche e pré-escola, Ensino Fundamental I (1º ao 5º Ano), Fundamental II (6º ao 9º Ano), EJA, AEE – Atendimento Educacional Especializado e projetos anuais, facilmente localizados por quem estará fazendo o acesso.

No que se refere à EJA teve-se, a princípio, somente 50% de adesão ao site, assim buscamos novas alternativas de forma interativa. Em um segundo momento, além das atividades no site, gestores

e professores aproximaram mais dos alunos e começaram a aplicar diversas estratégias didáticas como: vídeo aulas (disponíveis no *youtube*), chamadas de vídeo (pelo aplicativo *WhatsApp*, *Google Classroom* e *Meet*), indicação de sites, realização de lives, explanação em mídias sociais como blog das escolas, fóruns, propagandas na TV local e mensagem transmitidas por carro de som. Tudo isso para chamar a atenção dos educandos e mantê-los motivados no processo de ensino remoto. Com envolvimento maior das escolas, diferentes estratégias foram utilizadas para estimular o interesse dos alunos (jovens e adultos) para finalizarem o ano letivo e, assim, evitar possíveis evasões.

O pensamento de Moran (2006) reflete perfeitamente o momento vivenciado, pois com o ensino remoto a busca por estímulos e metodologias tem sido uma constante para muitos professores. Na esperança de tornarem a aprendizagem mais significativa, com menos ênfase na memorização de conteúdos, têm repensado suas práticas e elaborado suas aulas e atividades fazendo uso de recursos tecnológicos.

O ensino de Artes pode objetivar uma prática pedagógica que dialogue com a realidade do aluno, envolvendo-o nas relações entre ensino-aprendizagem para significar o aprendizado e mobilizá-lo à produção de conhecimento. A arte é uma maneira específica de conhecer, ver e se comunicar com o mundo e com os outros. A forma e a expressão caminham juntas nas linguagens da arte e os jovens e adultos podem, com arte exercer sua potencialidade criadora.

Para tanto, escolher o recurso certo, a atividade adequada, as indicações de busca para pesquisa, o jogo correspondente à tarefa sugerida etc. favorecerá tanto o trabalho do professor quanto o processo de aprendizagem por parte do aluno.

Valente (2011), cita que é essencial compreender a forma adequada do uso das tecnologias na educação. Ele ressalta que é preciso definir tecnologia como algo que resolve problemas e facilita nossa vida. Neste contexto, as novas tecnologias são ferramentas que auxiliam os professores na ação educar e ensinar. Portanto torna-se essencial usar a ferramenta adequada para a prática planejada, a fim de favorecer o processo de ensino-aprendizagem de modo remoto.

Os professores do município de Guarapari que ministram a disciplina de arte estão buscando atividades que permitam experienciar momentos criadores dentro e fora da tela, incentivando à criatividade, oportunizando aos alunos jovens e adultos a terem maior acesso às manifestações culturais e artísticas, ou seja, permitindo que eles acessem conhecimentos transcendendo barreiras socioculturais e regionais.

Eles estão trabalhando com materiais que os alunos já utilizam no seu dia a dia, encontrados em seu trabalho ou nos locais de lazer. A proposta visa respeitar os saberes dos alunos e a vivência cotidiana atual, com atividades desenvolvidas em pintura (tecido, paredes, grafites), esculturas com argila, culinária, artesanato, costura, entre outras atividades facilmente desenvolvidas no trabalho ou em casa.

Tais atividades têm possibilitado produções autônomas, criativas e críticas, que evidenciam gostos e preferências dos alunos, visão de mundo, dimensão emocional e aspectos da vida social, o que contribui para a construção de um conhecimento palpável, real e usual, em harmonia com a vivência cotidiana. Essa configuração atual de aprendizagem remete a ideia freireana de que “ensinar não é transferir conhecimento, mas criar possibilidades para a sua produção ou a sua construção” (FREIRE, 1996, p. 21).

Nestes tempos de pandemia é primordial que os professores penssem e elaborem práticas pedagógicas que estimulem o potencial dos alunos e incentive-os na elaboração e reelaboração de suas próprias ideias criativas. Assim poderão surgir mudanças significativas, dando um novo olhar, sobre o instante em que estão vivendo.

Conforme comunicado da SEMED – Guarapari, feito a todas as escolas do município, no próximo ano, várias destas ações remotas ainda podem permanecer, visto que há o cumprimento de reposição de aulas aos sábados. Mesmo que cesse a pandemia, fica claro que o modelo didático a distância será adotado ainda por muitos meses.

Nessa expectativa, poderão surgir maiores e melhores estratégias metodológicas e recursos tecnológicos que atendam a demanda do público alvo da EJA.

Considerações finais

Nessa nova configuração de ensino, os professores interagem com seus alunos usando os recursos tecnológicos disponíveis a fim de estimulá-los e motivá-los em seus estudos, com ferramentas eficazes que facilitam a comunicação *online*. As atividades se tornam uma extensão das práticas cotidianas e conectam a escola às vivências sociais.

O aluno é desafiado a pesquisar, compreender o conteúdo exposto e produzir trabalhos de modo independente, o que garante o protagonismo e eficiência no processo de ensino-aprendizagem.

Mesmo não alcançado todo o público, iniciativas têm sido pensadas para ampliar o número de alunos atendidos de modo remoto. Para aqueles que ainda não conseguem ter acesso ao conteúdo virtual, às atividades didáticas são planejadas e preparadas da mesma

forma, porém, são impressas e entregues na secretaria de cada escola, semanalmente.

Num cenário que já apontava para o ensino híbrido, esta mudança metodológica poderá ressignificar o ensino e a aprendizagem na EJA, tanto para os professores que buscam, diariamente, soluções artísticas atrativas e condizentes com a realidade do público alvo, como para os próprios alunos, que estão tendo a oportunidade de se atualizarem e terem acesso a uma educação prática e tecnológica, concernente com a realidade da sociedade atual.

Referências

Âmbito Jurídico. *Evolução histórica das Constituições do Brasil*.

In: Âmbito Jurídico, Rio Grande, 31/05/2006. Disponível em: <http://www.ambito-juridico.com.br/site/index.php?n_link=revista_artigos_leitura&artigo_id=1148> Acesso em 23 set. 2020.

ARCO-VERDE, Yvelise F. de S., FANTIN, Maria E., BASSFELD, Marlise de C., OLESKOVICZ, Sonia. Secretaria de Estado da Educação – SEED. *Diretrizes Curriculares da Educação de Jovens e Adultos*. Curitiba: MEMVAVMEM Editora, 2006.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *O que é Método Paulo Freire?* 18ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1981.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do Oprimido*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2013.

_____. *Pedagogia da Autonomia*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. p.21

CARVALHO, M. *Alfabetizar e letrar: um diálogo entre a teoria e a prática*. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005.

MORAN, José Manuel. *Mediação pedagógica e o uso da tecnologia*. In: Novas tecnologias e mediação pedagógica. MORAN, José

Manuel, MASETTO, Marcos, BEHRENS, Marilda. 12ª ed. São Paulo: Papirus, 2006.

Núcleo de Tecnologia Educacional. *Atividades de complementação escolar*. Disponível em: <https://www.nteguarapari.com/atividades-complementacao-escolar> Acesso em 13 out. 2020.

RIBEIRO, M. V. M. (coord.) et al. *Educação de jovens e adultos: proposta curricular para o 1º segmento do ensino fundamental*. São Paulo: Ação Educativa; Brasília: MEC, 1997. Disponível em: <<http://portal.mec.gov.br/secad/arquivos/pdf/eja/propostacurricular/primeirosegmento/propostacurricular.pdf>> Acesso em: 11 out. 2017.

TELES, Luiz Jorge da Silva. Diretor de Políticas de Educação de Jovens e Adultos. *Princípios da educação de jovens e adultos*. Disponível em < http://confinteabrilmais6.mec.gov.br/images/documentos/legislacao_vigente_EJA.pdf > Acesso em 23 Set. 2020.

VALENTE, José Armando. *Educação a Distância: pontos e contrapontos*. Summus: São Paulo, 2011, p. 45-48

Fechada em casa, e agora? Que estratégias a adotar no ensino prático em tempo de pandemia

Closed at home, now what? What strategies to adopt in practical teaching in times of pandemic

TERESA ALMEIDA

Unidade de Investigação VICARTE – Vidro e Cerâmica para as Artes (FCT/UNL e FBAUL)

Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade (i2ADS) da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

Março de 2020, as aulas decorriam com normalidade dentro do calendário escolar e seguindo o cronograma estabelecido. Através do programa Erasmus uma professora da universidade de Valência, Espanha realizava uma palestra e participava num workshop da faculdade, estabeleciam-se parcerias sobre um novo projeto prático que se pretendia estabelecer no futuro. No início da segunda semana, universidades começam a fechar, a 12 de março foi a vez da Universidade do Porto e na semana seguinte o País.

Perante o desafio de ficar fechada em casa, começam a surgir novas estratégias a adotar numa disciplina de cariz tecnológica e ofical que necessita de equipamento que só se encontra disponível na faculdade. O que fazer? Que trabalhos poderiam ser elaborados pelos estudantes?

Esta apresentação assenta nas estratégias adotadas durante o período em que foi estabelecida a quarentena em Portugal. São apresentados os trabalhos que os estudantes realizaram em casa nas unidades curriculares como o vidro e o mosaico. Será também exposto como foi a retoma à oficina da faculdade em maio, e os procedimentos adotados na segurança deste retomo exibindo os trabalhos aqui realizados pelos estudantes.

Num início do um novo ano letivo uma nova realidade permanece, a nossa visão sobre os procedimentos de ensino foram alteradas. Perante este cenário e experiência, fica uma questão: Será possível em tempos de pandemia continuar a lecionar componentes práticas? Após a explanação que aqui será apresenta, verificaremos que sim.

Palavras-chave: ensino prático, metodologias, vidro, mosaico

March 2020, classes took place normally within the school calendar and following the established schedule. Through the Erasmus program, a professor from the University of Valencia, Spain gave a lecture and participated in a college workshop, partnerships were established on a new practical project that was intended to be established in the future. At the beginning of the second week, universities begin to close, on 12 March it was the turn of the University of Porto and the following week the country.

Faced with the challenge of being closed at home, new strategies are beginning to emerge in a technological and workshop discipline that requires equipment that is only available in college. What to do? What works could be done by students? This presentation is based on the strategies adopted during the period in which quarantine was established in Portugal. The works that students have done at home in the curricular units, such as glass and mosaic, are presented. It will also be exposed as it was the return to the college workshop in May, and the procedures adopted in the security of this return showing the work done here by the students.

At the beginning of a new school year a new reality remains, our view on teaching procedures has changed. Given this scenario and experience, the question remains: Is it possible in times of a pandemic to continue teaching practical components? After the explanation that will be presented here, we will verify that yes.

Keywords: practical teaching, methodologies, glass, mosaic

Ensino de vidro e mosaico na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

As unidades curriculares de vitral e mosaico estão muitas vezes associadas ao decorativismo, desprovidas de conteúdo artístico e concetual. Uma tecnologia artesanal com um carácter tecnicista. Estará a obra produzida rotulada logo à nascença ou, pelo contrário, poderá existir um estigma na sociedade atual que impossibilita ver para além desta conotação pré-estabelecida? Podem os nossos estudantes aprender e adquirir competências nestas áreas que permitam uma abordagem atual?

O ensino do vitral até 2009, estava relacionado com a realização de um vitral clássico, desde a realização da maquete, tendo em consideração o desenho da calha do chumbo, as especificidades da pintura do vitral como arte de fogo com a aplicação de grisalhas e esmaltes. Estes princípios ainda são ensinados aos estudantes que se inscrevem nesta unidade curricular, no entanto o programa depois desta data apresenta uma panóplia de técnicas que excedem meramente a pintura em vidro com grisalhas (Almeida, 2019).

O vidro, arte em vidro, é lecionado por todo o mundo, desde a graduação à pós-graduação, com cursos especializados ou inserido nos planos curriculares de várias universidades. Em Portugal é lecionado nas Faculdades de Belas Artes do Porto e Lisboa (FBAUP e FBAUL), como unidade curricular opcional das licenciaturas de Design e Artes Plásticas; na Escola Superior de Arte e Design das Caldas da Rainha (ESAD), com o curso de 'Design de Cerâmica e Vidro' (Almeida, 2011) e na Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa (FCT/UNL), com o mestrado 'Glass and Ceramic Art and Science', e ainda na Escola Superior de Educação Instituto Politécnico de Viana do Castelo (ESE-IPVC), com a criação

de uma UC 'laboratório de tecnologias artísticas' no curso de Artes Plásticas e Tecnologias Artísticas onde o vidro passou a ser lecionado desde o ano letivo de 2017/18.

Por sua vez o ensino do Mosaico, não é tão difundido como o do vidro. Em Portugal, a presença e tradição desta arte é visível ao longo do território nacional, desde as ruínas de Conímbriga até à famosa calçada portuguesa. Nos anos 90, assistimos a um crescimento de grandes obras de mosaicos em espaços públicos, nomeadamente a obra realizada por Eduardo Nery em 1991-92 para o edifício Sede da Caixa Geral de Depósitos em Lisboa, e na Expo 98 de Lisboa com as obras de Sá Nogueira e Fernanda Fragateiro. Esta UC, ao contrário da de vidro, é pouco lecionada em universidades, sendo por isso um privilégio na Faculdade de Belas Artes ainda ser possível aos estudantes terem acesso a este ensino, que alia a tradição com a inovação.

O vidro é um material que é “manipulado em variadas formas, que tanto pode ser trabalhado com uma chapa, como se de uma folha de papel se tratasse, como em pequenos grãos com várias granulometrias criando texturas, e cujo resultado final pode ser transparente, translúcido ou opaco” (Almeida: 23, 2018).

As oficinas na FBAUP funcionavam num regime aberto onde se introduziam os estudantes nas variadas técnicas de trabalhar o vidro, nomeadamente: vitral clássico, pintura, fusão (parcial ou total), *slumping*, técnicas de impressão em vidro (serigrafia, gravação, impressão com caulino), colagem e *kilncasting*. As UC's são portadoras de várias demonstrações, onde existe uma circulação nos espaços da oficina.

A cor da pintura em vidro, é realizada com grisalhas e/ou esmaltes que necessitam de serem colocadas no forno, e/ou mufla para que vitrifique na superfície do vidro; depois é visualizada através da reflexão da luz no vidro (Almeida, 2019).

A técnica da fusão em vidro caracteriza-se por fundir dois ou mais vidros através da sobreposição dos mesmos. Dentro desta técnica existem duas categorias: fusão parcial e fusão total. A fusão parcial caracteriza-se por uma fusão nos quais os vidros ficam fundidos parcialmente, havendo apenas uma colagem das placas de vidro. Por sua vez na fusão total os vidros ficam totalmente fundidos (Cunings, 2001).

A técnica do *slumping* (termofundindo) permite dar forma ao vidro através do auxílio de moldes. Estes moldes podem ser realizados de vários materiais, como o gesso e sílica, ou ainda através da moldagem de placas de fibra de vidro (Cunings, 2001). As chapas de vidro são colocadas na superfície do molde, que é moldado com a temperatura da mufla adquirindo o formato do molde realizado. A peça fica assim com uma aparência côncava.

O *kilncasting* caracteriza-se por uma técnica onde se utilizam moldes para fundir vidro. Pode ser subdividida em várias categorias, como são o exemplo de *casting* e *pâte-de-verre*. No *casting* utilizam-se fragmentos de vidro de médias e grandes dimensões, enquanto em *pâte-de-verre* usam-se diferentes granulometrias de vidro (Almeida, 2018).

As primeiras aulas são então de demonstrações seguindo-se do trabalho prático autoral, no entanto em Março de 2020 toda a nossa perspetiva sobre modos de ensino foi alterada. As notícias que chegavam do país vizinho eram assustadoras, hospitais cheios, pessoas a falecer nas urgências, escolas fechadas. Foi necessário adotar novas abordagens de ensino. O que fazer uma vez que as Uc's são de cariz oficial e nesse sentido é importante os estudantes utilizarem as oficinas para realizarem os trabalhos, uma vez que o equipamento necessário apenas se encontra na faculdade ... Neste

artigo apresentam-se alguns exemplos de trabalhos desenvolvidos pelos estudantes das Uc's de vitral, técnicas de fusão e mosaico durante a Pandemia.

Os trabalhos estão organizados em 4 categorias:

1. exclusivamente desenvolvidos em casa na altura de quarentena;
2. iniciados na faculdade e desenvolvidos em casa;
3. desenvolvidos em casa na altura da quarentena e depois terminados nas instalações da faculdade;

Apresentação das propostas do trabalho a desenvolver em casa

De repente fomos todos para casa, de um momento para o outro sem tempo para adotar estratégias com antecipação. O vitral e mosaico surgiram de uma forte relação com a arquitetura, nesse sentido pensou-se num exercício teórico prático que permitia aos estudantes elaborarem esta relação.

Na Uc de vitral o trabalho apresentado constituía uma relação entre o vidro e a arquitetura numa intervenção nas janelas da escadaria do Pavilhão de Tecnologias da Faculdade de Belas Artes (figura 1). O trabalho desenvolvido podia ocupar toda a área das janelas, ou apenas uma parte, e os estudantes deveriam utilizar uma das técnicas aprendidas na oficina de vidro antes do confinamento, nomeadamente: vitral clássico, pintura, fusão (parcial ou total), *slumping*, técnicas de impressão em vidro (serigrafia, gravação, impressão com caulino), colagem. O trabalho podia integrar várias técnicas, ser bidimensional ou tridimensional, mas tinham de ter em atenção que é o lugar de intervenção é um local de passagem. Na entrega dos trabalhos pretendia-se desenhos que seriam realizados sobre película de poliéster e pintados com aquarela, e a realização de uma

maquete tridimensional. Essa maquete podia ser uma montagem em formato digital da intervenção inserida no local (ex.: Photoshop), ou física. Os estudantes deviam ainda entregar uma sinopse, onde deveria constar a ideia conceptual e ainda um orçamento detalhado (ex.: tipo de material; quantidade de material; custos; entre outros).

Na Uc de mosaico foi proposto a realização de um mosaico parietal para a parede do bar da Faculdade de Belas Artes (Figura 2). Seguindo todos os requisitos propostos no exercício de vitral.

Na Uc de técnicas de fusão em vidro a proposta consistiu numa intervenção com uma das técnicas de fusão num espaço à escolha dentro do Jardim de São Lázaro, Porto. O jardim de São Lázaro encontra-se nas proximidades da Faculdade e é um espaço bastante conhecido dos estudantes. A proposta deveria ocupar qualquer um dos espaços do jardim (ex.: lago; coreto; zona ajardinada). Os estudantes podiam utilizar uma das técnicas aprendidas este semestre na oficina: *kilncasting*, *pâte-de-verre* bidimensional ou tridimensional; *casting* (moldes abertos e fechados com cera perdida), mas também utilizarem as técnicas que aprenderam anteriormente em vitral. Os requisitos foram os mesmos dos anteriores projetos de vitral e mosaico.

Paralelamente a este trabalho foram também desenvolvidos trabalhos autorais. Para isso foram realizadas demonstrações de vídeo do que poderia ser feito. No caso de mosaico a situação foi mais controlado pois os estudantes conseguiam comprar as ferramentas necessárias como a turquesa e o azulejo realizando trabalhos com esta técnica. Alguns estudantes realizaram trabalhos com cimento. No vidro as demonstrações apresentavam soluções aos estudantes de como realizar trabalhos em casa com as técnicas de colagem e gravação.



FIGURA 1-2 À esquerda Janelas da escadaria do Pavilhão de Tecnologias da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (FBAUP) À direita parede do bar da FBAUP. Fotografia Teresa Almeida. Porto, Portugal. 2020. (Fonte: Acervo da Autora)

Exclusivamente desenvolvidos em casa na altura de quarentena

Apresenta-se de seguida uma seleção de trabalhos de estudantes sobre a proposta apresentada, assim como soluções encontradas na realização de trabalhos autorais.

Salomé Santos, estudante finalista do curso de Escultura realizou uma investigação sobre a possibilidade de fundir vidro numa salamandra¹. A estudante reutilizou vários vidros de garrafa (verde e âmbar) que colocou em recipientes cerâmicos. Depois estes eram inseridos na salamandra por várias horas. A pesquisa caracterizou-se

¹ Salamandra é uma lareira fechada que funciona a lenha, muito usual dos países frios.

na experimentação de vários suportes cerâmicos, local inserido no interior da salamandra e tempo que ficavam. No final, Salomé conseguiu um resultado de uma pequena fundição de vidro.

Nos trabalhos de o vidro e a arquitetura destacamos Cláudia Handem e Catarina Bach ambas estudantes de Pintura, do 2º ano e 4º ano respetivamente. Na maqueta realizada por Cláudia (figura 3) a estudante procurou realizar um estudo onde a linha tem primazia. Com um desenho que abrangia a ligação com as várias áreas oficiais lecionadas neste edifício. Recorrendo à técnica de gravação em vidro, esta estudante consegue desenvolver uma maquete física do trabalho pretendido. Por sua vez, Catarina não conseguindo ter acesso a materiais, uma vez que devido ao confinamento não conseguiu sair de casa, realiza gravações com películas transparentes que tinha em casa seguido de uma montagem digital.

Nos trabalhos de mosaico e arquitetura apresentam-se os trabalhos de Eduarda Marques, e Cristiana Macedo estudante do 4º ano de Pintura. Eduarda realiza a maquete recorrendo a um cartão onde colocou pequenos modelos que fez em pasta de papel que pintou com corantes naturais (figura 4). Com a textura do papel criou várias formas que correspondiam às diversas pedras que seriam empregadas. Esta estudante desenvolveu ainda outros trabalhos onde foram utilizados materiais não convencionais como cascas e troncos de árvores, procurando a integração de elementos alternativos aos usais no mosaico.

Cristina Macedo, por sua vez conseguiu realizar uma maquete com pedra e cimento (figura 5). O trabalho desenvolvido estava diretamente relacionado com o seu trabalho autoral, onde a estudante criou movimentos na composição através da colocação das pedras, e do tamanho que estas possuem.



FIGURA 3 Maqueta realizada pela estudante Claudia Handem para as janelas da escadaria do Pavilhão de Tecnologias da FBAUP. Fotografia Claudia Handem. Porto, Portugal. 2020. (Fonte: Acervo da Estudante)



FIGURA 4 Maqueta realizada por Eduarda Marques da parede do bar da FBAUP. Fotografia Eduarda Marques. Porto, Portugal. 2020. (Fonte: Acervo da Estudante)

Para a proposta a ser desenvolvida com o espaço, no sentido de auxiliar os estudantes foram realizadas várias apresentações na plataforma zoom onde se mostraram exemplos de obras e autores, assim como, estúdios que são especializados na realização de trabalhos com o vidro e arquitetura e o vidro e arte publica, como é o exemplo do Derix Studios situado na Alemanha.

Iniciados na faculdade e desenvolvidos em casa

Para além das propostas apresentadas, muitos estudantes desenvolveram trabalho autoral em casa. Alexandra Guimarães, estudante



FIGURA 5 Maqueta realizada por Cristiana Macedo para a parede do bar da FBAUP. Fotografia Cristiana Macedo Porto, Portugal. 2020. (Fonte: Acervo da Estudante)

do 3º ano de Escultura que realizou um trabalho individual executado em pedra e cimento e Raquel Almeida, estudante do 4º ano de Pintura desenvolve um trabalho realizado em azulejo tendo como base uma das suas pinturas. As composições foram idealizadas na faculdade no início do semestre, mas as estudantes apenas começaram o trabalho em casa. Isto aconteceu com muitos estudantes inscritos na Uc de mosaico. Esta Uc mostrou-se bastante produtiva e de fácil acesso de ser trabalhada em casa. Logo depois do termino da quarentena, a faculdade voltou às aulas presenciais em Maio. Esta opção foi facultativa aos estudantes, isto é, cada um optou por ou regressar às oficinas da FBAUP, ou ficar em casa a trabalhar. Os estudantes de vidro regressaram quase na totalidade, ficando apenas dois estudantes em casa. No caso de mosaico a grande maioria ficou em casa, no entanto deslocaram-se à faculdade para levar os trabalhos que tinham idealizado, e alguns para levar algumas pedras e assim terminarem os trabalhos em casa. Esta situação fez com que a docente tivesse um grupo a realizar trabalho presencial, e depois em outro horário estava com o restante grupo na plataforma zoom a dar apoio nos trabalhos desenvolvidos.

O Desenvolvidos em casa na altura da quarentena e depois terminados nas instalações da faculdade

O regresso às instalações foi realizado de uma forma ordenada e bastante controlada, assegurando todas as condições de segurança. A primeira semana de Maio começa por se averiguar as condições dos equipamentos/ferramentas e sua respetiva proteção. A professora realizou aulas no zoom com os estudantes para definir rigorosamente quais as técnicas e trabalhos possíveis a serem realizadas,

identificando grupos de trabalho e quais os estudantes que pretendiam ter aulas presenciais. O espaço oficial foi alargado a outras salas para possibilitar um local de trabalho a cada estudante (uma vez que as mesas eram partilhadas), sendo o regresso realizado de forma gradual, primeiramente os estudantes de técnicas de fusão, depois mosaico e por fim vitral. Devido às condições que a faculdade possuía, as turmas foram divididas em dois turnos, um de manhã e outro de tarde. O terceiro turno ficou em casa, ficando assim o trabalho letivo triplicado. Todas as semanas era necessário indicar uma lista com o nome dos estudantes e os respetivos turnos, os que não constavam na lista não tinham permissão para entrar nas instalações da faculdade.

Muitos estudantes começaram a desenvolver ideias em casa antes de se deslocarem à FBAUP. Neste sentido, nesta secção foram selecionamos o trabalho de duas estudantes. A primeira, Raquel Almeida num campo mais metodológico de investigação realizou um extenso estudo de impressão sobre caulino com uma matriz de madeira. A estudante investigou várias madeiras, contraplacado, choup, pinho, onde gravou em casa o que pretendia transmitir no vidro. Toda a gravação das madeiras foi realizada em casa, e na faculdade Raquel realiza as provas de impressão. A segunda, Maria Diogo começa a conceber a ideia de microrganismos onde o conceito surgiu na quarentena e está relacionado diretamente com o coronavírus, esta é a inspiração principal para a realização dos primeiros desenhos. Com uma forte inspiração na artista Inglesa Helen Maurer, Maria realiza pequenas formas de vidro colorido que cola e intitulada “placas de petri” (figura 6). O projeto tem como base microrganismos como já foi referido e procura apresentar uma instalação onde as pequenas peças são apresentadas como visualizadas através de um microscópico.

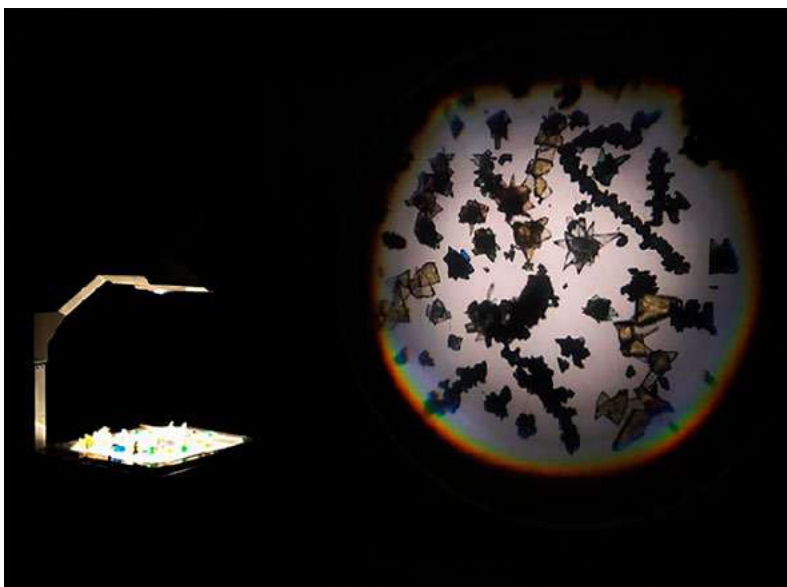


FIGURA 6 “Placas de Petri” de Maria Diogo. Fotografia Maria Diogo. Porto, Portugal. 2020. (Fonte: Acervo da Estudante)

Conclusão

Esta nova realidade, fez repensar novas abordagens de ensino e novas reflexões nos trabalhos desenvolvidos pelos estudantes. Em unidades curriculares de cariz prático é bastante complicado a não presença dos estudantes no espaço oficial da faculdade. Neste artigo procurou-se apresentar as abordagens adotadas durante o período de confinamento em Portugal, seleccionando alguns trabalhos desenvolvidos pelos estudantes da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Ficou aqui exposto como se procedia ao leccionamento das unidades curriculares de vitral, mosaico e técnicas de fusão, e o que foi possível de ser realizado pelos estudantes em casa.

Este ano letivo iniciou-se num regime presencial. As turmas são novamente divididas em turnos, ou seja, novamente dois horários distintos para cada turno. Num futuro que ainda se apresenta incerto, algumas destas medidas podem voltar a ser utilizadas. No entanto conclui-se que esta componente letiva é para o docente um maior esforço.

Referências

- Almeida, Teresa. Pintura Transparente, *in* Abstrac book ICOCEP International Congress on Contemporary European Painting (Ed/coord: Francisco Laranjo, Domingos Loureiro, Sofia Torres e Teresa Almeida) FBAUP/i2ADS, Porto, 2019
- Almeida, Teresa. Para além de.... Almeida, T (org). Exposição de vidro e sobre o vidro. (RE)pensar o ensino. Porto: I2ads edições. p 8-17. 2019 ISBN: 978-989-54417-6-1
- Almeida, Teresa. O vidro enquanto material e o vidro enquanto arte, *in*, Almeida, Teresa; Machado, Graciela. Specularis-looking through FBAUP/i2ads, p 83-90Porto ISBN 978-989-54111-4-6 (impresso) 978-989-54111-5-3 (eletrónico). 2018
- Almeida, Teresa. O vidro como material plástico: transparência, luz cor e expressão. Tese de doutoramento da Universidade de Aveiro. 2011
- Cummings, Keith. A history of glassforming. Londres: A&C Black (Publishers) Limited, 2002

Rotina de artista-professora-estudante em um quarto-ateliê-sala de aula

Artist-professor-student routine in a room-studio-classroom

THARCIANA GOULART DA SILVA

UDESC

Resumo: Um quadrado de 3x3m virou um quarto-ateliê-sala de aula na rotina de uma artista-professora-estudante. Prática artística, docente e vida pessoal se mesclaram e as configurações deste espaço foram recriadas durante a quarentena acarretada pela Covid-19. Na busca de trazer este entrelace para as pesquisas acadêmicas, de permitir o processo criativo adentrar o texto, este artigo abarca um formato de diário e abrange uma reflexão final percebendo o uso do diário em sua potência reflexiva.

Palavras-chave: Artista; Professora; Ateliê; Rotina; Diário.

A 3x3m square became a room-studio-classroom in the routine of an artist-professor-student. Artistic practice, teaching and personal life were mixed and the configurations of this space were recreated during the quarantine brought about by Covid-19. In the quest to bring this interlace to academic research, to allow the creative process to enter the text, this article covers a diary format and covers a final reflection realizing the use of the diary in its reflective potency.

Keywords: Artist; Teacher; Studio; Routine; Diary.

Introdução

A pandemia causada pelo risco de contágio com a Covid-19 desestabilizou a vida de todos, bem como a área da Educação. Enquanto professora, artista e estudante vi o espaço público invadir o privado devido a necessidade de aulas remotas. Esta nova forma de viver implicou em repensar os modos de desenvolver o processo criativo na docência e no fazer artístico. Tal situação transformou meu quarto, local até então destinado ao descanso, em um quarto-ateliê-sala de aula.

Este artigo foi construído em formato de diário, onde procuro descrever esta nova rotina adentrado nos meandros e problemáticas do ensino remoto. Trabalhar desta forma implicou em pensar as relações entre Arte, vida e Educação, bem como a buscar transbordamentos dessas vivências nos textos acadêmicos. Assim, este escrito busca ir além das margens, explorando frestas que permeiam narrativas pessoais as quais reverberam no tempo e no espaço da Arte e da Educação.

A rotina e seu espaço

Segunda-feira

Nas segundas pela manhã, o quarto se abre para o ateliê de pintura. Os encontros virtuais transformam todos os integrantes do grupo em poucos quadrados, o som por vezes falha, a internet por vezes cai. Aqui não tem pé direito alto, luz natural transbordante, paredes com trabalhos em processo e chão com marcas de tinta. Mas, ainda assim, é o tempo destinado a olhar para a prática, para o processo. Os estudos, leituras e construções de texto são todos realizados nesta mesa. Ora se abre espaço para os livros, ora para as tintas, ora para



FIGURA 1 Quarto-ateliê-sala de aula. Fotografia panorâmica. Arquivo da autora. 2020.

os papéis coloridos. Não é possível compartilhar as tintas com os colegas de ateliê, também não é possível pedir cola ou pincel emprestado. Adentrar a porta do quarto não é como adentrar a porta do ateliê de pintura. Muitos passos antes daquele local, já se sentia o cheiro de tinta óleo.

Em outras manhãs de segunda-feira, o quarto se torna sala de aula da Educação Básica (IFSC e Aplicação UFSC); onde observo meus alunos, estudantes da sétima fase de Licenciatura em Artes Visuais (UDESC), atuarem. Nesse momento sinto falta do burburinho, do som da escola, do cheiro da cantina, de olhar para uma sala de aula cheia e ver os olhinhos que brilham, de ver o nervosismo ou empolgação dos estagiários que atuam. Sinto falta, também, de observar os desenhos em carteiras, das imagens espalhadas pela escola, dos quadros de informações pelos corredores.

No período da tarde este quarto vira sala de aula da Universidade, se estivéssemos por lá, seria a sala 30 do DAV-CEART. É o momento da aula de Estágio IV, sempre muito cheia de trocas e afetividades. A minha mesa muda de lugar. Não considero possível ministrar

uma aula com a cama de fundo... Tudo se inverte, o quarto vira uma bagunça, mas o que resta é uma parede atrás de mim. A luz natural, que entra pela janela e ilumina meu rosto, ajuda na qualidade da imagem. Cuido com o horário. Penso que uma aula virtual com mais de uma hora e meia ou duas é absurdo demais. Realizo apresentações, indico artistas, vídeos; conversamos e debatemos. De algum modo, mesmo à distância, eu ainda consigo sentir aqueles estudantes por perto. Talvez isso se deva ao fato de já estarmos no terceiro semestre trabalhando juntos. Ah, com exceção um aluno, aquele parece nunca prestar atenção, e quando finalizo o encontro, ele nunca se despede e se retira como os outros estudantes. No final da aula só restam dois quadradinhos na tela, o meu e o dele. Desligo a chamada. Ele não vai embora nunca. É a tal da lebre morta do Beuys, um trabalho que minha orientadora comentou quando eu ainda estava na Graduação... É a tal da lebre morta... E sem um pinguinho de disfarce! O mais estranho é que isso pouco mudou do ‘real’ para o virtual.

No período da noite, abre-se espaço para as aulas de inglês. É um dos momentos que sou aluna. Já pensei em desistir muitas vezes. Neste momento, não me importo tanto com o fundo que aparece atrás de mim; aliás, o único momento que me importo mesmo é quando estou com meus alunos. E, no fim da noite, lá estou eu em frente à uma câmera, tentando pronunciar palavras em outra língua.

Entre tudo isso que acontece, o quarto é sempre escritório. O escritório acolhe os momentos de responder e-mails, colocar materiais no Drive, preencher o Siga, assinar os documentos no SGPe, ajustar o Moodle, ajudar colegas, ser ajudada, resolver coisas dos grupos que participo, etc. Também há espaço para ele (o quarto) tornar-se biblioteca. Quando sobra energia, dá para fugir e preparar um jantar.

Mas quando não sobra e é necessário resolver coisas outras, engulo algo rápido e volto para o quarto-ateliê-sala de aula.

Terça-feira

Pela manhã, uma xícara de chá de abacaxi, uma xícara de café e uma garrafa de água sobre a mesa. Assim é que transformo este espaço – principalmente a mesa – em local de estudos. É hora de planejar aulas, ler, estudar, pesquisar, escrever, montar apresentações e pensar em propostas. Neste momento retiro algumas coisas da mesa, coloco outras sobre ela, preciso de espaço; e só do essencial. Nessas manhãs o relógio parece correr mais rápido.

Às 13:30h, sou aluna novamente. Disciplina nova, olhos atentos e ouvidos abertos. Ligo a câmera e a cama está atrás de mim, me apresento, ouço os colegas se apresentarem e preciso sair. O mesmo horário da disciplina é, também, o momento de observações das atuações de estágio dos meus alunos. O quarto vira sala de aula da Educação Básica novamente. Três professores e uma única turma de 12 estudantes de Ensino Médio. Estes se comunicam ainda menos que meus estudantes da disciplina de Estágio, talvez isso se dê pelo fato de serem mais jovens.

Faço uma hora de observação da atuação do estagiário. Desenvolvo notas. No final, traço uma conversa com o estudante destacando os pontos do encontro. Acerto algo aqui e ali com a professora da escola. Finalizo a observação e volto à aula da Pós-Graduação. Saio de uma sala de aula para outra em segundos. Se fosse percorrer a distância real de uma instituição à outra, creio que o trajeto seria de cerca 30 minutos. E ainda poderia observar a paisagem. Nesse tempo, quando chego na aula da Pós, o barco já andou, perdi coisas.

É necessário encaixar na rotina um outro dia para assistir a gravação do encontro.

Geralmente uma manhã não é o suficiente para planejar uma aula de disciplina nova. Adentro o tempinho que resta da tarde. A noite outra disciplina, outro link, aplicativo, encontro, professora, colegas... Sou aluna novamente. Para finalizar o dia, mais uma olhada na apresentação montada para a disciplina de História e Teorias do Ensino da Arte.

Quarta-feira

A rotina tem início com uma disciplina do Doutorado. Ateliê, pintura, tintas, artistas, convidados, falas. Em uma dessas manhãs, fiz têmpera de ovo sentada nesta cadeira. Quebrei o ovo com cuidado, separei a clara da gema, deposei a gema sobre um papel toalha, furei ela muito cui-da-do-sa-men-te com um palito de dente, deixei escorrer em um pote e acrescentei o pigmento natural. Macerei, macerei, macerei, macerei e macerei mais um pouco. Quando virou pasta, estava feita a tinta. Pronto, e no decorrer de todo este processo, o quarto virou ateliê novamente; exalando um misto de cheiro de ovo com curry, quase como uma cozinha, não fosse a tinta ali à minha espera para um estudo.

Deu 13:00h, preciso virar a mesa, a cadeira é trocada de lugar, sou professora novamente. A disciplina é História e Teorias do Ensino da Arte, turma de primeira fase. Já reinicio o *modem* minutos antes para evitar quaisquer problemas. Na aula, apenas cinquenta por cento dos estudantes se fazem presentes, desses, talvez quatro consigam se pronunciar quando questiono algo. Poucos leem os textos e aqui também há lebres mortas, das que ficam mesmo quando finalizo o encontro e me despeço de todos. Termina a aula e subo

a apresentação e gravação no Drive, confiro o Moodle, respondo alunos, informo por WhatsApp que já está tudo lá, mas é necessário ler, fazer, assistir, escrever. As coisas não se desenvolvem sozinhas, uma aula não se faz só com um professor, cada um tem seu papel.

Quinta-feira

Quinta pela manhã é momento de dor no estômago, dia de reunião de departamento. Se fosse na Universidade estaríamos todos em uma grande sala e ao redor de uma mesa, assinando folhas de presença, folha de ponto, trocando um sorriso ou outro e imersos na burocracia. Ao participar dessas reuniões, tornou-se, para mim, cada vez mais claro que a carreira de professor universitário é extremamente burocrática e regada a papéis institucionais que são necessários que sejam assumidos. Faz parte da responsabilidade social do professor. E, quando se é aluno, não se tem a mínima noção disso. Tem dias nestas reuniões que a falta de ética impressiona, tem dias que a competência ou a solidariedade. Estranho e humano é encontrar tudo isso na mesma pessoa. Saio eu com mais dor e preocupação do que entrei, parece que a qualquer momento despencarei da corda bamba.

A tarde é o momento de leituras de TCCs. Primeira vez orientando. Dois trabalhos totalmente distintos; duas formas de escrever; duas formas de pensar sobre estar em uma Licenciatura em Artes Visuais. Leio, crio notas, releio parágrafos, corto coisas, encho de interrogação aqui e de elogios ali.

O quarto volta a ser escritório, é hora das burocracias que, inevitavelmente, movem o ensino. Ele vira biblioteca também; local de estudos. Na hora de dormir, assisto vídeos de psicanálise. Ainda tenho o desejo de algum momento poder parar e estudar a fundo sobre o assunto.

Sexta-feira

Pela manhã, orientações de TCC, gostaria mesmo era de orientar em um jardim ou um café. De poder tomar um chá junto das orientandas. Os trabalhos aos poucos vão sendo construídos com apontamentos, críticas e sugestões. Às vezes, lembro que tenho um livro que gostaria de emprestar, mas não é possível. Escaneio o que dá e compartilho.

O momento mais esperado por este quarto (ou por mim) é quando ele vira clínica de análise. Coloco o computador do meu lado na cama, deito, coloco uma cobertinha sobre as pernas, deixo câmera e áudio ligados. No geral, falo freneticamente. É difícil faltar assunto ou não saber o que dizer. E, cada vez que ele (o analista) vai tecer um comentário, procuro estar o máximo atenta, pois sei da potência daquilo em me ajudar. Eu não tenho ideia de como seria o local que estaríamos em tempos de não pandemia, só conheço ele assim, virtualmente, dentro da tela do meu computador. Será que o consultório tem fotografias? Pinturas? Relógios? Livros? Fica em qual rua? Perto do quê? O estranho e maravilhoso é como tem surtido efeito mesmo que de longe. Durante as minhas falas, fico olhando para o teto, para as sombras projetadas nos armários, para as manchinhas que crescem na parede. Tem dias que saio leve e tem dias que saio pesada; muito pesada, anestesiada. Mexer nas dores e nos incômodos não é simples, mas penso que isso é essencial para um artista poder se conhecer. Anoto o que ele diz no final da sessão em algum lugar, colo na parede em frente a mesa ou envio mensagem em texto e áudio para mim mesma. Meu analista, o Alex, também é professor em uma Universidade Pública. Isso enriquece nossas trocas.

Se restar força emocional e corporal, é hora de ler. Também é hora de ajustar o calendário de postagens no Instagram para o perfil da Revista Apotheke que trabalho junto a outros colegas.

À noite é o momento de trabalhar nas lives organizadas pelo Grupo de Estudos Estúdio de Pintura Apotheke do qual faço parte. A atenção se divide em escutar, criar anotações, e enviar as perguntas que surgem rápido nos comentários para o mediador. Neste momento, geralmente já não estou na minha casa, mas ainda assim em outro quarto, outra mesa. À noite é necessário um pouco de amor, sem amor não se sobrevive.

Sábado e domingo

No fim de semana, tento fazer tudo que não deu tempo nos dias da semana. Mas, tiro um momento para preparar uma comida boa, limpar o quarto-ateliê-sala de aula, lembrar que Yoga faz bem, colocar o corpo em movimento e fazer algum desenho ou pintura. Nas noites de sábado, eu espero mesmo é não estar no quarto. O bom é desfrutar de um jantar junto com o pessoal da casa, poder jogar um pouco de conversa fora e rir à toa.

Já prometi para mim que um dia terei domingos livres. Não vou desistir dessa ideia. Acho que isso tem a ver com saúde mental. Gosto de acordar cedo aos domingos, deitar na rede com algum livro de literatura e uma xícara de café; passar ali ao menos uns 40 minutos, mas, não tarda muito para cabeça se encher de obrigações novamente e a máquina de cobranças retornar a girar. Domingo, geralmente, é o dia de planejar as aulas de segunda-feira e colocar alguma leitura em dia. Volto para mesa. O jogo se reinicia, ele parece não ter fim.

Diário: espaço de reflexões

Arte, Vida e Educação nunca estiveram tão próximas. O quarto deixou de ser espaço somente de aconchego, a pandemia impôs o exercício de recriá-lo. Em meio as dificuldades impostas por esta

situação, percebo este local como uma potência em suas múltiplas faces do possível.

Ser professor artista não depende apenas de espaços, mas de gestos e ações. O que nos renova e impulsiona reside também nos estudos e experiências. Por isto, a rotina aqui descrita revelou um jogo que não tem fim: ao professor o estudo é necessariamente constante. Nada está pronto ou acabado, é preciso sempre se rever, rever o outro, revisitar, recriar planos e enfrentar desafios.

Olhar para prática docente e artística neste viés da narrativa pessoal trouxe um adentramento aos processos cotidianos, às vivências e sua relação com o trabalho docente, bem como, possibilitou um distanciamento e avaliação deste novo modo de estar professora, artista e estudante. Tal processo reflexivo é decorrente do formato da escrita em diário, o qual permeia o ato de registro, o espaço de memória e dos guardados. Assim, compreendo que “(...) o diário de professor é um procedimento excelente para nos conscientizarmos de nossos padrões de trabalho. É uma forma de ‘distanciamento’ reflexivo que nos permite ver em perspectiva nosso modo particular de atuar. É, além disso, uma forma de aprender. (ZABALZA, 2004, p.10). Bem como, é um instrumento potente para o tempo e espaço de produção e reflexão, pois, permite “revisar elementos de seu mundo pessoal que frequentemente permanecem ocultos à sua própria percepção enquanto está envolvido nas ações cotidianas de trabalho” (ZABALZA, 2004, p. 17).

O trecho de diário neste artigo apresentado permitiu uma reflexão sobre os medos, receios, angústias e desejos. Procurei deste modo explorar as margens, percebendo que é possível, enquanto professora de Artes Visuais, criar diferentes espaços de transbordamentos

criativos, pois a escrita aqui, é também compreendida deste modo, como instrumento de trabalho e pesquisa.

Referências:

ZABALZA, Miguel A. Diários de aula: um instrumento de pesquisa e desenvolvimento profissional. Porto Alegre: Artmed, 2004.

O desejo negro em voga

The black desire

ALVARO LEITE FERREIRA

PPGA- UFES

RENATA GOMES CARDOSO

PPGA-UFES

Considerando a poética de Isaac Julien no cenário da arte contemporânea, tanto pela articulação das linguagens, meios e suportes, quanto pela própria questão de ser um artista negro e gay dentro de um sistema de arte com predomínio de artistas brancos, o presente artigo propõe a análise do filme *Looking For Langston*, que discute a sexualidade do homem negro gay e sua representatividade. O objetivo da análise é discutir e pensar a relação dos seus trabalhos com as questões de identidade e afirmação.

Palavras-chave: Isaac Julien; sexualidade; descolonização; Cinema.

The present article proposes the analysis of the film *Looking for Langston*, in order to discuss the poetics of Isaac Julien and the contemporary art scene, as a black and gay artist within an art system predominantly white. The aim of the presentation is the debate the sexuality of the black gay man and his representation, considering issues of identity and affirmation.

Keywords: Isaac Julien; sexuality; decolonization; Cinema .

Introdução

Cineasta, negro e gay, Isaac Julien é considerado hoje como uma das mais proeminentes figuras no que diz respeito à intersecção entre artes e cinema da atualidade. Seu trabalho incorpora diferentes disciplinas e práticas artísticas que vão desde o cinema e fotografia, contribuindo para criar uma linguagem visual poética única. Sua filmografia compreende trabalhos realizados entre 1983 e 2019, em uma produção que engloba um total de 30 filmes. O trabalho de Julien é marcado por uma estética política, ou “uma estética de reparação”, como relatou em entrevista para Brendan Wattenberg: consiste em criar e sustentar espaços para a existência de diferentes imagens de sujeitos negros, de assuntos *queer* (JULIEN, 2016). Sua produção inicial dialoga com os debates contemporâneos sobre o pós-colonialismo e as teorias e discursos do sociólogo Stuart Hall sobre temas como sociedade multicultural, atrelado a questões étnicas e de hibridismo cultural, no qual ele aponta o papel da arte e do cinema na formação e articulação da identidade negra e o impacto que a diáspora causou na produção cinematográfica dos anos 1980 (HALL, 1989, np.). Os estudos culturais na Inglaterra favoreceram o multiculturalismo e os diálogos culturais através do descerramento geográfico do sujeito e suas identidades. Tais transformações, atreladas aos estudos de Hall sobre o pós-modernismo refletem no discurso cinematográfico de Julien, o que é observável em seus primeiros filmes, que têm como tema central esse universo de debates e transformações. Considerando a escassez de referências de artistas ou trabalhos que abordassem o desejo do homem negro gay na Inglaterra, Julien buscou em outras culturas o estímulo para sua produção:

Eu estava pesquisando uma história de artistas negros, e estava procurando nos Estados Unidos por essa história, era uma conexão com um internacionalismo que estava procurando. Estava tentando conectá-lo a questões de homoerotismo e às nossas diferentes gerações”. (...) “Eu queria combiná-lo com questões de AIDS e discriminação, e como essas questões assombram o presente (JULIEN, 2017, tradução livre)

Essa referência é encontrada nos Estados Unidos, mais precisamente no movimento cultural, social e artístico conhecido como Renascimento do Harlem, de Nova York. De acordo George Hutchinson, tal movimento é historicamente analisado como o renascimento da cultura negra americana, que ocorreu na década de 1920, sendo um movimento muito influente na história literária afro-americana, mas que teve abrangência significativa também na música, no teatro e nas artes visuais (HUTCHINSON, 2007, p8.). O renascimento do Harlem revelou nomes importantes como Langston Hughes, um poeta e romancista. O movimento assegurou uma herança literária muito significativa para a cultura negra e continua sendo referência nos dias atuais. Ao abordar esse fenômeno literário e artístico, Padvá ressalta como esse movimento foi relevante para produções seguintes, no enfoque da questão da identidade. A atmosfera do Renascimento do Harlem serviu de inspiração para Julien produzir o onírico e notório documentário *Looking For Langston*, de 1989, verdadeira homenagem aos escritores e figuras deste rico contexto artístico-cultural. O filme ensaio monocromático de 45 min, conta com a colaboração de Mark Nashe e do escritor e crítico de teatro Hilton Als bem como com o fotógrafo Sunil Gupta e a diretora de fotografia Nina Kellgrenque. O filme celebra a liberdade da cultura gay negra durante a década de 1920 no Harlem, combinando imagens

de arquivo do Renascimento do Harlem com cenas de ficção e poesias de James Baldwin, Essex Hemphill e Bruce Nugent. A década de 1920 é evocada com seus clubes escuros e esfumaçados das Av. Lenox e da Sétima Avenida de Nova York que, de acordo com Ehm West, era considerada como segundo lar para artistas e escritores negros daquele contexto, cujos desejos diferiam das normas de uma crescente classe média negra (WEST, 2019, np.)

O filme começa com a frase “uma meditação sobre Langston Hughes (1902-1967) e o Renascimento do Harlem, com a poesia de Essex Hemphill e Bruce Nugent (1906-1987), em memória a James Baldwin (1924-1987)” Em seguida um grupo de pessoas reunidas em um funeral, com Isaac Julien dentro do caixão, nos dando a prerrogativa de que o filme poderia ser uma fantasia pessoal de Julien, no papel do homem negro gay morto, que sonha com uma liberdade dos seus desejos. Em um movimento de câmera, revela a imagem de um grupo de homens negros, parados como estatuas com corpos juntos e rostos colados em feição de ternura, enquanto outros bebem e fumam. Um poema na voz de Hughes começa: “Diga-me: Por que deveria ser minha música/ Por que deveria ser meu sonho/ adiado/ prolongado?”. A tela fica preta e uma voz narra a notícia de falecimento de Hughes: “Noite de segunda-feira, 22 de Maio faleceu o Sr. Hughes, em sua homenagem, a Riverside Radio WRVR em Nova York apresentou ‘In Memoriam Langston Hughes’, uma mistura de memórias, tributos e de suas próprias palavras”.

Peter J. Spencer recita o poema “Solidão de Langston” enquanto as fachadas das boates Cotton Club e de Edith’s Clam House aparecem piscando. Langston Hughes versão jovem aparece. Seguida pela imagem de um jovem negro gay com “Harness” (arrei em inglês) cruzando seu peito e usando asas de anjo brilhantes. É Interessante

destacar aqui a erotização e a referência ao universo do fetiche, que Julien introduz no filme quando explora o corpo seminu do “anjo”, usando um objeto de couro característico do universo sexual onde envolve a dominação. Julien o traz como uma alegoria, criando a imagem de um anjo erotizado, que segura fotos de dois homens negros – um gay assumido e o outro não – no que parece ser um cemitério. A cena afirma o caráter de homenagem a Langston e Baldwin, duas figuras importantes da literatura negra e gay, uma homenagem sutil e um tanto erótica (Figs. 2 e 3).

Retoma-se a cena do caixão após alguns segundos de silêncio, Stuart Hall narra sobre a amizade de Langston com Countee Cullen, Bruce Nugent, Alain Locke e Walle Thurman, ambos admirados por sua inteligência e por sua arte, e diz que ambos buscavam por aprovação de sua raça pela classe média negra e pelo *establishment* literário branco. A narrativa prossegue afirmando que a homossexualidade é um pecado contra a raça e deve ser mantida em segredo, mesmo sendo um segredo amplamente compartilhado. Retoma-se a cena do baile formal, e lentamente os homens de corpos colados ganham movimento ao som de Jazz. O jovem Hughes aparece sentado no balcão do bar flertando com outro homem negro sentado à mesa com um homem branco, que ao perceber a troca de olhares pega a garrafa de bebida, ao colocar de volta na mesa bate com força, interrompendo a troca de olhares. Langston observa a cena pensativo, vira-se para o bar e torna a beber e fumar, seu olhar se perde e fixa-se no nada. Rapidamente a



FIGURA 1 e 2 : Still do filme Looking for Langston (1988). Fonte: Acervo pessoal do autor.



FIGURA 3 Mise-en-Scene No. 1 (Looking for Langston Vintage Series) 1989. Fonte: Site do Artista.



FIGURA 4 Masquerade No. 4 (Looking for Langston Vintage Series) 1989;



FIGURA 5 After George Platt Lynes (Looking for Langston Vintage Series) 1989. Fonte: site do artista.

cena muda, revela o corpo de um homem negro deitado de bruços em uma cama. A câmera o percorre eroticamente dos pés à cabeça, enfatizando as pernas peludas, as nádegas e as costas musculosas. Enquanto isso, em um segundo plano, as pernas de dois homens são vistas, toda a cena é acompanhada por sons de mar e de ondas que ajudam a criar essa atmosfera erótica.

O jovem Langston surge caminhando por um campo, onde bandeiras brancas balançam, em cena intercalada com imagens de um homem negro nu e outro branco de cuecas, o mesmo que estava sentado na mesa enciumado, que sorri e retira sua camisa, com a ajuda do outro homem negro. A câmera circula e desce mostrando as nádegas e as pernas torneadas de um homem negro. A câmera vira revelando as pernas de um homem posicionado de frente para Langston e de costas para a câmera (Fig. 4). Lentamente e eroticamente a câmera se inclina sobre o corpo nu e revela sua beleza e sensualidade, enquanto Erick Ray Evans lê o poema de Nugent, “Smoke, Lilies and Jade”. O poema continua e descreve a cena a

seguir, em que Langston desperta e se vê sentado na cama ao lado de Beauty, admirando e desejando beijá-lo; a cena muda e Beauty beija Langston. A imagem vai lentamente revelando os corpos dispostos um sobre o outro, enquanto dormem (Fig. 5).

A cena do homem nu deitado na cama, com os dois homens se despindo ao lado é retomada e os sons de ondas são alternados com o som de uma sirene. O filme faz uso das estratégias fílmicas de posicionamento de câmera e ângulos que contornam os corpos expostos, enquanto a poesia erótica é narrada criando uma atmosfera sublime, poética e erótica, totalmente ao contrário das imagens e representações predominantes e estereotipadas pela mídia, onde o corpo masculino negro seria brutal e altamente sexualizado. Padva reforça essa ideia ao dizer que o corpo de Beauty não é explorado de forma decadente, mas sim de uma forma emancipada, a partir da qual o corpo negro é comparado a um espetáculo gay por direito próprio, contrastando com o uso na pornografia, Looking for Langston no masculino não é instrumentalizado como fôto

de usos práticos e gratificações para os espectadores imaginados (brancos) que propiram “prazer animal” (PADVA, 2014).

A imagem de um jovem caminhando por uma cena deserta e sozinho, ao som do poema de Essex Hemphill “*Where seed Falls*”, descreve as condições dos encontros sexuais às escondidas, de gays em campos e locais desertos, de maneira poética. Ao som de Blackberry ‘Beautiful Black Men’ o jovem Langston se vê sozinho no salão enquanto outros casais são formados. Langston mais uma vez foca seu olhar em um ponto distante e imagens de arquivo novamente tomam a cena. São imagens de artistas negros da época do Renascimento pintando e fazendo esculturas, com a voz de Stuart Hall dizendo que houve um tempo em que o negro estava na moda, e que por um tempo mecenas brancos queriam as artes feitas por negros, mas que, ao final dos anos de 1920 não estava mais na moda, e artistas e escritores negros começaram a passar fome, fechando com a frase “A história que sorri com uma faca debaixo do capuz”.

Em seguida um homem branco aparece em uma sala tomada por panos brancos onde são projetadas imagens de homens negros portando lanças e vestidos com peles de animais, reforçando a ideia animalésca e selvagem do homem negro. O homem caminha entre elas e as toca apaixonadamente. As projeções vão sendo reveladas gradativamente até mostrar corpos negros totalmente nus. A única imagem de nu frontal presente no filme é vista nesta cena. A cena termina com o homem branco deitado em um divã pagando o homem negro. Aqui seria interessante relacionar essa cena com práticas contemporâneas de usuários de aplicativos de relacionamento, para troca de mensagem e encontros casuais, pois Julien demonstra, através destes eventos, o funcionamento da escolha dos corpos nessas relações afetivas homoeróticas. O aplicativo apresenta

um catálogo de fotos em que o usuário escolhe o perfil que mais o agrade; as imagens projetadas no filme são como os perfis do aplicativo, pois o homem passa por elas como quem arrasta o dedo pela tela do dispositivo móvel. São formas de escolha que parecem se perpetuar neste universo, em tempos distintos.

Julien enfatiza essa crítica às condições do homem negro gay nas relações homoeróticas ao inserir na cena a narração do poema “*If His Name Were Mandingo de Essex*”. O poema descreve a cena, que trata da objetificação do corpo vivida pelos gays negros. As imagens de homens no filme podem ser lidas como uma crítica à visão sexualizada do homem negro, já que trata de uma situação em que não importa o nome ou quem seja o homem negro: para o homem branco o que importa são os estereótipos animaisescos que servem para satisfazer seu desejo sexual colonizador. A cena contribui para o entendimento do filme na chave de discussão das relações inter-raciais e das relações de poder atuantes dentro da comunidade gay, como a sexualização falocêntrica do gay negro, fantasiada pelo domínio branco colonial.

A estética política do filme se dá pela ausência do nu frontal, durante todo o filme a câmera foca nos lábios, olhos, percorre o corpo musculoso, passeando das pernas às nádegas e cabeça, evitando expor a genitália. Padva diz que, em filmes independentes, as razões para evitar mostrar as partes íntimas do homem são muito mais profundas e complicadas do que as explicações comerciais e morais habituais (PADVA, 2014, p.208). O próprio Julien comentou sua posição e escolha em uma entrevista para bell hooks, na qual fala sobre sua estratégia ao tratar o corpo negro masculino, e o desejo e erotismo de forma criativa e poética, não associado à sexualização ou às práticas sexuais gays, que geralmente são marginalizadas:

As representações de homens negros nos filmes que faço, tento mostrar uma masculinidade negra mais ambivalente, que é algo que está mascarado. [...] Mas se estamos realmente tentando criar uma discussão entre nós ou tentando mostrar outro tipo de representação, é importante retratar o tipo de construção da masculinidade negra que é algo muito frágil e vulnerável. (hooks e Julien, 1991, p. 177)

Essex continua narrando outro de seus poemas, dessa vez declama “*Le Salon*” enquanto aparece a imagem de um homem negro assistindo a um filme e fumando um cigarro. O poema descreve um ato de sexo oral em um cinema erótico: “Abaixo minhas calças diante de outra boca, o rolo de filme barato chocalha em seu compartimento/arfamos na cabine escura. Eu gemo enquanto a boca dele me engole/agora pensamos enquanto fodemos”. O poema segue sua descrição erótica enquanto dois homens com as calças abaixadas se esfregam na cena. As estratégias adotadas por Julien faz com que *Looking For Langston* trate o racismo, os relacionamentos inter-raciais, o corpo masculino negro de uma forma bastante sutil e implícita. Langston deixa o bar de braços dados com o homem que conversava no balcão, e um poema de Langston Hughes narrado por ele é declamado. “Eu amo meu amigo/ Ele se afastou de mim, Não há nada mais a dizer, o poema termina suave como começou... Eu amo meu amigo”. A sombra dos dois remete a um beijo de despedida. Anjos aparecem no andar de cima do salão, os mesmos anjos que apareceram antes segurando as fotos dos poetas Baldwin e Hughes; eles observam e sorriem, o homem branco aparece sentado em uma sala cheia de fumaça, sozinho, folheando uma revista com fotos de homens. Um dos anjo aparece em um cemitério e caminha em direção ao homem negro que estava no cinema gay e o acaricia, enquanto outros anjos

aparecem no andar de cima do salão. Toda essa cena tem como trilha o poema “*The Edge part III*” de Essex Hemphill.

De longe aparecem as sombras de um grupo de homens que carregam pedaços de madeiras. Retoma-se o baile ao som de *Can You Party (Club Mix)* – *Royal House*, que pode dar a ideia de que os tempos se misturam e muita coisa ainda não mudou. Os homens dançam livremente, expressando sua liberdade. Enquanto isso, policiais e outras pessoas tentam entrar, forçando a porta. Quando os policiais conseguem entrar no prédio, misteriosamente, ele está vazio. Um anjo negro observa do alto, debochando dos homens que tentaram acabar com a festa. As festas privadas do Harlem se configuravam como um espaço seguro, mas estavam sempre suscetíveis à perseguição. As imagens de um toca disco e de Langston aparecem, dizendo que o sol está nascendo, que a música que toca – um *jazz* – será sua canção, e que ele pode ficar triste, mas que já esteve triste a noite toda. Os créditos sobem ao som de ‘*Blues For Langston*’ instrumental.

Looking for Langston revolucionou a estética e o discurso do cinema e arte, mesclando imagens de arquivo para retratar a experiência negra de forma lírica e poética. Com essa seleção de imagens e poemas, o filme foi uma celebração da subcultura gay dos anos de 1980 e 1990 e pode ser analisado como uma das produções mais destacadas de Julien, tendo vencido, por sua originalidade, o prêmio Teddy Award de Melhor Curta Metragem, no Festival Internacional de Cinema de Berlim de 1989. Em *Looking for Langston* Julien interpreta e apresenta para o outro o que ele compreende como sua própria identidade e para que o outro a compreenda e a absorva. O trabalho de Julien é parte de uma revolução do cinema negro britânico, que buscou retratar a cultura negra existente na tela do cinema, questionamento a presença de um desejo negro e gay.

Referências

BEZERRA, Julio. “Derek (idem), de Isaac Julien (Inglaterra, 2008)”. *Revista Cinética* – online, set. 2008. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/derek.htm>; Acesso em 16 de Agosto de 2020.

FARKAS, Solange. *Isaac Julien: Geopoéticas* [catálogo]. São Paulo: Edições SESC SP, 2012.

GARBER Eric. “A Spectacle in Color: The Lesbian and Gay Subculture of Jazz Age Harlem”. *Hidden from History*. Eds. Martin Bauml Duberman, Martha Vicinus and George Chauncey Jr. New York: NAL Books, 1989. 318-331.

HOOKS, B.; JULIEN, I. “States of Desire”. *Transition*, 53, pp. 168–184, 1991.

Javier de Frutos. Disponível em: <<https://www.imdb.com/name/nm3780270/bio>>. Acesso em 10 jun. 2020.

HALL, Stuart. “Cultural identity and cinematic representation”. *Framework*, London, n. 36, p.68-82, 1989.

HOWES, Kelly King *et al.* *Harlem Renaissance*. United States Of America: Ucl Staff, 2000

HUTCHINSON, George. *The Harlem Renaissance*. Indiana University, Bloomington, 2007.

JULIEN, Isaac. Fala do artista. Palestra proferida em 02/09/12 Teatro SESC Pompéia. Disponível em (abertura da exposição de Isaac Julien: Geopoéticas no Sesc Pompéia) : <http://iptv.usp.br/portal/video.action?idItem=2728>. Acesso em 04/09/2020.

JULIEN. Isaac 13 out. 2020. Disponível em: <https://www.isaacjulien.com/>. Acesso em: 13 out. 2020.

LEACH, Laurie F. *Langston Hughes: A Biography*. Greenwood Press, 2004.

MCLAREN, Joseph. *The collected Works of Langston Hughes: Autobiography: the big sea*. University of Missouri, 2001.

NARA ROESLER. *Isaac Julien bio*. Disponível em: <<https://nararoesler.art/artists/41-isaac-julien/>>. Acesso em: 17 jan. 2020.

OUT ON THE SCREEN: 50 years of queer cinema in Britain. *In: Out on the screen: 50 years of queer cinema in Britain*. United States, 26 jul. 2017. Disponível em: <<https://theconversation.com/out-on-the-screen-50-years-of-queer-cinema-in-britain-80485>>. Acesso em: 19 maio 2020.

PADVA, Gilad. *Queer Nostalgia in Cinema and Pop Culture: Black Nostalgia: Poetry, Ethnicity, and Homoeroticism in Looking for Langston and Brother to Brother*. Palgrave Macmillan, 2014.

Entrevista de Isaac Julien com Hilton Als para Victoria Mirro <https://vimeo.com/223592891>

Insurgências nas Artes Contemporâneas: as escrituras no assentamento do Raiz Forte Espaço de Criação

Insurgencies in Contemporary Arts: registries in the settlement of the Raiz Forte Espaço de Criação

CHARLENE SALES BICALHO

Projeto Raiz Forte | PUC-SP

SONIA RODRIGUES DA PENHA

Psicologia, Psicanálise e Negritude-ES |
Ponto de Cultura Casa da Barra-ES

TATIANA GOMES ROSA

Ku sanga de Contas Contadas

O artigo se propõe a refletir sobre o percurso do assentamento do Raiz Forte Espaço de Criação, tendo o conceito de “escritura(s)”. Trata-se do primeiro espaço artístico cultural protagonizado por artistas negros do Espírito Santo, em que buscamos “de onde viemos, para onde vamos e onde queremos chegar”. A escrita se dedica ao encontro de trajetórias de três mulheres negras com o propósito de fazer repercutir a essência do Projeto Raiz Forte (2012-atual).

Palavras-chave: Subjetividades; Raiz Forte Espaço de Criação; Insurgências; Escritura; Arte Contemporânea.

The article proposes to reflect on the route of Raiz Forte Espaço de Criação settlement, having the concept of “escritura(s)”. The first cultural artistic space starring black artists from Espírito Santo is dedicated to seek “where we came from, where we are going and where we want to go”. The writing embodies the meeting of the trajet of three black women with the purpose of resonating the essence of Raiz Forte Project (2012-present).

Keywords: Subjectivity; Raiz Forte Espaço de Criação; Insurgency; Escritura; Contemporary art.

Imagine um lugar para pensarmos quem somos e de onde viemos...

O Raiz Forte Espaço de Criação foi um território pioneiro no Espírito Santo dedicado às práticas artísticas de educação e da cultura afro-brasileira na perspectiva da cocriação, da pesquisa e da produção. Preencheu uma lacuna de espaços expositivos, em uma poética interdependente, em diversas linguagens, contribuindo para o desenvolvimento artístico e cultural de forma afrodiaspórica na/para as relações étnico-raciais. Inaugurado em julho de 2016, a partir do entendimento da demanda de representatividade em espaços culturais formais e informais, o Espaço de Criação, situado no território da Igreja Nossa Senhora do Rosário, buscou contribuir com um trabalho consistente de capacitação de artistas, produtores culturais e profissionais da educação, estruturando saberes de referência negra, fundamentados na ancestralidade e na perpetuação de suas histórias, fortalecendo-os enquanto sujeitos e oferecendo subsídios nas suas atuações profissionais.

A proposta deste artigo é refletir sobre o percurso realizado até o assentamento desse espaço de criação, vigente entre os anos de 2016 a 2018, tendo o conceito “escrivência(s)”, estruturado por Conceição Evaristo, como fluxo. A nossa escrita será dedicada ao encontro de trajetórias de três mulheres negras, de distintas áreas de atuação, com o propósito de fazer repercutir a essência do Projeto Raiz Forte (2012-atual)¹. Foi o primeiro espaço independente autogestionado do Espírito Santo a pensar sobre a importância da

¹ Projeto idealizado por Charlene Bicalho (2011) a partir do desejo de criar e difundir narrativas protagonizadas por mulheres negras, materializado por meio de produções audiovisuais, atividades artísticas e formativas de forma colaborativa e cocriativa, entre os anos de 2012 a 2016.

autonomia, da coletividade, da cocriação, da produção tendo como base a episteme da equidade, da igualdade e do respeito. Um espaço de (re)encontros de si, em que propusemos refletir “de onde viemos, para onde vamos e onde queremos chegar”.

Quem somos e de onde viemos?

“A nossa escrivência não pode ser lida como história de ninar os da casa-grande, e sim para incomodá-los em seus sonos injustos.” (Conceição Evaristo)

Como estratégia de um *Voltar-se para si*² e para nós, autorizamos-nos poeticamente a falarmos juntas e em primeira pessoa a partir de nossas trajetórias enquanto pretas, mulheres e filhas de trabalhadores.

Sonia Rodrigues da Penha, bacharel e licenciada em Psicologia, na Associação Vitoriana de Ensino Superior (FAVI), bacharel em Serviço Social (UFES) e psicanalista em formação permanente do Grupo de Estudos de Vitória, integrou a Comissão de Discussão e Implantação do “Grupo de Estudos sobre as Relações Raciais – Referências Técnicas para a atuação de psicólogas (os)”, do Conselho Regional de Psicologia – CRP/16ª região. É integrante do Grupo de Pesquisa “Ocupa Psicanálise: Pesquisa-ação para Clínica do sofrimento Psíquico do Negro” (UFMG). Coordenadora da Articulação Nacional de Psicólogos e Pesquisadores Negros do Espírito Santo (ANPSINEP-ES).

Tatiana Gomes Rosa, professora do ensino básico público nas redes municipais de ensino da Grande Vitória, no estado do Espírito Santo. É mestra em Relações Étnico-Raciais (PPRER/CEFET-RJ),

² (ROSA, 2017).

especialista em Política de Promoção da Igualdade Racial na Escola (UFOP) e Licenciada em Artes Visuais (UFES). Pesquisa práticas de ensino da arte sob a episteme da equidade. Elabora e produz práticas de educação para as relações étnico-raciais.

Charlene Sales Bicalho, doutoranda em Comunicação e Semiótica (PUC-SP), mestra em Administração (UFES) e graduada em Administração (UNILESTE). É idealizadora e diretora criativa do Raiz Forte e do Raiz Forte Espaço de Criação. Artista visual independente, curadora de articulações cocriativas, pesquisadora e gestora cultural. Integrante do “Grupo de Pesquisa Extremidades: redes audiovisuais, cinema, performance e arte contemporânea”, coordenado por Christine Mello (PUC-SP).

A partir dessas trajetórias, apresentamos nossas insurgentes escrevivências que desembocam na criação do Raiz Forte Espaço de Criação, de modo interdependente, articulando nossos saberes, vivências e práticas nas áreas da Psicologia-Psicanálise, Educação, Artes e Administração.

O de onde vim...

“Até o hoje os brancos falaram por nós. Temos que assumir a nossa própria voz. É aquele velho papo, temos que ser sujeitos do nosso próprio discurso, das nossas próprias práticas.”

Lélia Gonzalez, 1986.³

Com as palavras de Lélia Gonzalez a reverberar em mim é que inicio essa narrativa que faz rever o cabelo como fio condutor de

.....
³ (GONZALEZ, 1986, p.165).

possibilidades demarcatórias para repensar o meu caminhar, na militância que sempre persegui como forma de driblar o silenciamento que, por meio da melanina de minha pele, a minha identidade de gênero e de classe, me foi imposto.

Desde muito cedo, fui apresentada às ambivalências advindas de meu cabelo crespo, que reafirma a minha negritude, ora como fator de consideração, ora como ameaça para a minha alteridade; fato que me fez desenvolver um estado constante de prontidão como defesa, na tentativa de poder garantir a minha existência sem que tivesse que carregar o tempo todo o peso do estado de insatisfação de ter que se ver naquilo que não se era.

Aprender a lidar com jogos subjetivos para dissimular a intensidade da pressão sofrida cedo percebi como condição para poder constituir laços de afeto, sonhar, estudar, trabalhar e ascender socialmente, bem como a assumir atitudes e comportamentos responsivos para desenvolver estratégias de reafirmação e/ou de renegação de meu cabelo para a garantia de poder pertencer a grupos de trabalhos que me garantissem o vínculo empregatício necessário para prover a casa de meus pais e a minha família de dois, eu e meu filho.

Dos muitos encontros marcantes que me impulsionaram a dar conta desse “defeito de cor”⁴ que demarca o meu destino, realço que me introduzi na militância do Movimento Negro logo que, com o cabelo cortado, ingressei na faculdade, rente à raiz no processo transitório de tornar-me *black power*⁵. Caracterizo como o meu primeiro grito de autonomia identitária, e que venho atualizando como ato de (re)afirmação da minha negritude.

.....
⁴ GONÇALVES, 2014.

⁵ Movimento que reflete uma política afirmativa de negritude, em meados dos anos 70.

Assim é que me encontro num dado momento com a Tatiana Rosa, jovem militante do movimento de Mulheres Negras Capixabas⁶, e, em seguida, com a Charlene Bicalho, idealizadora do Projeto Raiz Forte, na tentativa de corresponder às demandas de escutas extensivas ao nos depararmos com narrativas [despontência-lisadoras]⁷ de nossa existência.

Encontro este que, na condição de “a mais velha”, entendia ser o momento de iniciar o experimento de um projeto de visibilidade empreendedor, ancorado em um exercício de ganho⁸, fora do Campus da Universidade Federal do Espírito Santo, como um lugar capaz de partilhar saberes, para além dos usualmente normatizados de modo hegemônico, por e para nós mulheres negras.

Foram três meses em que as três mulheres, com as suas expectativas singulares, em busca de construir algo que fizesse eco no coletivo da cidade de Vitória, com a capacidade tal que pudesse tornar-se referência cultural, que viabilizasse a produção artística cultural daqueles, que assim como nós pretendiam conquistar a visibilidade, a inclusão e a representação do nosso modo de conceber, de forma expressiva, a realidade.

De espaços amplos de três andares de construção encravados, na encosta do Morro Pernambuco, nos tempos idos em que a burguesia capixaba se instalava nas ruas estreitas entre o mar e as encostas, essa casa foi construída. A parte que alugamos correspondia ao

que ficamos sabendo, segundo o “ouvir dizer”, à área de circulação interna da casa oficial acima e das garagens à beira rua.

É nessa arrojada geografia que foi demarcado o nosso ato cultural inaugural, tendo como vizinhança a Burlesqueria⁹ e o Espaço Hip Hop¹⁰. Na parte alta da Escadaria do Rosário, a Igreja de Nossa Senhora do Rosário, casas antigas e outros espaços que acolhiam pessoas em situação de vulnerabilidade social. Vizinhança está de um estranhamento primeiro, na forma de um “olhar cumprido” em nossa direção, em busca de um querer saber: para que viemos?

O espaço ainda não nomeado, mas que teria como base as referências de percurso de cada uma de nós, e tendo como fio condutor o Projeto Raiz Forte, foi o primeiro passo para adentrar numa casa que potencializou as nossas e outras trajetórias de vidas. Ao abrir as portas com as chaves recebidas das mãos de Iracema, mulher negra responsável por gerir o ponto de aluguel de madame¹¹ branca, abríamos simbolicamente os trabalhos.

Num encontro de três, cujas expectativas e teimosias foram os vieses de bordas¹² para as novas subjetivações ali constituídas, elegemos o mês de junho de 2016 como momento propício para a inauguração.

6 Movimento de Mulheres Negras Capixabas nos idos de 2014-2016.

7 Discurso introjetado de não permitir que as pessoas tenham tónus para brigar e fazer frente ao racismo.

8 Exercício ancorado nas práticas das “negras de ganho”, mulheres que vendiam produtos nas ruas das cidades.

9 Burlesqueria é um espaço cultural que trabalha com eventos e públicos diversos.

10 Espaço Hip Hop é um empreendimento de referência destinado à propagação da cultura Hip Hop frequentado por um público majoritariamente masculino, procedente de bairros periféricos da Grande Vitória (Serra, Cariacica, Vila Velha, Viana e Vitória).

11 Termo utilizado para caracterizar as mulheres brancas que detêm poder – social e racial – na sociedade brasileira.

12 Especificação ou característica de algo ou alguém que resiste.

ku sanga de contas contadas

Rosário rezado reisado.

Negro a desfiar...

há estória em gêge

praça pedra a pedra.

Conta a conta.

(Miriam Alves)

Vivenciar *Ku sanga*¹³, uma proposta de mediação fundamentada em conceitos afro-brasileiros. Em *Quimbundo*¹⁴, *Ku sanga* significa encontro, coleção ou junção de algo da mesma espécie. Na perspectiva de coleções de trajetórias e de encontros, a proposta é abrir-caminhos para reflexões e proposições fundamentadas nos Valores Civilizatórios Afro-Brasileiros. Contas contadas retomam o estudo dos fios-de-contas nas religiões afro-brasileiras que, esteticamente, materializam as referências de cada sujeito. Assim, cada conta conta uma história. Cada cor, cada forma materializa uma reminiscência histórico-cultural de cada grupo religioso. Assim, cada sujeito é único e diverso, partilha suas referências históricas e culturais. Compreende-se de modo interdependente o ensino e o fazer artístico para as Relações Étnico-Raciais.

Nesses tempos de olhar para dentro, compreendo como momentos oportunos de encerrar ciclos e de abrir caminhos para novas

¹³ *Ku sanga vem da Ku sanga de contas contadas: Práticas de ensino da Arte para as Relações Étnico-Raciais*, dissertação de mestrado defendida no Programa de Pós-Graduação em Relações Étnico-Raciais, do Centro Federal de Educação Tecnológica, de Celso Suckow da Fonseca (PPRER/CEFET-RJ), do Rio de Janeiro, em março de 2017.

¹⁴ Língua da região litorânea de Angola (CASTRO, 2001, p. 30).

possibilidades e oportunidades. É preciso encerrar para se iniciar um novo ciclo.

Reelaborar o Raiz Forte Espaço de Criação (2016-2018) retoma 2012, com o processo de criação do Projeto Raiz Forte. Em meio ao seu modo de criação, a idealizadora Charlene Sales Bicalho mobiliza meninas, jovens e mulheres negras capixabas, a fim de reconstituir a sua história individual, que também é coletiva.

Os modos de uso dos cabelos são sintomáticos entre as/os afrodescendentes. Costumo dizer que, muito além da liberdade de escolha, o cabelo crespo apresenta uma narrativa identitária, o étnico-racial de resistência insurgente. De reafirmação da negritude, indiferente e frente ao racismo e/ou à opressão colonial que ainda repercute em nosso corpo e alma.

Dissimulei, neguei os meus cabelos durante uma boa parte da adolescência, pois, desde a infância, compreendi-me mutilada em meu corpo, e o reencontrei ou o reconheci quando ingressei na universidade. No movimento de retomada da negritude ou de minha ancestralidade, de busca dessas referências históricas que me foi negada.

Ingressei na universidade em 2006, a primeira após uma trajetória familiar de mulheres negras trabalhadoras domésticas..., no curso de Licenciatura em Artes Visuais, quando determino que é preciso buscar subsídios e referências para provocar tensão à episteme hegemônica entre práticas artísticas e de educação, vejo-me novamente em movimento.

Enquanto graduanda do curso de Licenciatura, propus-me a construir um caminho para a reflexão da Prática de Ensino da Arte para a Educação das Relações Étnico-Raciais por meio do estudo dos fios-de-contas. Elementos identificatórios que muito significam e

materializam conceitos fundamentais para a promoção do conhecimento dos modos de ver e ser afro-brasileiros. Reencontro-me e (re)elaboro-me aqui na conceituação da *religiosidade*, *oralidade*, *circularidade*, dentre outros, estruturados por Azoilda Loretto da Trindade¹⁵, de modo interdependente. Conceitos que fizeram repercutir e alicerçar as transmissões de conhecimento das comunidades religiosas tradicionais afro-brasileiras. Territórios de reorganização e reelaboração social, artístico cultural afro-brasileiro, que muito nos ensinou em sua perspectiva circular e horizontal de respeito e aprendizados.

Quando determinei que, a partir das linguagens artísticas e culturais, poderia partilhar, comunicar e provocar tensão às epistemes, vejo-me no trabalho de base para contribuir com a erradicação do racismo a partir da escola, um dos primeiros territórios de convívio social após a base familiar. Meu movimento! O tornar-se negra¹⁶ é um processo de reconstituição enquanto pessoa, mulher e negra.

Conceber que refletir a minha estética, antes de decolonizar¹⁷ tantas epistemes, é tomar consciência de que não se trata de uma história familiar, local, estadual, nacional, mas sim afroatlântica. “Eu sou afro-atlântica” (RATTS, 2006), entoou Maria Beatriz do Nascimento. Nossos corpos repercutem na afrodiaspora de modo inimaginável.

Pensar a constituição do Raiz Forte Espaço de Criação surge de uma necessidade de multiplicar, de acessar e descolonizar mentes. Criar caminhos, pensar, (re)elaborar, insurgir frente ao *status quo*.

Que seja um tempo de reelaborar e reconstruir. Tempo de reelaborar o hoje, olhar para trás para projetar o futuro. Porque conhecimento não nos tiram!

Encontros de águas-vivências¹⁸

Charlene Sales Bicalho (1982), criada em Nova Era (MG), cidade cortada pelo Rio Piracicaba, um dos afluentes do Rio Doce. Foi de lá que eu vim. Meus pais, Inez e Antônio, logo que se casaram, compraram um lote na rua Ceará, onde passei minha infância e adolescência. Nessa rua, várias das casas vizinhas tinham uma bica d’água na fachada, à mercê da sede de quem passasse.

Nesse território, bebi dos saberes indígenas de minha avó materna Cici, bebi nas águas-poesias de meu pai, bebi da água do rio Piracicaba no ventre de minha mãe. A três horas de distância de Nova Era, bebi também na cacimba afrodiaspórica de minha avó paterna Marcionilia, em Governador Valadares (MG). Ainda hoje, meu pai conta histórias das praias doces formadas nas curvas do Rio Doce, que deságuam nas águas salgadas do Atlântico, em Regência Augusta (ES), onde morei entre os anos de 2011 a 2015.

A mudança geográfica, a menor das mudanças desse período, chega acompanhada por um processo de consciência das minhas identidades negras confluídas com redefinições corpóreas desencadeadas pela transição capilar¹⁹. O entendimento do que é ser uma mulher negra na sociedade brasileira borbulha em minha corpa²⁰ aos vinte

¹⁵ Azoilda Loretto da Trindade, então, coordenadora pedagógica do Programa *A cor da cultura*, estrutura os conceitos fundamentais ao pensamento e aos modos de ver, ser e estar afro-brasileiros para práticas de educação.

¹⁶ (SOUZA, 1983).

¹⁷ Conceito fundamentado nas reflexões de Quintero, Figueira e Elizade (2019).

¹⁸ Termo poético utilizada por Charlene Bicalho para fazer referência às águas internas das mulheres que conheceu por meio de suas vivências.

¹⁹ Transição capilar é o processo pelo qual a pessoa deixa de tratar o cabelo quimicamente em busca de sua textura natural.

²⁰ Palavra subvertida para o feminino.

e seis anos. Nas palavras de Neusa Souza (1983, p. 18), “[...] saber-se negra é viver a experiência de ter sido massacrada em sua identidade, confundida em suas perspectivas, submetida a exigências, compelida a expectativas alienadas”. O exercício insurgente de tornar-me negra, sinalizado pelo cabelo crespo no topo do corpo, transporta-me ao encontro das águas-vivências de outras mulheres negras em direção às memórias submersas pelas definições eurocêtricas de beleza e de visão de mundo impostas a mim desde a infância.

Os vínculos de confiança estabelecidos de imediato com outras mulheres negras, entrelaçados ao desejo de ouvi-las sobre seus movimentos insubmissos de (re)existências cotidianos, lançam-me em busca de suas vozes na internet. Diante da escassez dessas vozes, proponho-me a buscar ferramentas de disseminação de nossas narrativas, e assim emerge o Projeto Raiz Forte (2011 – atual), iniciado com a realização da Websérie *Raiz Forte*²¹ (2012). Por meio de relatos pessoais e autopercepções, evidenciamos nosso existir, em movimentos individuais, quase sempre, desaguados no coletivo. Em formato e conteúdos inéditos na época, protagonizada por nós²², atrás e na frente das câmeras, a websérie é gravada em *bocas de barras*²³ no litoral estado do Espírito Santo, informando uma estética alicerçada pelas forças das águas internas das transmissoras de vivências nas partilhas de saberes ancestrais.

.....
²¹ A websérie foi cocriada com artista Edward Marily. Os episódios podem ser acessados no canal do youtube encurtador.com.br/BEJV1.

²² Ana Bia Magdalena (ES), Aiana Magdalena (ES), Charlene Bicalho (MG/ES), Diana (ES), Iorrana Pupa (ES), Luara Monteiro (ES), Pandora da Luz (ES), Selma Dealdina (ES), Stela Raye (ES), Suely Bispo (ES).

²³ Termo utilizado por pescadores que significa o encontro do rio com o mar. As imagens foram gravadas nas bocas de barra dos municípios de Aracruz, São Mateus, Vila Velha e Vitória.

Como desdobramento da websérie, disponibilizada nas redes sociais, a circulação da websérie Raiz Forte começa a ser realizada, em espaços culturais formais e informais, escolas públicas, universidades públicas e privadas, dentro²⁴ e fora do país²⁵, sempre prosseguida de rodas de conversa. Tendo a circularidade como princípio de organização em que todas nos vemos, falamos sobre nossas intimidades mais profundas, dores e fraquezas. Com os corpos despidos a cada palavra dita, memórias de encruzilhadas são expostas à escuta atenta umas das outras. Os tempos passado, presente e futuro se sobrepõem em direção à elaboração de contranarrativas coloniais, ainda sem conseguir subverter a catarse.

Além da circulação contra-hegemônica, inicio intervenções artísticas/educativas, como a *Colheita de Mechas*²⁶, que comparece por meio da instalação (ir)removível, na qual disponho as mechas de cabelos naturais colhidas, em vidros de perfumes, nas mostras coletivas: *Horizonte*²⁷ (2013), na Galeria de Artes Espaço Universitário – GAEU, em Vitória (ES); *Arte Substantivo Feminino*²⁸ (2014), na sala Ciro Sodré, no Sítio Histórico de São Mateus (ES); e *Tentativas de Esgotar um Lugar*²⁹ (2015), no Museu de Arte do Espírito Santo – MAES.

.....
²⁴ As exposições foram realizadas nos Estados de São Paulo, Minas Gerais, Bahia, Pernambuco, Rio de Janeiro, Espírito Santo, Pará.

²⁵ França e Portugal.

²⁶ A intervenção consiste na contação de sua história a partir do corte de uma mecha de seu cabelo.

²⁷ *Abre-caminho* foi título de um dos trabalhos apresentados na exposição coletiva *Horizonte*, realizada com as artistas Luara Monteiro (ES), Tatiana Rosa (ES) e Thais Apolinário (ES), sob curadoria de Neusa Mendes (ES).

²⁸ Exposição realizada a convite da artista Shila Joaquim (SP/ES).

²⁹ Exposição realizada sob curadoria de Júlio Martins (MG) e orientação de Rosa-na Paulino (SP), junto com André Arçari (ES), Beatriz Anchi (ES), Polliana Dalla (ES) e Gabriel Menotti (ES).

Assim, na mesma intensidade dos fluxos e refluxos, ofereço e também absorvo a água necessária para (re)elaborar minhas formas de ver, sentir e atuar no mundo, e a sede não cessa. A partir das vivências com a primeira websérie e a formação de uma rede de ativadoras e cocriadoras do projeto, emerge o desejo de criar, além de outra série, um espaço seguro entre mulheres negras, visando a partilha, criação e produção de conhecimento, por meio do audiovisual. Aflora assim a Websérie *Mulheres de Raiz Forte* (2014-2016), fruto do trabalho de uma equipe interdisciplinar formada majoritariamente por mulheres negras.

As águas-vivências³⁰, cocriadoras, ou se preferir entrevistadas, chegam até a nós durante a circulação da websérie anterior e fomentam discussões sobre suas (re)existências nos espaços de trabalho, processos de criação e referências artísticas, feminismos negros, educação no âmbito familiar e escolar e ancestralidades. Além da realização da websérie, criamos o site contendo vídeos, minibio e fotografias das participantes, localizando-as em seus territórios. O lançamento dos episódios acontece em Vitória com a presença de algumas participantes, e a circulação do conteúdo também se dá em circuitos contra-hegemônicos de distribuição de produções audiovisuais.

Em 2015, após três anos dedicados à criação e realização de projetos artísticos culturais, mudo-me para a capital do Espírito Santo para assumir a direção do Teatro Carlos Gomes³¹. Nesse espaço, ao mesmo tempo em que o teatro se apresenta como um espaço de

formação atrelado a minha graduação em Administração me apresenta ao racismo institucional, em intensidade antes nunca vivenciada. Nas palavras de Grada Kilomba, esse tipo de racismo “[...] opera de tal forma que coloca os *sujeitos brancos* em clara vantagem em relação a outros grupos racializados” (KILOMBA, 2019, p. 78). A constatação das pulsões de morte a mim lançadas nesse espaço, e em outros onde passei a circular como artista, lança-me novamente ao sonho da criação de espaços seguros de produção de vida e cura coletiva. E, em 2016, a partir do (re)encontro de águas com Sonia Rodrigues e Tatiana Rosa, o sonho de assentar *Um lugar para se pensar quem somos, de onde viemos e onde queremos chegar* se materializa em Raiz Forte Espaço de Criação.

Onde podemos chegar...

O Raiz Forte Espaço de Criação assenta-se de forma interdisciplinar a partir das vivências, fazeres e práticas. Durante o processo de criação do que o espaço viria a ser, dedicamos por três meses as horas disponíveis fora de nossas jornadas de trabalho. Arrumamos a casa, apresentamo-nos umas às outras, compartilhamos nossos desejos e sonhos de nossa “continuidade histórica”, nas palavras de Beatriz Nascimento.

O fio condutor cabelo transborda. Desdobra-se a partir dos afetos e das afetações. Nosso desenvolvimento não se restringe ao âmbito individual; flui ao encontro com a coletividade.

Com o propósito de retomar um caminho já percorrido, com um olhar de hoje mergulhadas/imersas em tempos pandêmicos, demarcamos os nossos fazeres e saberes que constituem para nós como territórios simbólicos. A necessidade de emergirmos através da reflexão nos conduz às nossas *Insurgências nas Artes Contemporâneas*

.....
³⁰ Uana Mahin (PE), Priscila Rezende (MG), Mãe Beth de Oxum (PE), Íris Gomes (PE), Xis Makeda (ES), Rejane Bicalho.

³¹ Equipamento cultural vinculado à Secretaria de Estado da Cultura – SECULT/ES.

por meio das nossas escrituras no assentamento do Raiz Forte Espaço de Criação.

Referências

- AFFONSO, Pedro Henrique Bedin. *Contribuições à topologia Lacaniana*/ Pedro Henrique Bedin Affonso. 1ª ed.- São Paulo: Zagodoni, 2016.
- BISPO, Fábio Santos. *Morte Violenta*: modalidade de apresentação no laço social/ Fábio Santos Bispo. Curitiba; CRV, 2018.
- BICALHO, Charlene. *Projeto Raiz Forte* (site). Disponível em: <http://www.projectoraizforte.com.br/> Acesso em: 10 out. 2020.
- BICALHO, Charlene. Fanpage Projeto Raiz Forte. Disponível em: <http://www.facebook.com/projectoraizforte> Acesso em: 10 out. 2020.
- BICALHO, Charlene. Websérie Raiz Forte. Disponível em: <https://www.youtube.com/user/projectoraizforte/videos> Acesso em: 10 out. 2020.
- FREUD, Sigmund. (1856-1939) *Obras Completas, volume 14*: História de uma neurose infantil: ("O homem dos Lobos"): além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- EVARISTO, Conceição. *Nossas escrituras*. Disponível em: <http://nossaescritura.blogspot.com/2012/08/da-grafia-desenho-de-minha-mae-um-dos.html> Acesso em: 12 out. 2020.
- KILOMBA, Grada. *Memórias da Plantação*: Episódios de racismo cotidiano. São Paulo: Cobogó, 2019.
- GONÇALVES, Ana Maria. *Um defeito de cor*. Rio de Janeiro: Record, 2014.
- LACAN, Jacques, 1901-198. *Escritos* / Jacques Lacan; tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro; Zahar, 1998, p.197-213.
- SOUZA, Florentina da Silva. *Afro-descendência em Cadernos Negros e Jornais no MNU*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.
- SOUZA, Neusa Santos. *Tornar-se negro*: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social/ Neusa Santos Souza. Rio de Janeiro: Ed Graal, 1983.
- RATTS, Alex. *Eu sou afro-atlântica*: sobre a trajetória de vida de Beatriz do Nascimento. São Paulo: Instituto Kuanza/ Imprensa Oficial, 2006.
- ROSA, Tatiana Gomes. *Ku sanga de contas contadas*: Práticas de ensino da Arte para as Relações Étnico-Raciais. Dissertação (Mestrado em Relações Étnico-Raciais) – CEFET-RJ. Rio de Janeiro, 2017.
- ROSA, Tatiana Gomes. Voltar-se para si. *A Gazeta*. Caderno Pensar. Vitória, Espírito Santo, p. 3 – 3, 13 mai. 2017.
- TEIXEIRA, João Gabriel Lima (Org). *A cidadania e a questão étnica. IN A construção da cidadania*, Brasília: UNB, 1986, p.165 in.
- GONZALEZ, Lélia. *Primavera para as rosas negras*: Lélia Gonzalez em primeira pessoa. Diáspora Africana: Editora Filhos da África, 2018 1ª ed., p.11.
- TRINDADE, Azoilda Loretto da. Em busca da cidadania plena. In: BRANDÃO, Ana Paula (Coord.). *Saberes e fazeres*: modos de ver. Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho, 2006. Disponível em: http://www.acordacultura.org.br/sites/default/files/kit/Caderno1_ModosDeVer.pdf. Acesso em: 12 out. 2020.

Etnografia e(m) pandemia: Projeto de pesquisa com vistas ao registro do congo do Espírito Santo como Patrimônio Nacional Imaterial

Ethnography and/in pandemic:

*Research project for the inscription of the Congo
from Espírito Santo as Intangible National Heritage*

ELISA RAMALHO ORTIGÃO

FAPES

O Projeto de Pesquisa com vistas ao registro do Congo do Espírito Santo como Patrimônio Cultural Imaterial Nacional foi construído a partir de uma metodologia etnográfica, de interlocução com os detentores do bem. O trabalho de campo consistiu em entrevistas na forma de conversas e acompanhamento e filmagem das festas de congo. Com a pandemia de Covid 19, as entrevistas passaram a ser conduzidas por meio digital, com material audiovisual explicativo e interlocução via WhatsApp.

Palavras-chave: Congo do Espírito Santo, patrimônio imaterial, etnografia, metodologia de pesquisa, pandemia

The Research Project for the inscription of the Congo from Espírito Santo as a National Intangible Cultural Heritage was based on an ethnographic methodology, of interlocution with the bearers of the heritage. Fieldwork consisted of interviews in the form of conversations and through accompanying and filming congo festivities. From the spread of the Covid-19 pandemic on, interviews were conducted through digital media, with informative audiovisual material and interlocution via WhatsApp.

Keywords: Congo do Espírito Santo, intangible heritage, ethnography, research methodology, pandemic

O *Projeto de Pesquisa com vistas ao registro do Congo do Espírito Santo como Patrimônio Imaterial Nacional* foi realizado através de uma parceria, via Termo de Execução Descentralizada, entre a Superintendência Regional do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional no Espírito Santo (Iphan-ES) e a Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) e coordenado pelo Professor José Otavio Lobo Name e por mim entre 2018 e 2020. Este artigo irá apresentar a metodologia etnográfica desenvolvida junto às comunidades congueiras, situadas à margem dos processos econômicos, para além de caracterizações étnico-raciais; e a forma como adaptamos esta metodologia após o início da pandemia, apresentando alguns resultados inéditos para corrigir os saberes não congueiros sobre o congo.

Metodologia em etnografia

Nós já tínhamos contatos com grande número de mestres de congo, pois participamos da Banda de Congo Amores da Lua, e pelo trabalho de pesquisa: o professor José Otavio Lobo Name realiza, desde 2013, pesquisa audiovisual sobre o congo, além do doutorado em Antropologia em andamento, e eu coordenei uma pesquisa DCR junto ao Programa de Pós Graduação em Artes da UFES entre 2016 e 2019, realizando três colóquios com mestres e pesquisadores. Este contato minimizou o problema da inserção entre os detentores do bem, referido por Howard Becker (BECKER, 1999, p. 36) como primeiro problema constante da observação participativa. O trabalho de campo foi conduzido a partir de uma perspectiva etnográfica, e o dossiê pautado na auto-referência dos detentores do bem, construído em interlocução com os mestres de congo, as rainhas e congueiros.

A pesquisa seria conduzida por entrevistas com os Mestres, Rainhas e congueiros e filmagens de campo. Porém, essas entrevistas

não iriam ser realizadas por perguntas diretas, mas por conversas, para que construíssemos um diálogo com os detentores. Para o desenvolvimento desta interlocução, elaboramos algumas cartelas como guias para as entrevistas e conversas. Assim, garantíamos a condução da conversa de forma livre, mantendo a pauta igual para todas as bandas. As cartelas apresentam os pontos chave para o entendimento do processo de patrimonialização, são coloridas e manuseáveis, evitam a dificuldade que seria armar uma exibição de *datashow*, e mantém o fio condutor da conversa nas mais de 50 bandas existentes. Foram feitos dois tamanhos, em A4 e em A3 e plastificadas para que durasse todo o projeto.

Decidimos começar pelas regiões mais distantes, ao norte e ao sul, e iniciamos por Aracruz. A primeira conversa foi feita com Mestre Antônio, sendo a Banda de Congo São Benedito do Rosário uma das mais antigas em atividade, contamos com a sua benção como uma autorização para a abertura dos trabalhos.

As reuniões duravam por volta de duas horas. Fomos recebidos às vezes só pelo mestre, às vezes por grupos pequenos, às vezes por toda a banda, e começávamos a reunião com a apresentação da equipe e a permissão para filmarmos o encontro. E passávamos então às cartelas, com um conjunto de três cartelas deixado à mesa, à disposição do grupo, podendo ser distribuída para quem quisesse manusear, e outro conjunto usado por mim na apresentação. A cartela cumpria a função de introdutor e guia da conversa, e ao final eu fazia a revisão, garantindo que todos os tópicos tenham sido discutidos com todas as bandas. Os presentes eram estimulados a interromper a apresentação com perguntas, para que pudessemos desenvolver a conversa. E as conversas incluíram, muitas vezes, recados para irmos levar para outra banda e reclamações sobre a

postura de outros pesquisadores, que após a pesquisa não retornam com o produto final.

Cartela 1



FIGURA 2
Cartela 2

Com a primeira cartela (Figura 1), apresentávamos as etapas da patrimonialização desde 2014 até a conclusão do processo. Em algumas comunidades a interação começava com a memória da equipe do Iphan que fez o Levantamento Preliminar e preencheu o Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC). Baseados no inventário, desenvolvemos o mapa do Espírito Santo com as localidades marcadas. Ao longo da pesquisa, usando a confirmação da localização por GPS e os Mapas do Google, o mapa pode ser corrigido. A primeira placa apresenta o Mapa e as etapas até a inscrição, começando em 2014; passando pela etapa atual, de identificação e elaboração do dossiê de candidatura, com texto, fotos e vídeos e a entrega do material para o Iphan, e a etapa seguinte, a aprovação nos conselhos pertinentes para, enfim, chegar ao registro em um dos quatro livros.

Cartela 2



FIGURA 2
Cartela 2

A segunda placa (Figura 2) contém diversos campos que convidam o interlocutor a construir um diálogo em diferentes níveis. São quatro quadrantes: o primeiro apresenta os livros para a inscrição do Patrimônio Imaterial, o segundo quadrante apresenta a etapa de identificação do bem, o próximo, as ações de salvaguarda do bem, e o último quadrante define o conceito de salvaguarda.

Sobre etapa da identificação do bem perguntamos: o que será registrado, em que livro e quais bens associados estarão presentes no registro. Os bens associados incluem bandas de congo e suas funções: mestres, rainhas, dançarinas e conguistas; os adereços, estandartes e bandeiras; os mitos, as devoções e os modos de ver o mundo; os rituais, com as festas de Mastro, festejos de São Benedito e festas tradicionais; e a música e o canto: os instrumentos e toadas de congo, que também são chamadas de entoadas, ou de jongo, ou de cantigas.

Junto à identificação, levantamos as ações de salvaguarda necessárias para a comunidade, usando a definição da UNESCO como ações de preservação e de transmissão realizadas pela própria comunidade (UNESCO, 2003). A inscrição no IPHAN exige a identificação do bem e o encaminhamento da salvaguarda. A proposição do terceiro quadrante da placa diz “com a identificação do Bem iremos também pensar quais os problemas que ele enfrenta e como resolvê-los, pensando nas ações de Salvaguarda”.

Cartela 3



FIGURA 3
Cartela 3

As ações de salvaguarda levam aos temas expostos na terceira cartela (Figura 3), que é apresentada junto com a segunda, quando o assunto da Salvaguarda é abordado. A última cartela explicita três eixos levantados na nossa pesquisa que refletem os tipos de ações encontradas nas comunidades: os eixos memória, local e associativismo. Através desta metodologia discutimos com cada banda as ações de

salvaguarda que já são realizadas na comunidade, e quais ações que os detentores entendem como importante de serem desenvolvidas.

A conversa sobre as diferentes ações de salvaguarda necessárias para o congo encontrou sempre um denominador comum na relação do congo com o poder público: a falta de apoio do poder público para o transporte da banda para as festas importantes do calendário congueiro. As festas são parte importante do ritual, cada banda tem um circuito mais ou menos constante, tanto para festas do ritual congueiro, como para participar em festas de padroeiro.

No eixo das formas de associativismo, encontramos a organização das bandas de congo por modelos predominantemente familiares, na qual a função de mestre é vitalícia. Muitas vezes, os editais para a cultura exigem das bandas CNPJ, que impões as bandas uma constituição legal que difere do caráter familiar. Este é um ponto que a equipe, que antes acreditava ser factível elaborar um projeto para todas as bandas terem seu CNPJ, mudou de ideia: fomos confrontados com relatos das más experiências com as associações, ou com a tentativa frustrada de se obter um registro, e casos de apropriação indevida do nome ou dos bens de bandas de congo por terceiros nem sempre bem intencionados.

A exigência do CNPJ, seu grau alto grau de dificuldade para a redação estatutária e o alto custo anual, é uma das barreiras entre o mestre de congo e os prêmios concedidos para a cultura tradicional, que só é transposta com a organização de algumas ABCs, ou com a contratação de agentes culturais especializados, ou mesmo o “empréstimo” do CNPJ de associações diversas. Nesses casos, a grande maioria das vezes, os agentes congueiros ficam a disposição de terceiros de conhecem as regras do mundo culto-burocrático-letrado-dominante.

As ações propostas pela comunidade para a preservação estão freqüentemente ligadas a manutenção de bandas mirins. As bandas mirins podem surgir nas escolas da comunidade – como em Regência ou Povoação, ou a partir da banda de congo adulta, como na Banda Mestre Tagibe, em Roda D'Água, ou a Banda Bandeira 1 de Timbuí.

Outra ação freqüente, existente ou pretendida pelas bandas, são as casas de congo para funcionar como centro de memória e local para as atividades comunitárias das bandas.

Folha de assinatura e os deveres do pesquisador

Antes da última parte, finalizávamos distribuindo uma folha com a intenção da pesquisa e os deveres dos pesquisadores, firmando nosso compromisso ético com os pesquisados e o retorno dos resultados para a comunidade, além de nossos contatos, para que todos assinassem e datassem, e guardassem consigo uma cópia.

Ao final dos encontros sempre fazíamos um lanche. Levar um bolo se tornou, logo a partir das primeiras visitas, parte da nossa metodologia. É a forma tradicional, pois segundo minha avó, não se pode visitar ninguém com as mãos vazias. Ao adotar o gesto familiar como metodologia queremos reforçar a perspectiva que optamos por seguir, demonstrando respeito aos anfitriões. Nossas conversas centravam na visão dos mestres, rainhas e congueiros e congueiras, e nossa leitura de publicações sobre o congo foi pautada pela conversa com os detentores.

Em pandemia



FIGURA 4 Bandas de congo identificadas

Logo após o carnaval, com os primeiros casos de Covid-19 no Brasil, entramos em isolamento. Havíamos identificado 59 bandas de congo, das quais 52 em atividade (Figura 4). Ainda não havíamos entrevistado 1/3 deste total, faltando as regiões da Serra, Vila Velha e Ibiraçu, e algumas que haviam sido desmarcadas em virtude das chuvas do final de 2019. Além disso, precisávamos retornar a diversas localidades para filmagens ou para tomar alguma informação adicional que não tínhamos na transcrição das entrevistas.

Montamos um vídeo, de seis minutos, que apresenta o projeto de patrimonialização do congo e quais as decisões que tomamos a partir das conversas, e enviamos para todas as bandas em atividade identificadas, as que já havíamos conversado, e as que ainda não. Além do vídeo, enviamos também um documento escrito sobre o que havíamos feito, ressaltando, nas mensagens de *WhatsApp* que este documento continha as mesmas informações que o vídeo. Também enviamos cinco perguntas específicas para preencher com os dados de cada banda. 1) nome da banda, 2) data de fundação aproximada,

3) nome das pessoas importantes e suas funções, 4) número de participantes e 5) contatos. Essas perguntas visavam preencher e confirmar informações do INRC, que havíamos recebido do Iphan.

Ao lado da preparação do material para enviar para as bandas, dávamos andamento à escritura do dossiê, a montagem e finalização dos vídeos da pesquisa e ao tratamento dos dados. Além das imagens coletadas em 2019, o vídeo utilizou imagens de festas e entrevistas captadas em outros anos pelos projetos de pesquisa *O Congueiro* e o *Saberes do Congo, Saberes da Universidade*.

Já era maio quando finalizamos o material para o diálogo virtual com as bandas: enviamos por *WhatsApp* o vídeo, o texto relatando este trabalho, a lista de cinco perguntas, e o áudio das perguntas. Das 54 bandas em atividade, enviamos o material para 47, restando sete que não conseguimos contato telefônico. Recebemos retorno de 31 bandas de entrevista online. Dessas, 15 entrevistas foram somente à distância. Somente três bandas não responderam a entrevista presencial ou virtual, totalizando dez bandas sem entrevista. Porém, todas as bandas foram registradas em vídeo, com a única exceção da Banda São Miguel de Santa Tereza, que consideramos adormecida (Figura 5).

O diálogo virtual proporcionou a continuidade da pesquisa junto às bandas, tornando-se também uma ação devolutiva, com apresentação de resultados parciais. A disseminação do uso da plataforma *WhatsApp* possibilitou o envio de diversas mídias. As informações complementaram a lista de bandas que integra o dossiê de pesquisa, ressaltando sempre a fonte da informação.

As informações foram dadas de diversas formas: por áudio, através do aplicativo, como fez, por exemplo, a Rainha Diana Aparecida Pereira, da Banda de Congo Bandeira 1, que pediu para que eu

enviasse o material em para outros membros da sua banda, que deveriam ser informados sobre a pesquisa. Mestre Tagibe foi um belo exemplo de como um mestre tradicional manteve o diálogo: foi pedir para que sua nora gravasse os áudios por telefone e me enviasse. Mestre Zezinho, da Banda de Congo Zumbi dos Palmares, preferiu azer uma vídeo-chamada e conversar diretamente conosco.



FIGURA 5 Entrevistas

Algumas pessoas me disseram que não poderiam responder sem se encontrar com o grupo e conversar sobre as perguntas, ao que eu pedi que por favor, não o fizessem. Em abril a curva de mortes crescia aceleradamente e a preocupação principal era preservar a vida. A função principal do material era informar sobre o andamento da pesquisa, principalmente para aqueles que já havíamos visitado.

Alguns resultados

De acordo com as conversas com os detentores, podemos encontrar em seus discursos a definição de tradição como o que tem história, que é feito do “jeito certo” usando as palavras do Mestre Rui Barbosa Sales (NAME, 2020), da Banda de Congo Amores da Lua, marcando

a permanência que une o passado com o presente. A resolução do Iphan que dispõe sobre o processo de registro dos bens culturais define tradição a partir de “seu registro etimológico de ‘dizer através do tempo’... mantendo para o grupo do presente com o seu passado” (Iphan, 2007, p.1).

A tradição do congo mantém uma relação estreita com o passado e a formação da sociedade brasileira, justamente no seu aspecto mais cruel: a escravidão e o seu passado colonial, extrativista e a economia corporativa, processos dos quais os congueiros são reféns. O congo é a expressão capixaba que reflete este processo de exclusão que é perpetrada até os dias de hoje. Para Mestre Antônio Ramos dos Santos, é “o sofrimento de um povo e de uma raça, que vem lá de trás” (NAME, 2020), ou, como diz Mestre Ricardo Sales “é o trabalho escravo que é simbolizado na Puxada e na Fincada” (idem).

A pesquisa para o registro do congo como Patrimônio Imaterial Nacional recomenda a inscrição dois livros: Formas de Expressão e Celebrações. O congo se realiza em festas comunitárias com a centralidade das bandas para a fincada do mastro do ritual congueiro. Segundo Mestre Ricardo Sales, é “o ponto alto do nosso ritual” (NAME, 2016), e também nos encontros de bandas e nas festas santas, mas a organização das grandes festas tem descaracterizado os rituais congueiros, fugindo à intenção e ao controle das bandas. As festas de congo tem sua origem nas bandas de congo e se aprovado, será o primeiro bem nesta categoria a promover seu evento fora do controle do Estado ou de entidades patrocinadoras.

Ainda que a festa seja a sua expressão central, o congo traz um universo que permeia toda a vida dos membros das bandas, com as toadas, os instrumentos, a fé e a devoção cotidiana aos Santos e aos Pretos Velhos. O congo é uma postura ética perante a vida, calcada

na experiência comunitária, no respeito aos mais velhos e na educação dos mais jovens, é uma identidade coletiva que se renova pautada na tradição.

O bem registrado é o Congo, como é denominado a prática pelos congueiros, o epíteto do Espírito Santo foi sugerido pela superintendência do Iphan para os registros nacionais.

Os primeiros resultados da pesquisa começam a construir um saber sobre o congo que não está pautado no preconceito cultural. A elaboração e observação do mapa das regiões congueiras aponta que a maioria das bandas se encontra no interior do estado, contradizendo o texto da Secretaria Estadual de Cultura que anuncia o Patrimônio Imaterial Estadual: “O congo abrange boa parte do Espírito Santo, principalmente o litoral.” (SECULT, 2014). Na observação do mapa, contamos 15 bandas no litoral e 42 no interior. (Figura 6)

Outro ponto que foi desconstruído pela pesquisa é a essencialidade e centralidade do mito do naufrágio em Nova Almeida, que teria dado início ao congo. Este mito fundador não se verifica em todas as bandas, para muitas, o mito central é São Benedito do Rosário, que alimenta os escravos e transforma alimento em flor.

Também quanto ao instrumento casaca pudemos comprovar que não é essencial ao congo. Segundo Mestre Tagibe, até os anos 70 a casaca não era conhecida na Roda D'Água: “nem casaca, nem bumbo, nem caixa” (NAME, 2020). Foi Mestre Tagibe que conheceu o instrumento na Serra e o introduziu na sua banda.

Por fim, ao menos no pequeno recorte deste trabalho, conforme concluímos pela estudo etnomusicológico, o congo não pode ser



FIGURA 6 Mapa da região das Bandas de Congo construído com localização por GPS

reduzido a música ou ritmo, não podendo ser dissociado da devoção e de seus aspectos místicos.

Considerações e esperanças

A metodologia etnográfica da pesquisa nos levou por caminhos diferentes das entrevistas apoiadas por questionários, e, conforme avançávamos nas conversas, o trabalho crescia e trazia resultados inovadores na medida em que adentrávamos na complexidade do universo congueiro. Concluímos o dossiê para a inscrição do congo como Patrimônio Imaterial Nacional satisfeitos com os resultados, pois fizemos um trabalho exaustivo, tendo conduzido mais de 50 entrevistas entre janeiro de 2019 e junho de 2020 e construído nosso saber sobre o congo a partir e em conjunto com os detentores do bem. O uso do aplicativo de telefone possibilitou o envio de vídeo e áudio, dado que o uso da tecnologia popularizou-se nos últimos anos, embora uma minoria não tenha acesso à internet.

Delimitamos o universo de pesquisa dando centralidade aos Mestres e às bandas de congo, retirando deste universo as bandas parafolclóricas, que são reconhecidas como grupos musicais e culturais, e as bandas mirins, que estão ligadas às bandas adultas, representando uma das principais ações de salvaguarda realizadas pelos congueiros. Assim identificamos o total de 57 bandas, com 52 em atividade e 5 adormecidas. Dessas, 4 foram as bandas recentes, e uma foi reativada, a Banda São Sebastião de Santa Rosa, em Aracruz, fincando o mastro pela segunda vez consecutiva em 2020. Da formação antiga só restou a rainha viva. É de salientar que o projeto de pesquisa *O Congueiro* registrou a performance de 47 das 52 bandas em atividade. Infelizmente, não conseguimos confirmar o envio pelo *WhatsApp* da entrevista virtual para sete bandas que

não entrevistamos presencialmente, ainda que tenhamos imagens de suas performances.

Esperamos que este trabalho resulte em um aprofundamento da consciência crítica e da autoconsciência dos detentores do bem, e que incentive a sua renovação através da tradição, e esperamos ver as bandas adormecidas voltarem, bem como incentivar a cooperação dos saberes universitários com o bem, traduzidos em apoios institucionais e projetos de extensão.

Esperamos também contribuir com o pensamento crítico de pesquisadores, colocando a nu os processos colonialistas nos discursos folcloristas, para elevar o debate e promover a crítica cultural.

Esperamos ainda que, em breve, possamos comemorar a publicação da pesquisa e do vídeo, e a inscrição do congo do Espírito Santo nos livros das Celebrações e Formas de Expressão, e que São Benedito nos dê saúde e força.

Viva São Benedito!

Referências

- BECKER, Howard S. *Métodos de pesquisa em ciências sociais*. São Paulo: Hucitec, 1999
- Iphan. *Resolução nº 001 de 2006*, Brasília, Diário Oficial, 2007
- Iphan – Superintendência no Espírito Santo (org.). *Levantamento preliminar (1ª etapa) das Bandas de Congo e do Ticumbi no Espírito Santo*. Relatório de Pesquisa. Inventário Nacional de Referências Culturais/INRC. Vitória: Iphan-ES. 2015.
- NAME, Jo. “O que é meu vem a mim”. Vídeo. Cor, 2016, 24,5min.
- NAME, Jo. *Congo do espírito Santo: Celebrações e Formas de Expressão*. Vídeo. Cor, 2020, 62min.
- SECULT. *Congo: bem imaterial do Espírito Santo*. Vitó-

ria, 2014 (disponível em: <https://secult.es.gov.br/con-go-bem-imaterial-do-espirito-santo#:~:text=O%20Conselho%20Estadual%20de%20Cultura,como%20Patrim%C3%B4nio%20Imaterial%20do%20Estado.&text=O%20registro%20de%20bens%20culturais,patrim%C3%B4nio%20cultural%20do%20Esp%C3%ADrito%20Santo> , acesso em: 09/10/2020)

UNESCO. *Convenção de 2003 para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial: Textos base*. Paris: UNESCO, 2003.

Caderno de artista: escritas em deslocamento

Artist's notebook: writings in movement

JÉSSICA ELAINE MOREIRA SAMPAIO

Universidade Federal do Espírito Santo

Bolsista de Iniciação Científica - UFES

DIEGO RAYCK

Universidade Federal do Espírito Santo

Este artigo aborda cadernos de artista como um espaço de pensamento e enunciado diante de experiências, posições e deslocamentos no espaço urbano. Considerando assuntos como desenho, corpo, espaço, periferia e escrita, as reflexões se aprofundarão em duas obras de artistas negros: The Desire Project (2015-2016), de Grada Kilomba e Cadernos de África (2013-), de Paulo Nazareth. Ambos os trabalhos, contribuem para a formação de discursos e olhares críticos contra a segregação racial sistêmica.

Palavras-chave: caderno de artista; escrita; deslocamento; periferia; desenho.

This article addresses artist's notebooks as a space of thought and enunciated in the face of experiences, positions and movements in urban space. Considering subjects as drawing, body, space, periphery and writing, this reflection will focus in two works made by black artists: Grada Kilomba's The Desire Project (2015-2016) and Paulo Nazareth's Cadernos de África (2013-). Both works contributes to the formulation of discourses and critical views against systemic racial segregation.

Keywords: artist's notebook, writing, movement, periphery, drawing.

Caderno: lugar de experiência

Desde a metade do século XX o que se convencionou chamar de arte conceitual e seus desdobramentos acentuaram tanto o interesse no processo (em comparação aos resultados) quanto nos documentos que precedem, orbitam e resultam dos trabalhos artísticos. Tais documentos sempre existiram e foram objeto de pesquisa entre teóricos da arte, porém, a partir deste momento histórico, passaram ser tomados de modo mais explícito como o assunto e mesmo a matéria do fazer artístico (GODFREY, 2004). Neste contexto estão situados os estudos do caderno de artista, abordado enquanto via para acompanhar, mapear e refletir sobre o processo dos artistas e mesmo para poder acessar determinados trabalhos. O caderno é muito mais que um instrumento secundário, comprimido entre a objetividade funcional das tarefas ou a subjetividade insondável do pessoal. Constitui um complexo dispositivo que se estende por todo o amplo espaço entre elas, gerando conexões através das operações que viabiliza.

Ao invés de exclusivamente registrar expressões do conhecimento, pode-se assumir que o caderno permite modos de ensaiar o pensamento capazes de gerar novos conhecimentos. Mais ainda, permite que este conhecimento possa flexionar-se sobre si mesmo em uma dobra epistemológica. Neste sentido, estudar o caderno de desenho parece promissor diante de propostas artísticas cujos movimentos invistam intensamente na busca por outros modos de pensar, propostas que estejam atentas não apenas às potencialidades e aos limites do campo artístico, mas também aos modelos predominantes de concepção de mundo em seu atual e aflitivo estado crítico.

Este é o caso das propostas artísticas engajadas criticamente nas discussões sobre diferentes (e frequentemente interconectadas)

formas de opressão dos sujeitos, entre os quais aqui será dado destaque ao sujeito negro habitante da periferia, esta última compreendida tanto na escala da cidade quanto da geopolítica internacional. A noção de periferia implica um centro, em uma dinâmica de fluxos marcada por correspondência desigual. Em qualquer espaço demarcado sob a tipologia centro-periferia existem limites, fronteiras estabelecidas que administram os deslocamentos. A partir de tais noções toma-se como referência para realizar algumas considerações duas obras: *The Desire Project* (2015-2016), da artista Grada Kilomba e *Cadernos de África* (2013), do artista Paulo Nazareth, assumindo o caderno de desenho como lugar (DIAS, 2011) de interessantes desdobramentos entre as noções de fronteira e margem (FAVERO, 2019) e também de subversão crítica da língua como espaço de resistência (HOOKS, 2017)

Um trabalho de vida inteira

Cadernos de artistas podem ser compreendidos como um suporte que recebe anotações provisórias destinadas ao desenvolvimento do processo: textos com ideias emergentes, notas sobre materiais e procedimentos, esquemas e esboços de possíveis formas, anotações sobre informações de ordem prática. Este entendimento permite tornar os cadernos importantes documentos do fazer/pensar de determinado artista. Entretanto, também pode resultar no posicionamento do caderno em uma condição paralela ao processo, definindo-o como um recurso de apoio, algo secundário, intermediário entre o artista, o trabalho desenvolvido e o contexto que os envolve. Nesta perspectiva o caderno corre o risco de ser interpretado como uma fonte informativa, exclusivamente passiva e imóvel, cuja função principal é registrar e, em uma análise retrospectiva, permitir

consultas àquilo que ele acolheu. É possível que muitos cadernos acabem recebendo um tratamento sob esta ênfase, não apenas por aqueles que os analisam como fonte primária em investigações sobre o processo artístico, mas também pelos próprios artistas que os empregam.

Neste trabalho será adotado um entendimento de caderno que também compreenda nas suas características de receptividade, informalidade e diversidade um papel mais ativo, não apenas servindo paralelamente de apoio à elaboração de trabalhos artísticos, mas viabilizando operações que efetivamente participem deles e os constituam. Para isso assume-se que o caderno de artista não só recebe sinais gráficos determinados sob orientações prioritariamente funcionais (como registrar graficamente para lembrar, calcular e organizar dados), mas permite movimentos inventivos que atuam intensamente no processo. Conforme Dias (2011, p.198-199), o caderno é um lugar de experiência, “inacabado, indefinível, imprevisível e incontrolável”, um trabalho de vida inteira. O caderno não se instala como as obras com as quais dialoga no processo dos artistas, nem nos fenômenos da própria vida.

Assume, portanto, entre ambas as instâncias, um estatuto periférico, marginal, rejeitando uma posição central, estável: “no caderno não importa o que é importante” (DIAS, 2011, p.185). Por ser portátil, acessível operacionalmente simples, mas possibilitar complexas negociações de contextos, os cadernos de desenho parecem encarnar algo da “própria vocação da linguagem”, constantemente esquivando-se do homogêneo, do padronizado, pois “confundem os modelos mais comuns de escrever, desenhar, mostrar e guardar” (DIAS, 2011, p.181). Tais características, expressas em termos práticos nas possibilidades de um dispositivo que dispõe as condições de

elaborar escritas e desenhos em deslocamento, parecem apontar uma afinidade entre o caderno e a realidade dos sujeitos periféricos. Diante de todas as constrições do estabelecido, do controle dos fluxos e permanências dos corpos, é urgente que tais sujeitos respondam tendo que subverter ou desviar-se dos imperativos que lhe são impostos para poderem resistir à opressão. Têm nas características do caderno, “inacabado, indefinível, imprevisível e incontrolável”, um manancial de recursos para resistência a serem investidos na experiência viva dos próprios corpos e da língua.

Sobre a língua, a escrita que o caderno suporta é fundamental nesta perspectiva. “Estou sozinha quando escrevo, mesmo quando há pessoas comigo. E paradoxalmente escrevo para encontrar um outro”, descreve Dias (2019) sobre uma escrita que se move e acontece num estado de interlocução. O inverso da mesma frase também pode ser acionado: ‘estou acompanhada quando escrevo, mesmo quando não há pessoas comigo’. Estas instâncias entre os estados público e privado seguem no processo de escrita e se manifestam como propulsoras de reflexões. Assim, o ambiente externo, cheio de suas contingências, é algo incontrolável e incessante, já que as suas ocorrências independem de nós. Em um contraponto, a escrita pode ser o momento da pausa diante deste ambiente para processar, registrar, organizar e costurar o fluxo ininterrupto entre fora e dentro. Neste sentido, o caderno favorece o questionamento, pois permite uma espécie de distanciamento do comum, como uma prática de negação e subversão do uso convencional das imagens e palavras. Distanciamento que faz pensar no entendimento de margem: “pensar a partir da margem é habitar um terreno que nunca deixa de ser heterogêneo”, é ocupar uma posição bilíngue, pela qual se está ciente de “outras maneiras de dizer algo, é o que explicita a falta

de clareza, a impossibilidade de tudo comunicar, de tudo explicar, demarcar, categorizar, definir” (FAVERO, 2019, p.54). Será que caderno de desenho de artistas parece ser um espaço marginal devido à sua amplitude ensaística e indeterminação formal? Não estaria o caderno numa zona de tensão entre a língua, o corpo e o entorno?

Pensar o caderno como um lugar fronteiro na arte contemporânea pode contribuir para as reflexões sobre modos de apropriar-se da língua como estratégia contra-hegemônica. É importante que grupos oprimidos resgatem suas experiências e memórias através da língua, como aponta Bell Hooks (2017). A partir desta autora, que alerta para a necessidade em tomar posse da língua como um espaço de resistência, “a mudança no modo de pensar sobre a língua e sobre como a usamos necessariamente altera o modo como sabemos o que sabemos” (HOOKS, 2017, p.231), o que configura não apenas uma perspectiva de emancipação dos sujeitos, mas efetivamente uma reformulação epistemológica que deve ser assumida por vozes diversificadas e oprimidas. Alguns trabalhos de arte têm realizado movimentos nesta direção, e em tais trabalhos é possível identificar registros gráficos variados contribuindo em seu desenvolvimento.

Cadernos de África

Cadernos de África (2012), de Paulo Nazareth, é uma série composta por cadernos de artista que segue em processo. Os cadernos apresentam diversos tamanhos e composição, desde material impresso, cadernos escolares e folhas avulsas ou encadernadas pelo artista. Têm como principal motivador as itinerâncias do artista interessado pela diáspora africana, observando, como consequência contínua do processo colonial, as semelhanças e distinções socioeconômicas entre África e América Latina. A série *Cadernos de África* inicia em

uma viagem do artista, que entre Minas Gerais e os Estados Unidos da América por via terrestre, percorrendo longos trajetos pelas Américas Latina, Central e do Norte a pé, de carro e de ônibus.

O conteúdo dos cadernos é composto por linguagens diversas, entre elas textos manuscritos e recortes, fotografias de pessoas e lugares visitados, panfletos, embalagens, e objetos. São anotações sobre processos de trabalhos, registros de intervenções e de situações vividas pelo artista, acumulados durante o percurso da longa viagem e que têm sido exibidos em exposições coletivas e individuais desde então. São cadernos que carregam as andanças, os rastros e os resquícios de um corpo negro/mestiço que migrou entre continentes para *re-conhecer* a proximidade histórica, geográfica e política das Américas, sobretudo do Brasil, e da África.

A fim de refazer e processar os trajetos da diáspora africana, Nazareth ainda pretende, com o trabalho *Cadernos de África*, percorrer todos os países do continente africano, motivado a “saber o que tem de África em minha casa (...) conhecer África antes de chegar à Europa -- saber o que há de minha casa em Europa (...), saber o que tem de África em Europa (...) saber o que tem de minha casa em África”. Portanto, o artista entende o continente africano como



FIGURA 1 Imagem do artista, 2013. Da série *Cadernos de África*. (Fonte: <http://cadernosdeafrica.blogspot.com>)

um território móvel, instável (NAZARETH, 2012), cujas fronteiras não se restringem objetivamente e definitivamente às suas bordas geográficas.

Nazareth faz uso dos cadernos apontando criticamente, por seus registros visuais, as angústias em relação aos movimentos atuais de migração urbana de grupos oprimidos, evidenciando-os como continuidade histórica dos deslocamentos forçados dos povos negros e índios (NAZARETH, 2012). O artista, que caminhou por longos quilômetros de chão, afirma que a caminhada é um ato político, tomando-a como método de busca de respostas sobre as questões de identidade do corpo negro migrante. Considerando o que foi exposta acima a partir de hooks, pode-se considerar que os deslocamentos geográficos do artista, ao serem propostos como prática reflexiva capaz de se voltar sobre si própria, correspondem a deslocamentos epistêmicos e conceituais, investida pela qual Nazareth busca desvendar as complexidades de um continente marginalizado em uma persistente posição de colônia e que, por isso, ainda segrega, explora e oprime o enorme contingente da população negra e mestiça que abriga.

Logo, o caderno de desenho é um dispositivo cujas potencialidades podem ser amplamente exploradas por Nazareth (Figura 1). A adaptabilidade, disponibilidade e receptividade do caderno acolhem de modo eficiente e qualificado, como outros suportes artísticos tradicionais teriam restrições em cumprir, a variedade de situações materialmente adversas e imprevisíveis enfrentadas nestas andanças. Os *Cadernos de África* trazem em sua materialidade

1 Comentário do artista durante bate-papo com o público promovido pela Galeria Homero Massena em sua visita à Vitória/ES em setembro de 2019. Registro nosso.

carregada de memória, nos registros gráficos, nos vestígios recolhidos, as evidências fragmentárias, mas densamente acumuladas, de uma experiência radical que relaciona fronteira, corpo e língua.

The Desire Project

The Desire Project (2015-2016) é uma videoinstalação composta de três canais exibidos em um mesmo ambiente, concebida pela artista para a 32ª Bienal de São Paulo. Em cada canal é projetado um vídeo de 2'46" em loop. *While I Walk* (enquanto eu ando), *While I Speak* (enquanto eu falo) e *While I Write* (enquanto eu escrevo) são os títulos que identificam cada um destes vídeos.

Cada vídeo apresenta um fundo preto, com trilha crescente de tambores. A atenção e o silêncio do espectador são convocados através de um texto escrito que denuncia e enfrenta as lacunas históricas geradas pelo processo de silenciamento colonial. A artista apresenta a escrita como um território de libertação e de responsabilidade para com a sua história e sua negritude, questionando a autoridade do conhecimento construído/imposto pela supremacia branca. Para isso emprega textos de caráter crítico que, em tom de confronto intelectual e assumindo a primeira pessoa, resgatam identidades e memórias fragmentadas e até mesmo rasuradas pelo autoritarismo colonial. Em *enquanto eu escrevo* é possível ler em um momento:

“por que escrevo?

eu escrevo quase como uma obrigação,

para me encontrar.

Enquanto eu escrevo,

eu não sou o “Outro”,

mas o eu,

não sou objeto, mas o sujeito.

Eu torno-me a que descreve,

E não a descrita”

Na busca por uma reescrita anticolonial, a artista relembra o lugar de discurso que historicamente foi negado a corpos negros, o lugar de sujeito-enunciador e também o lugar institucional, aquele que projeta a fala de quem fala, aquele que é o lugar de criação e estabelecimento das narrativas, como o meio jurídico, o meio artístico, a universidade, o que justifica a importância da luta no campo intelectual. A artista ainda afirma que a escrita é capaz de demarcar um lugar de recuperação e reconstrução das narrativas da diáspora africana (KILOMBA, 2017), evidenciando a presença de um sujeito que descreve e não somente é descrito, assumindo a voz e o discurso de si.

Sobre o processo artístico e a relação com a escrita, Kilomba utiliza anotações em papel para organizar o roteiro e definir como as falas serão exibidas no vídeo, tendo, portanto, o meio gráfico da escrita como lugar do pensamento e recurso que projeta o discurso entre a escuta, a visualidade e o sentido. É possível observar nestes documentos de trabalho (Figura 2) a sucessão de momentos do texto, de decisões que não apenas o ajustam, mas o reconstróem de acordo com as instâncias de sua exibição. Sobre o roteiro datilografado há divisões e notas sobre a sequência da legendagem, observações sobre tradução para outros idiomas, indicações de alteração da posição e supressão de trechos. São anotações que evidenciam o lugar de interseção entre a leitura, a oralidade e a escrita operando a construção de um discurso contra-hegemônico capaz de identificar e combater o racismo sistêmico em nossas atuais realidades periféricas.

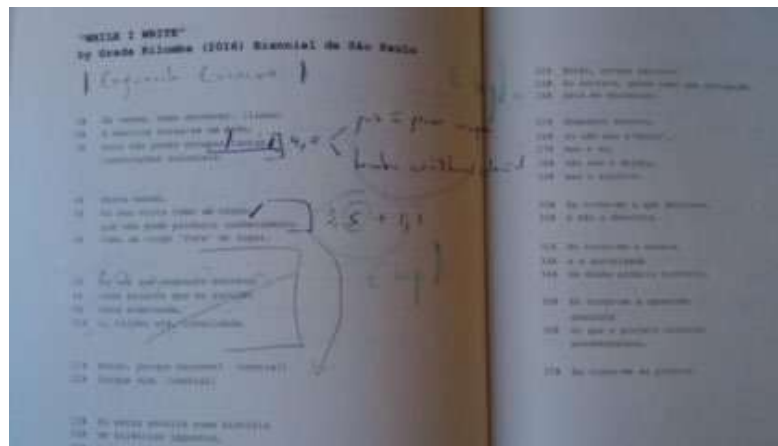


FIGURA 2 Fotografia de Bruno Lopes sobre anotações de Grada Kilomba, 2017. Registro do processo de escrita para o trabalho *enquanto eu escrevo*. (Fonte: *Secrets to Tell*, 2017, p. 72.)

Assim como na obra de Nazareth, o conceito de deslocamento também aparece em Kilomba que, em sua obra apresenta perspectivas de itinerância entre linguagens, suportes e diferentes visualidades. No caso de *The Desire Project*, a artista apresenta uma articulação migrante, que circula entre a escrita e o vídeo, investindo no diálogo multidisciplinar e na democratização do modelo de produção e circulação da obra de arte na cultura contemporânea.

Considerações finais

Mais do que depósito onde se constroem os registros e demarcações do tempo vivido e do contexto social, o caderno de desenho é onde investimos o desejo de documentar o vivido e viver o documento, de experimentar a escrita e, assim, acessar a passagem entre as margens da arte e da vida. Em sua disposição ao experimental e à indeterminação formal, no cruzamento entre o discursivo e o visual, o caderno de desenho apresenta-se como lugar fronteiro e

periférico, aberto ao desejo de investigação e experiência. Em tais termos, o caderno ainda se assemelha aos antigos *hypomnemata*, nos quais, pelo trabalho sobre o acúmulo de referências coletadas, era possível exercitar a reflexão e a escrita como forma de elaboração de si (FOUCAULT, 1992). O caderno de desenho é, portanto, um dispositivo potente para diferentes práticas de enunciado, um valioso lugar de resistência daqueles até então privados à força das posições de discurso, das narrativas de si e da própria voz.

Referências

- DIAS, Aline. *Cadernos de desenho*. Florianópolis: corpo editorial, 2011.
- DIAS, Aline. *Observações sobre a escrita em artes*. In: Aline Dias; Diego Rayck (orgs). *Escrita em Artes*. Vitória: EDUFES. 2019. pp. 24-50.
- FAVERO, Franciele. *Rembe*. Dissertação de Mestrado. UDESC, 2019. 176 p.
- FOUCAULT, Michel. *A escrita de si*. In: O que é um autor? Lisboa: Passagens. 1992. pp. 129-160.
- GODFREY, Tony. *Conceptual Art*. Londres: Phaidon, 2004.
- HOOKS, bell. *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*. – 2. ed. – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017.
- KILOMBA, Grada. *Secrets to Tell*. Fundação EDP, 2017.
- NAZARETH, Paulo. *Arte Contemporânea/LTDA*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012.
- NAZARETH, Paulo. *Cadernos de África*, <http://cadernosdeafrica.blogspot.com>, acessado em outubro de 2020.

CORTA CAPIM – Corpos afro-brasileiros em movimento

CORTA CAPIM – Afro-brazilian bodies in motion

JUDIVÂNIA MARIA NUNE RODRIGUES

PPGGEO-UFPR/Bolsista CAPES

Resumo: Em meio ao processo de isolamento social que estamos vivenciando, nos ocupamos de buscar virtualmente o que vivíamos de forma compartilhada e presencial. Como capoeirista, praticante da Capoeira Angola, senti a necessidade de fazer esse movimento. Nesse processo, as benesses das novas tecnologias me permitiu praticar essa arte com um dos seus mais antigos Mestres, o Mestre João Grande, que reside em Nova York desde 1990. Desafio-me, por meio da criação de vídeos, a falar sobre esse Mestre e seus ensinamentos a partir do movimento que, segundo ele, o levou a buscar a capoeira, o Corta Capim.

Palavras-chave: Capoeira Angola; Corpo em Movimento; Corta Capim; Criação de Imagens.

In the middle of the process of social isolation that we are experiencing, we are busy looking for virtually what we lived in a shared and face-to-face manner. As a capoeirista, practicing of Capoeira Angola, I felt the need to make this movement. In the process, the benefits of new technologies allowed me to practice this art with one of its oldest Masters, Mestre João Grande, who has lived in New York since 1990. I challenge myself, from creating videos, to talking about this Mestre and his teachings from the movement that, according to him, led him to seek capoeira, Corta Capim.

Keywords: Capoeira Angola; Body in Movement; Corta Capim; Creation of Images.

Introdução

O momento singular que estamos atravessando, devido à crise sanitária causada pela COVID-19, nos colocou diante “da aventura” de estarmos mais solitários. Como capoeirista, praticante da arte da Capoeira Angola há muitos anos, senti a necessidade de praticar esse movimento, que sendo uma atividade essencialmente coletiva, me desafiou a estar só, com o meu corpo-capoeira.

Nesse processo, descobrimos as benesses das novas tecnologias, que tem nos conectado a partir dos mais diferentes lugares do mundo. Neste contexto, estou tendo o prazer de praticar a Capoeira Angola com um dos mais antigos Mestres dessa arte, que reside há 30 anos em Nova York, o Mestre João Grande. Esse Mestre baiano, aos 87 anos, tem a sua academia e os seus discípulos na cidade de Nova York, assim como também em vários lugares do mundo, o que congregou, na Plataforma Zoom, capoeiristas de diversos lugares, todos conectados a partir do movimento, dos corpos que se movem nessa ginga e mandinga ancestral.

Mestres João Grande como um dos mais antigos capoeiristas, ainda em atividade, nos coloca a importância dos fundamentos da capoeira e do respeito aos que vieram antes de nós. Pensamento ancestral onde se tem a presença de energias, apesar da ausência física, o que fortalece o coletivo. “A ancestralidade, por sua vez, não é afirmação do eu, heroico, narcisista; na ancestralidade o que conta é a história de um povo, o arsenal simbólico adquirido por este durante o percurso do tempo.” (OLIVEIRA, 2006, p. 120). Faço, a partir dessa ideia de ancestralidade, a reflexão de que os velhos Mestres da Capoeira atravessaram períodos de extrema adversidade, desde o período escravocrata brasileiro até os dias de hoje, onde mesmo diante de tanta violência e opressão, não deixaram sua arte e sua cultura sucumbirem, colocando a capoeira

presente em todos os continentes a partir da música, do ritmo e dos movimentos desse corpo-capoeira.

Os ensinamentos do Mestre João Grande prezam pelos movimentos dos antigos Mestres de capoeira, dentre eles, o seu Mestre de referência maior, o Mestre Pastinha, que mantiveram essa arte nos seus corpos, atravessando gerações. Ele coloca que muitos movimentos são pouco praticados hoje nas rodas de capoeira. Dentre esses movimentos, o Corta Capim, que segundo ele, foi o movimento que o levou para a prática da capoeira. Nesta perspectiva, me “aventurei” a gravar vídeos, praticando esse movimento, construindo imagens que dialogam com os ensinamentos musicais e corporais/espirituais/filosóficos da Capoeira do Mestre João Grande e com o contexto de pandemia no qual estamos todos imersos.

O Axé do Movimento

A palavra axé, muito usada no Brasil, especialmente entre as comunidades negras e os praticantes das manifestações afro-brasileiras, faz referência às boas energias, que fortalecem nosso corpo/espírito, nos trazendo vitalidade e ânimo para encararmos as tarefas e percalços que a vida nos apresenta.

[...] por prática do axé podemos entender aquela que elabora um modo de relacionamento com o real fundamentado na crença em uma energia vital – que reside em cada um, na coletividade, em objetos consagrados, alimento, elementos da natureza, procedimentos rituais, na sacralização dos corpos pela dança, no diálogo dos corpos com o ritmo etc. – que deve ser constantemente potencializada, ofertada, restituída, trocada e transformada para que não se disperse. (SIMAS, 2020¹)

1 <https://www.quatrocincoum.com.br/br/resenhas/h/axe-contra-o-desencanto>

A oralidade é um dos pilares de sustentação na prática da capoeira. Na Capoeira Angola, praticada pelo Mestre João Grande, essa oralidade está carregada de sentido em relação ao sagrado, com uma constante referência aos orixás e a natureza, à dança e especialmente na relação do corpo com o ritmo, que são todos, discursos carregados de axé. O axé que invade os corpos pela oralidade, musicalidade e movimentos. É elemento anímico que nos conecta com o sagrado que está em cada um de nós, de diversas formas, pois somos únicos, e assim, diversas são as formas de assimilar e de sentir o sagrado, que nessa espécie de corpo/oração nos traz energia para os desafios da vida, nos traz axé. “A Força Vital, como se viu, é a própria manifestação do sagrado que sustenta o universo e permeia a relação entre os homens e entre eles e a natureza.” (OLIVEIRA, 2006, p.46). O autor diz que é na palavra, na oralidade, onde a Força Vital se manifesta com toda a sua vitalidade.

A capoeira como arte, que difere do sentido da mesma difundida na cultura eurocentrada, é uma arte afrocêntrica, onde o sagrado está presente, onde a ancestralidade e as energias dos nossos antepassados se manifestam constantemente como cerne de toda a performance/ritual/música que faz parte dessa forma de crença na existência, dessa maneira política e poética de fazer arte com o corpo, que está diretamente ligada a cosmovisão africana. “Exu é o portador do axé. É ele o encarregado de distribuir o axé. O axé é a força vital que alimenta os seres. Sem axé não há vida. Sem vida não há existência.” (Oliveira, 2006, p.110).

Nesta perspectiva a Capoeira Angola, a partir da fala, dos movimentos, da música e do ritmo, nos alimenta, fortalece nosso corpo/espírito e nos dá energia para afirmar a beleza da diversidade, afirmar a existência africana e afro-brasileira, que desde o período

escravocrata brasileiro, até os dias de hoje, tem sido violentamente atacada no seu direito mais básico, que é o direito de existir. Esse corpo negro se fortaleceu, no período escravocrata brasileiro, e continua se fortalecendo nessa arte ritual, nesse jogo ritualizado que é a capoeira. “O ritual é o lugar próprio à plena expressão e expansão do corpo.” (SODRÈ, 2017, p.129). Esse autor aponta a alegria presente nessas práticas e essencial para o processo de resistência negra, e fomenta o conceito de alacridade/alegria, e diz que, em todo pensamento afro a força está justamente aí, na alacridade.

Nesse momento, político e pandêmico, pelo qual estamos atravessando, de forma global, todas as mazelas humanas estão em ebulição, nos apresentando de forma explícita a necessidade de energizar nossos corpos, para não sucumbirmos a tais mazelas que negam existências, buscando encantamento e alegria, que certamente, encontramos na capoeira e em tantas outras práticas artísticas afro-brasileiras. Com o meu corpo-capoeira me lanço nessa ginga, nessa arte, trazendo os elementos presente nessa prática, como ancestralidade, musicalidade, ritmo e movimento, numa estética construída a partir dos saberes do Mestre João Grande, que diz que a capoeira é a natureza, nos quais tenho estado imersa, como um “bálsamo de alegria e energia”, que faz do meu corpo, a partir dos vídeos produzidos, portador dessa energia, desse axé da Capoeira Angola.

Na levada dos velhos Mestres da Capoeira Angola: um processo de criação

Corpo, movimento, música e ritmo se conectam no jogo da Capoeira Angola. A partir dessa conexão, e em processo de imersão nos saberes que nos estavam sendo passados sobre essa arte, na Plataforma do Mestre João Grande, produzi vídeos, que surgiram como um

desafio por parte de uma das professoras do Projeto. Essa professora, que trabalha junto a profissionais da saúde em um hospital em New York, nos relata sobre o aumento de casos de ansiedade e depressão, e até mesmo de suicídio, nesse período de pandemia, e lança o desafio de gravarmos vídeos todos os dias, durante um período de 25 dias, realizando um movimento que possa fortalecer nosso corpo/espírito, e assim, trazer também boas vibrações para as pessoas de uma forma geral.

Desafio aceito. Começo a pensar e construir uma “obra”, onde a partir das imagens, as pessoas pudessem conhecer um pouco sobre o universo da Capoeira Angola, dos seus movimentos, estórias e cantigas dos velhos Mestres angoleiros². Penso sobre qual movimento dessa pratica que eu poderia trazer para as filmagens, e me vem a fala do Mestre João Grande, dizendo que foi o movimento do Corta Capim que o levou a buscar a capoeira. Ele diz que hoje pouco se faz esse movimento nas rodas de capoeira, e que por isso, ele sempre passa esse movimento nos treinos, para não ser esquecido, para não morrer. Ele conta que:

[...] Eu trabalhava na roça, depois vim para a cidade. Um dia de semana eu tava sentado na porta de uma venda com dois senhores, um de nome Pedro outro Chico. Passaram dois meninos de dezoito anos, e um fez o corta-capim. Enfiou as pernas assim. Os dois senhores comentaram. Pedro disse pra Chico: “Chico isso aqui é dança de nego nagô. Passando na pessoa, a pessoa cai.” Não podia conversar com ele porque ele dizia para o meu pai e o meu pai batia na gente. Dois adultos conversando assim, o menino pequeno não ficava junto não. Ficava de longe. Se passasse e ficasse escutando eles diziam: “o João fica

escutando a palavra dos mais velhos.” Meu pai chegava batendo na gente. Foi quando um saiu, o que falou ficou, o outro saiu. Ai eu cheguei e perguntei: Como é que é, Seu Chico, o que é dança de nego nagô? O que é corta capim? Ele disse assim: “Aquilo ali é dança de nego nagô.” O que é dança nagô? “Dança nagô é esse pessoal que vem da África, esse pessoal é africano e se chama Nagô.” Eu disse: onde é que aprende isso? Ele disse: “Não sei. O pessoal trabalha no engenho de cana, trabalha no canavial, cortando cana, no alambique.” E o que é corta capim?. Nego pegou o facão e disse: “É isso aqui.” Eu tinha dez anos de idade. (entrevista com o Mestre João Grande in: CASTRO, 2007, p.199).

Dessa forma, o Mestre começa sua busca pela capoeira. Então elegi o Corta Capim como o movimento que iria praticar durante as filmagens. Foram vinte e cinco filmagens, a maioria delas na minha própria casa, devido ao isolamento social, e alguns poucos, nos arredores, próximo da minha casa. Escolhi 15 vídeos para compor um mosaico com todos juntos, mas de forma que cada um dos vídeos possa ser visto individualmente. Selecionei três vídeos para relatar sobre a construção dos mesmos, e trazer imagens e músicas que compuseram alguns dos vídeos.

Durante as aulas da plataforma do Mestre João Grande meu repertório musical da capoeira se alargou. No grupo de capoeira onde treino, Ginga Erê, com o Contra Mestre Teo de Barrros, em Florianópolis-SC, nós cantamos outras músicas, mas poucas são dos velhos Mestres, dos quais o Mestre João Grande fala. As cantigas, as ladainhas e os corridos³ nas aulas, foram todos dos Velhos Mestres,

² Angoleiro (a) é como chamamos os praticantes da Capoeira Angola.

³ Ladainha é a cantiga que abre a roda da Capoeira Angola, antes do jogo começar, ainda com os jogadores no “pé do berimbau”. É cantada geralmente por quem está tocando o berimbau Gunga, que é o Mestre ou o Contra Mestre, ou professor, ou ainda pessoas mais experientes no Grupo. As cantigas cantadas durante os jo-

dentre eles, Mestre Pastinha, Mestre João Pequeno, Mestre Traira, Mestre Cobrinha Verde, Mestre Waldemar, Mestre Boca Rica e Mestre Bigodinho. As músicas cantam e contam sobre esses e outros velhos Mestres da Capoeira, sobre a história da capoeira e sobre o contexto em que estavam inseridos nas Bahia.

O Mestre João Grande nos falou sobre “a domingueira”, roupa usada para ir à roda, a roupa de domingo, a roupa bonita, elegante. “Nos domingos e feriados, trajavam-se com mais esmero. Vestiam a “domingueira”, que geralmente era de linho branco [...] sapato de bico fino e uma pequena argola de ouro na orelha esquerda, que era uma característica de negros de Angola.” (SETE, 1997). Ressalta essa figura do capoeirista elegante, que vai para a roda e não suja a roupa, faz jogo bonito, de vadiação. “No Centro Esportivo de Capoeira Angola – Academia do Mestre João Pequeno de Pastinha, vadiação era o nome dado às rodas realizadas aos domingos e que serviam como local de encontro dos capoeiristas para realização da sua prática [...]” (CASTRO JUNIOR, 2017, p.108). Em um dos vídeos, homenagem essa elegância dos velhos Mestres da Capoeira Angola, acompanhada da louvação⁴ abaixo na voz do Mestre Cobrinha Verde.

W

lê sabe jogar

lê sabe jogar camará

lê viva meu Mestre

lê viva meu Mestre camará

.....
gos são chamadas de corridos, podendo qualquer participante da bateria que toca qualquer instrumento ser o puxador da música.

⁴ Depois de cantar a ladainha, que abre a roda, canta-se a louvação, e em seguida o corrido para começar o jogo. Na louvação exalta-se, especialmente, a Deus, aos Velhos Mestres de Capoeira, e a própria capoeira.

lê quem me ensinou

lê quem me ensinou camará

lê foi Aberrê

lê foi Aberrê camará

lê viva Seu Bimba

lê viva Seu Bimba Camará

lê viva Pastinha

lê viva Pastinha camará

lê vamos embora

lê vamos embora camará

Homenagem à elegância dos Velhos Mestres da Capoeira

Na louvação, a saudação a três grandes Mestres dessa arte, Mestre Pastinha, Mestre Bimba e Aberrê. Nomes que fazem parte da história da capoeira. Assim como, muitos outros nomes que se perderam ao longo do tempo, pois as pesquisas sobre a temática da Capoeira foi, por muitos anos, discriminada e deixada de fora da academia, dos estudos sobre a nossa cultura. A partir dos vídeos, a intenção era buscar possibilidades de ver e experimentar o movimento do Corta Capim de diferentes ângulos.

As vozes desses Mestres como fonte de energia, de ritmo, para conexão com os movimentos praticados. Em outro vídeo, minha homenagem a outro desses velhos Mestres, o Mestre Waldemar. Abreu (2003) nos conta sobre o famoso barracão desse Mestre, que foi uma importante referencia espacial da capoeira em Salvador, o famoso



FIGURA 1 Corta Capim. Vídeo 16. Imagem a partir do vídeo



FIGURA 2 Corta Capim. Vídeo 16. Imagem a partir do vídeo. Homenagem à elegância dos Velhos Mestres da Capoeira

Barracão do Mestre Waldemar. Para o vídeo, escolhi a música aonde esse Mestre vai cantando/contando um pouco sobre a sua própria história, e nessa “levada”, nesse ritmo desse Velho Mestre, vou movendo o corpo no Corta Capim, nesse movimento afro-brasileiro.

Me chamo Waldemar Rodrigues da Paixão
Nascido em 1916
Aprendi capoeira com Siri de Mangue
Canário Pardo
Zé Talavi e Peri Peri
Levei quatro anos aprendendo
Em 40 na PeroVaz cheguei a ensinar
Ai continuei ensinando
Agora parei de ensinar
Só faço fabricar meus berimbaus

Homenagem ao Mestre Waldemar.

Mestre Waldemar canta sua história na capoeira e faz referencia aos Mestres que lhe ensinaram, cantando também sobre lugares em Salvador, como o bairro Pero Vaz, onde ensinou a capoeira. Outro nome na história da Capoeira é o do Besouro Preto, famoso capoeirista, que deu origem ao Filme Besouro, com direção de João Daniel Tikhomiroff.

No início do século XX na Bahia, Besouro era tido como valentão, homem encenqueiro, um perfeito desordeiro, pelo menos para as autoridades policiais, donos de fazenda, capatazes e para uma parcela da população de Santa Amaro da Purificação. Em algum momento

esse valentão se transmutou em um herói digno de ser retratado em uma produção cinematográfica, e que no ano de 2009 estrelava nas teles de cinema em todo o Brasil, com o filme intitulado Besouro. [...] Manuel Henrique, vulgo Besouro Mangangá, Besouro Cordão de Ouro, Besouro Preto ou simplesmente Besouro, foi um capoeirista baiano do início do século XX, temido e aclamado por sua valentia. Figura envolta em mistérios, cantado nas rodas de capoeira como um capoeirista exímio com habilidades sobrenaturais.

(BELFANTE, 2013⁵)

Há quem diga que Besouro podia até voar e que nas fugas, esses poderes sobrenaturais eram acionados. Porém, “Besouro foi morto à traição (Vasconcelos, 2003). Essa visão da traição é figura comum no meio da capoeira, pois muitos mestres em algum ponto se sentiram traídos e com Besouro não foi diferente.” (BELFANTE, 2013).



FIGURA 3 Corta Capim. Vídeo 10. Imagem a partir do vídeo

IÊ	Gravada com o nome dela
Quando eu morrer	Ainda depois de morto oi laiá
Não quero grito e nem mistério	Besouro cordão de ouro
Quando eu morrer	Como é que eu chamo
Não quero grito e nem mistério	É Besouro
Quero um berimbau tocando	Como é meu nome
Na porta do cemitério	É Besouro.
Com uma fita amarela, oi laiá	

.....
⁵ http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364936565_ARQUIVO_BesourodeValentaoaheroi-textocompleto.pdf (sem número de páginas).

Gravo o vídeo no momento em que o Brasil chega ao patamar de 120 mil mortos pela COVID-19, e em meio aos protestos no mundo todo, onde os manifestantes tomam como mote o grito: “Black Lives Matter”⁶, “Vidas Negras Importam”, que teve como estopim o assassinato do cidadão negro norte-americano, George Floyd, por um policial, em Minneapolis EUA, em 25 de maio de 2020. A história do capoeirista negro, Besouro Mangangá, que se repete a cada dia, nos mais diversos lugares do Brasil e do mundo, assim como as vítimas da COVID-19, ignoradas pelo poder do Capital.

Foram muitos os vídeos, e aqui apresento uma pequena mostra desses, finalizando com uma cantiga do Mestre Boca Rica e Mestre Bigodinho, para homenagear tantos outros Mestre da Capoeira, e mais duas imagens produzidas, a partir dos vídeos, nesse processo.

Bahia de Todos os Santos
Bahia dos Orixás
Bahia de Meninhá,
Meninhá do Cantuá

Bahia de Todos os Santos
Bahia dos Orixás
Bahia de Meninhá,
Meninhá do Cantuá

Bahia dos angoleiros
Bahia dos regional
Bahia dos angoleiros

⁶ Black Lives Matter é um movimento ativista internacional contra o racismo. <https://blacklivesmatter.com/>

do Mercado Popular

Bahia dos angoleiros
Bahia dos regional
Bahia dos angoleiros
do Mercado Popular

Bahia de João Péqueno
Bahia de Curió
Bahia de Boca Rica,
Mestre Lua, de Bobó

Bahia de João Péqueno
Bahia de Curió
Bahia de Boca Rica,
Mestre Lua, de Bobó

Considerações Finais

A experiência de construir os vídeos foi “uma aventura visual”, onde pude experimentar imagens, músicas dos Velhos Mestres da Capoeira Angola, trazendo a história cantada, e fazendo referência e reverência aos guardiões dessa manifestação artística e cultural da Capoeira, que atravessaram séculos com seus corpos políticos e poéticos, mantendo neles uma forma de (re) existência, a partir da cosmovisão africana, que preza, dentre outros princípios, pelo princípio da ancestralidade.

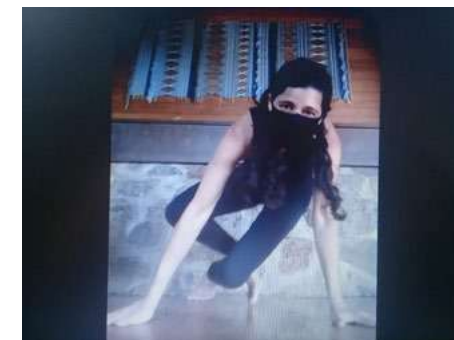


FIGURA 4 Corta Capim. Vídeo 17°. Imagem a partir do vídeo. Homenagem ao capoeirista Besouro Mangangá e ao luto pelas vítimas da COVID-19 no Brasil.



FIGURA 5 imagem a partir do Vídeo 15°



FIGURA 6 Imagem a partir do Vídeo 13°

O chão da capoeira, nesse movimento, como uma espécie de oração, para pedir forças, e toda a beleza desses movimentos, especialmente pelo potencial de resistência, coragem e energia que eles carregam. Acredito que não foi à toa que os africanos escravizados aguentaram tamanha tormenta, como foi o período da escravidão, e ainda assim, criaram as inúmeras e maravilhosas manifestações da nossa Cultura Afro-brasileira, dentre elas a Capoeira Angola.

O meu corpo-capoeira, que mesmo só, se conecta, através das telas tecnológicas, com capoeiristas de vários lugares do mundo, na Plataforma do Mestre João Grande, compactuando energias, pensamentos e movimentos afro-brasileiros que hoje alcançam uma dimensão mundial a partir dessa arte em diáspora. Uma arte do corpo/espírito que nesses movimentos atravessam nossos corpos, nos trazendo energia e alegria para encararmos o momento de pandemia, o qual nos afasta fisicamente, destituindo o encontro presencial, mas conecta nossas ideias e pensamentos, mesmo que a partir do virtual. Comunidade de capoeiristas, que nessa Plataforma do Mestre João Grande, nos une na força e na mandinga ancestral desse Mestre, produzindo Axé.

Referências

ABREU, Frederico José de. *O Barracão do Mestre Waldemar*. Salvador: Zarabatana, 2003.

BELFANTE, Bezerra Diego. *Besouro de Valentão a Herói*. XVII Simpósio Nacional de História – Conhecimento histórico e diálogo

social. Natal-RN, julho 2013.

CASTRO, Maurício de Barros. *Na Roda do Mundo: Mestre João Grande entre a Bahia e Nova York*. Tese (Doutorado em História Social). Faculdade de Letras e Ciências Humanas – FFLCH, Universidade de São Paulo. São Paulo, p. 11, 2007.

CASTRO JUNIOR, Luís Vitor. *Campos de visibilidade da capoeira baiana: as festas populares, as escolas de capoeira, o cinema e a arte (1955 – 1985)*. Brasília: Ministério do Esporte/1º Prêmio Brasil de Esporte e Lazer de Inclusão Social, 2017.

OLIVEIRA, Eduardo. *Cosmovisão Africana no Brasil: elementos para uma filosofia afrodescendente*. Curitiba: Editora Gráfica Popular, 2006.

SETE, Mestre Bola. *A Capoeira Angola na Bahia*. 2 ed. Rio de Janeiro: Pallas, 1997.

SIMAS, Luiz Antonio. *Axé contra o Desencanto*. 2020

<https://www.quatrocinco.com.br/br/resenhas/h/axe-contra-o-desencanto>. Acesso em 15/10/2020

SODRÉ, Muniz. *Pensar Nagô*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

Conexão entre saberes: o uso das artes no processo de enfrentamento às questões étnico-raciais

Connection between knowledge: the use of the arts in the process of confronting ethnic-racial issues

LUCIANA CRUZ CARNEIRO

Universidade Federal do Espírito Santo/PPGA
FAPES

KAROLLINE DE OLIVEIRA LOURENÇO

Universidade Federal do Espírito Santo/PPGA
FAPES

AISSA AFONSO GUIMARÃES

Universidade Federal do Espírito Santo

Este artigo apresenta a experiência da “Exposição Memorial de Mestres: jongos e caxambus no ES” realizada em 2019, em itinerância no município de Muqui/ES; a exposição foi produzida de forma coletiva pelo Caxambu da Família Rosa, junto com o “Programa Jongos e caxambus: memórias de mestres e patrimônio afro-brasileiro no ES” (UFES) e colaboradores; a fim de promover por meio das artes, ações afirmativas no campo do patrimônio cultural afro-brasileiro e debate acerca de questões étnico-raciais

Palavras-chave: jongos e caxambus; artes; patrimônio cultural; afro-brasileiro

This article presents the experience of the “Memorial Masters Exhibition: jongos and caxambus in ES” held in 2019, roaming in the municipality of Muqui / ES; the exhibition was produced collectively by Caxambu da Família Rosa, together with the “Jongos e caxambus program: memories of masters and Afro-Brazilian heritage in ES” (UFES) and collaborators; in order to promote, through the arts, affirmative actions in the field of Afro-Brazilian cultural heritage and debate about ethnic-racial issues.

Keywords: jongos and caxambus; arts; cultural heritage; afro-brazilian.

Introdução

O diálogo entre as artes e as culturas tradicionais possibilita a criação de ações afirmativas relevantes para a valorização do patrimônio cultural. A experiência visual e o contato direto com os sujeitos detentores dos saberes e fazeres sensibiliza o olhar e fortalece os laços entre comunidade e sua herança cultural.

Pensar relações étnico-raciais no campo da arte na contemporaneidade é aventurar-se por veredas pouco exploradas, especialmente no que tange ao fazer coletivo. Nesta perspectiva apresentaremos a experiência da “Exposição Memorial de Mestres: jongos e caxambu no ES”, realizada entre 13 a 15 de novembro de 2019 numa ação itinerante, no município de Muqui¹ no estado do Espírito Santo, produzida coletivamente pelos integrantes do Caxambu da Família Rosa, pela Associação dos Afrodescendentes de Muqui (Afrodem), e pelo Programa de Extensão “Jongos e Caxambus: memórias de mestres e patrimônio cultural afro-brasileiro do ES” da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES).²

A Exposição foi produzida pelo caxambuzeiro Ronei Rosa Silva (Sarney)³, teve curadoria conjunta com Aissa Afonso Guimarães, montagem e mediação coordenadas e realizadas por Luciana

.....
¹ Muqui é um município do ES, distante cerca de 175 km ao sul da capital Vitória.

² A Exposição fez parte das atividades do Programa “Jongos e Caxambus: memórias de mestres e patrimônio cultural afro-brasileiro” (PROEX/UFES), coordenado pela professora Aissa Afonso Guimarães (CAR/DTAM/PPGA), desenvolvido nos anos 2016/17, com recurso do PROEXT MEC/SEsu.

³ A família Rosa contou com a colaboração do produtor cultural Jussan Silva; com a presença do representante Filipe Oliveira da Silva, da Superintendência do IPHAN em Vitória; com integrantes da Banda de Congo Beatos de São Benedito, e com o apoio do “Projeto Africanidades Transatlânticas: cultura, história e memórias afro-brasileiras a partir do Espírito Santo”, coordenado pelo professor Osvaldo Martins de Oliveira (UFES/FAPES/SECULT).

Carneiro e Karolline Lourenço em parceria com Afrodem, e ações educativas desenvolvidas pelos integrantes do Caxambu da Família Rosa. A itinerância da Exposição idealizada por Sarney, já era uma proposta desde 2017, ocasião da participação do grupo na abertura da “Exposição Memorial de Mestres: jongos e caxambus no ES”, no Museu Capixaba do Negro Veronica da Pas (MUCANE), em Vitória/ES. Ocasião em que foi exposto o conjunto completo de materiais, com objetivo de retornar aos grupos, parte dos materiais produzidos em pesquisas, no sentido de valorizar o reconhecimento dos mestres, seus saberes e conhecimentos.

A Exposição Memorial de Mestres e a salvaguarda do caxambu em Muqui

Destacamos a Exposição como uma ação afirmativa promovida pelos integrantes do Caxambu da Família Rosa⁴, tanto como ação de salvaguarda, no sentido de demarcação da identidade da cultura afro-brasileira como parte constituinte da história de Muqui; como no sentido educativo, por meio de atividades promovidas pela família junto a alunos da rede pública. A ação reforça a reflexão trazida pelo mês de novembro, que são os debates que envolvem o Dia Nacional da Consciência Negra, em homenagem ao herói negro Zumbi dos Palmares, afirmando a participação das populações negras e da cultura afro-brasileira na construção do país.

Pois como discute Nogueira (2008), as diretrizes e as práticas no campo da educação, assim como as políticas do patrimônio no Brasil, desde a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) na década de 1930, constituíram importantes veículos de

.....
⁴ Estiveram presentes Erenice Rosa da Silva, Haroldo Rosa, Ronei Rosa da Silva, Cristyan Silva de Souza, Natalina Santana, Marina Vicente.

afirmação da memória nacional a partir dos valores colonizadores ocidentais, mantendo invisibilizados a contribuição histórica e o legado cultural afro-brasileiro. Somente a partir da Constituição de 1988 (Artigos 215/216), como resultado de lutas populares, neste caso especialmente da população negra, novas concepções de cultura, educação e patrimônio pautadas em questões relativas à diversidade, começam a ser discutidas para criação e implementação de políticas públicas.

Neste sentido, o patrimônio passou a ser visto não apenas como remanescente de uma memória histórica informadora de uma identidade nacional que pouco diz à maioria da população, mas como importante testemunho das temporalidades que compõem as múltiplas experiências vividas, individual ou coletivamente; portanto, campo privilegiado na reelaboração das novas identidades coletivas e instrumento fundamental para o reconhecimento dos grupos sociais que as constroem. (NOGUEIRA, 2008, p.242)

A partir do Decreto 3.551 do ano 2000 foram instituídos os instrumentos, registro e inventário dos bens de natureza imaterial, para a criação do Plano Nacional do Patrimônio Imaterial (PNPI) do Brasil. O Jongo no Sudeste⁵ foi reconhecido pelo Estado, e registrado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN, como patrimônio cultural nacional no Livro das Formas de Expressões, em 2005; sua história está ligada às populações de africanos e seus descendentes escravizados que trabalhavam nas fazendas de café e de cana-de-açúcar desta região (IPHAN, 2007). A história do Caxambu da Família Rosa, pela narrativa dos seus integrantes e documentos

.....
⁵ Para mais informações acesse: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/PatImDos_jongo_m.pdf.

preservados, teve parte de sua história ligada à fazendas de cultivo de café, especialmente à Fazenda Santa Rosa localizada no atual município de Cachoeiro de Itapemirim, e à Fazenda Arataca no município de Alegre; até o final do século XIX, quando integrantes da família migram para Muqui (GUIMARÃES, 2018). Desde então o Caxambu da Família Rosa é o único grupo de jongo/caxambu entre as festas e expressões culturais do município.

Muqui, é uma cidade turística conhecida pela arquitetura urbana⁶, ligada ao período da economia cafeeira e à memória das famílias dos “barões do café”, conserva um conjunto de edificações, composto por casarões, palacetes, sobrados, igrejas, estação ferroviária, que compõem importante sítio histórico tombado como patrimônio material pelo Estado do Espírito Santo⁷. A cidade também é atrativa em função do calendário de festas populares promovidas pelos governos do Estado e do município, dentre estas as mais conhecidas são: o Carnaval de Muqui, conhecido pelo desfile dos grupos de Boi Pintadinho, e o Encontro Estadual de Folia de Reis, que este ano estará em seu 70º encontro⁸.

No entanto, o patrimônio afro-brasileiro e as memórias da população negra do lugar, ainda permanecem pouco conhecidos na

.....
⁶ Para mais informações sobre “arquitetura urbana do café” em Muqui, acesse: http://portais4.ufes.br/posgrad/teses/tese_4880_Disserta%E7%E3o%20-%20Genildo%20Coelho%20Hautequestt%20Filho.pdf ou POSSOTTI em https://www.anparq.org.br/dvd-enanparq-3/htm/Artigos/SC/ORAL/SC-PCI-048_PESSOTTI.pdf.

⁷ O Sítio Histórico de Muqui foi tombado em 2012. Resolução 003/2012 do Conselho Estadual de Cultura – CEC/ ES. Para mais informações acesse: https://secult.es.gov.br/Media/secult/002/Resolu%C3%A7%C3%A3o%20CEC%2003.2012.Normativa%20Muqui_does.pdf.

⁸ Devido a pandemia do Covid-19 o encontro será online entre 03 e 05 de dezembro de 2020. Estará disponível em: <https://www.facebook.com/pages/category/Community/Folias-de-Reis-Muqui-ES-608725725912358/>.

cidade, por isso os integrantes da família Rosa se empenham no reconhecimento de sua cultura e identidade como constituinte da história do município.

Porque ainda, a cultura ainda é oculta. Porque ela tem que ficar na parte mais carente, que é no morro no Quilombo, mas não no casarão do sinhô? Mais foi com muita honra, com muito peito e garra que o caxambu desceu o morro, saiu do seu quilombo e veio no espaço do branco, mostrar que o negro tem valor, tem raiz e tem história, e também tem seu jogado sua música. (SILVA, Ronei Rosa. Memorial de Mestres. Whatsapp: [Luciana Carneiro]. 15 out. 2020)

A Exposição foi realizada no Teatro Neném Paiva⁹, edifício tombado que compõe o sítio histórico do centro da cidade de Muqui. O sobrado é um dos símbolos da história da cultura “erudita”, conhecido por sediar atividades ligadas aos eventos públicos, festivais de cinema, lançamentos de livro, apresentações de peças de teatro, dentre outros. A escolha do espaço teve significado especial para os caxambuzeiros/as, sendo uma das únicas, ou possivelmente, a única vez que a cultura negra protagonizou atividades neste Teatro, conforme nos informa Sarney, quando perguntado em entrevista sobre o porquê da escolha do local.

⁹ O nome Teatro Neném Paiva homenageia a professora de música Maria Felizarda de Paiva Monteiro, conhecida como Neném Paiva, capixaba que em 1935 entrou para a história da política brasileira, sendo a primeira vereadora eleita, chegando a presidir a Câmara Municipal de Muqui. O espaço também abriga uma escola de música no segundo pavimento. Para mais informações acesse: https://secult.es.gov.br/Media/secult/002/Resolu%C3%A7%C3%A3o%20CEC%2003.2012.Normativa%20Muqui_does.pdf e <http://www.camaramuqui.es.gov.br/pagina/ler/8/historia-politica>.

No meu conhecimento ainda não tinha nenhuma, aquele espaço ainda não tinha sido tomado pela, pela cultura negra. [...] Então, aquela casa pra mim ela conta a história de ontem, de hoje, de amanhã, vai contar porque é um prédio histórico onde ali passou muito, muita gente importante. Tudo ligada à cultura[...] O meu jongo é como o teatro, ele conta história. (SILVA, Ronei Rosa. Memorial de Mestres. Whatsapp: [Luciana Carneiro]. 15 out. 2020)

A utilização do Teatro, custeada pelos próprios caxambuzeiros, teve duplo sentido afirmativo, de ruptura e de continuidade histórica. Ruptura na medida em que foi uma ação demarcadora da identidade negra no território do “outro”, ressignificando o uso e a memória atribuída ao edifício enquanto patrimônio cultural material, relacionado diretamente à dimensão hegemônica da cultura; essa ruptura simbólica promoveu, através desta atividade, maior visibilidade à história dos negros do lugar, geralmente restrita ao bairro de moradia dessa parcela da população.

Ao mesmo tempo em que demonstrou a continuidade e a força da cultura afro-brasileira, que permanece viva, preservando seu patrimônio e transmitindo seu legado cultural através de gerações; como conta Mestre Haroldo Rosa.

Mamãe me chamou e me entregou esse compromisso, compromisso esse que eu tô levando até o fim, que é o caxambu. Ela ainda falou comigo assim: Olha não esqueça do meu ponto!...O ponto dela era Fazenda Velha.

“Fazenda velha não tem vaca não tem boi, aê
Apareceu bezerro novo, aê
pra contar como é que foi, aê”

(ROSA, Haroldo. Memorial de Mestres. 2019. Entrevista concedida ao Programa Jongos e Caxambu no ES. Muqui. 16 de nov. 2019)

Os ensinamentos compartilhados pelos caxambuzeiros/as romperam com as metodologias do ensino formal e das práticas expositivas, através da musicalidade dos tambores, dos cantos, das danças, das narrativas dos mestres e do diálogo com as imagens. Esta experiência construiu caminhos e mostrou possibilidades para o desenvolvimento de ações afirmativas, no campo da educação e da salvaguarda, protagonizadas por detentores do patrimônio cultural em parcerias institucionais (UFES/IPHAN), integrando atividades educativas extracurriculares em consonância com as diretrizes da Lei 10.639/03¹⁰.

Nilma Lino Gomes (2003) ao discutir sobre cultura negra e educação, chama a atenção de que o fato da palavra “cultura” estar presente no vocabulário educacional, já é um passo importante para o diálogo sobre as questões étnico-raciais; no entanto adverte que a dimensão cultural não deve ficar restrita apenas ao campo do currículo escolar, pois este não abrange o universo que se faz presente na vivência cotidiana dos sujeitos, no modo de falar, de agir, na religiosidade, na musicalidade, na estética, etc.

Corroborando com a concepção da autora citada, Nogueira (2008) ressalta a importância de se pensar em ações no âmbito da escola e da Lei 10.639/2003, conjuntamente com a reflexão sobre o campo do patrimônio, a fim de contribuir para uma discussão que apreenda os sentidos das expressões culturais como um permanente processo de

produção de referenciais identitários de grupos, indivíduos, classes, etnias etc.

A Exposição movimentou um público significativo, com mais de duzentos estudantes, entre crianças e adolescentes, e professores da Escola Estadual de Ensino Fundamental – EEEF Marconde de Sousa, que visitaram a mostra; público para o qual foram direcionadas as ações educativas, visando aproximação com o universo da cultura afro-brasileira do local, e promovendo um importante debate acerca de questões étnico-raciais, como racismo, intolerância religiosa e patrimônio cultural.

A montagem da Exposição apresentou em sua composição materiais representativos da cultura jongueira/caxambuzeira, a fim de explorar de forma mais abrangente este universo; num quantitativo aproximado de 50 itens, dentre eles: 18 retratos em fotografias coloridas, 18 desenhos dos mestres de jongo/caxambu da região sul do ES¹¹, e uma variedade de objetos simbólicos do Caxambu da Família Rosa como tambores, a Nega¹²; elementos decorativos como chita, esteiras de taboa, fitas, tecidos e outros.

A produção foi acontecendo de modo colaborativo, na medida em que exploramos as condições físicas e os recursos disponíveis, como suportes, iluminação, acústica, etc. do espaço interno do Teatro, o que propiciou interação e diálogo em cada etapa, buscando soluções de acordo com as condições e situações que se apresentavam.

¹⁰ Para mais informações acesse: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/l10.639.htm.

¹¹ Desenhos de Maurício Malta e Carla Désirée, fotografias de Rita Lyrio, João Mel-lô, Leandro Pereira dos Santos, Luciana Carneiro, Fabiane Salume.

¹² Estatueta figurativa de mulher, esculpida em madeira, pertencente à família Rosa; segundo narrativa da família, a Nega foi trazida de Moçambique pela ancestral escravizada Aniceta. Para mais informações ver: GUIMARÃES, 2018.

A exposição foi pensada de forma a criar um fluxo que ambientasse o visitante no universo das tradições afro-brasileiras, evidenciando por meio da representação artística a presença simbólica dos mestres dos jongs e caxambus. O ponto desafiador, para equipe de produção e montagem, foi a divisão do espaço, que ficou delineado para a visita de acordo com a disposição do Teatro: saguão de entrada, como ambiente de recepção dos visitantes, onde se fazia a mediação cultural, introduzindo o tema da exposição e do caxambu, onde foram expostas as fotografias, fixadas em estandartes de tecido. (Figura 1)

No espaço interno da sala, local escolhido para acolher as rodas de conversa e a apresentação do caxambu, as paredes laterais dos corredores foram usadas para fixação dos desenhos, criando com o jogo de iluminação nas paredes revestidas de madeira, um cenário envolvente para abordagens das narrativas de vida que destacaram as histórias dos mestres. No palco foram expostos objetos de memória da família, como o *banner* em homenagem à matriarca Benedita Barbosa Ramos; a Nega; tambores; fotografias e objetos diversos, também tiveram destaque os desenhos dos mestres do grupo, Haroldo Rosa e Sarney (Figuras 2 e 3).

Destacamos aqui a importância da mediação por parte de membros da família Rosa e colaboradores sobre o contexto histórico do patrimônio cultural e dos jongs e caxambus. Neste diálogo inicial observamos que este era o primeiro contato de muitos dos participantes com o espaço do Teatro, e com a ideia de bem cultural relacionada à cultura afro-brasileira. A interação com a família Rosa e com o caxambu levantou, por parte dos estudantes, diversas questões



FIGURA 1 Exposição Memorial de Mestres: jongs e caxambus no ES – Estandartes com fotografias. Fotografia: Luciana Carneiro. Espírito Santo, Brasil. 2019. (Fonte: Acervo do Programa Jongs e Caxambus no ES/UFES)



FIGURAS 2-3 À esquerda: Desenho do Mestre Haroldo Rosa (96cm X 66cm), carvão e giz pastel sobre papel kraft. À direita: Desenho do Mestre Ronei Rosa (96cm X 66cm), carvão e giz pastel branco sobre papel Kraft. Artista Maurício Malta. Fotografia: Leandro Pereira. Espírito Santo, Brasil. 2017. (Fonte: Acervo do Programa Jongs e Caxambus no ES/UFES)

acerca de religião, preconceitos e discriminação, evidenciando a necessidade de uma abordagem mais ampla das questões étnico-raciais. (figura 4)

Conclusão

Tendo em vista os aspectos observados nesta exposição, e o do uso das artes como um instrumento eficaz de aproximação ao universo do patrimônio afro-brasileiro, esta ação promoveu um diálogo construtivo e colaborativo para as discussões a respeito da salvaguarda dos bens culturais e das questões étnico-raciais, contribuindo com a valorização do caxambu no município de Muqui. Ao mesmo tempo, promoveu a inclusão de estudantes da rede pública escolar no



FIGURA 4 Exposição Memorial de Mestres: jongs e caxambus no ES – Apresentação do Caxambu da Família Rosa para os alunos do EEEF Marconde Sousa. Fotografia: Luciana Carneiro. Espírito Santo, Brasil. 2019. (Fonte: Acervo do Programa Jongs e Caxambus no ES/UFES)

debate de questões relacionadas às culturas afro-brasileiras, a partir da linguagem artística, possibilitando uma noção mais ampliada de conhecimentos, que compõem à diversidade cultural do país.

Referências

- GOMES, N. Cultura negra e educação. In: *Revista Brasileira de Educação*, n. 23, maio/jun./Jul./Ago, 2003. n.23, p.75-85. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/rbedu/n23/n23a05.pdf>. Acessado em 18 de out. 2020.
- GUIMARÃES, A. A. Caxambu da Família Rosa – memória e identidade negra no “Quilombo, Casa de Mãe” Muqui. In: GUIMARÃES, A. A.; OLIVEIRA, O. M. *Jongos e Caxambus: culturas afro-brasileiras no Espírito Santo*. 1ª ed. ampliada Vitória: PROEX/UFES. 2018. p.91-102.
- NOGUEIRA, A. G. R.. Diversidade e sentidos do patrimônio cultural: uma proposta de leitura da trajetória de reconhecimento da cultura afro-brasileira como patrimônio nacional. In: *Anos 90*. Porto Alegre, 2008. v.15, n.27, p.233-255. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/anos90/article/view/6745/4047><https://seer.ufrgs.br/anos90/article/view/6745/4047>. Acessado em 10 de out. 2020.

Monumento a Iemanjá: uma reflexão sobre as relações étnico-raciais na Arte Pública capixaba

Monument to Iemanjá: a reflection on ethnic-racial relations in Espírito Santo Public Art

MILENA KOHLER

Universidade Federal do Espírito Santo
CNPQ

JOSÉ CIRILLO

Universidade Federal do Espírito Santo/PPGA
FAPES/CNPQ

A Ioannis Zavoudakis, um dos principais artistas do cenário Capixaba, foi encomendado Monumento à Iemanjá (1988) em Vitória. Em aprofundamento no contexto de sua construção, acessamos o ateliê do artista, um verdadeiro documento de processo criativo. Com materiais de fonte primária, analisamos os principais fatores atuantes na constituição desse objeto de Arte Pública e, munidos das referências conceituais necessárias, buscamos investigar as relações étnico raciais presentes na história da obra.

Palavras-chave: Ioannis Zavoudakis; Iemanjá; arte e sincretismo; processo criativo.

Ioannis Zavoudakis is one of the main artists at Espírito Santo, Brasil. To him was commissioned the Monumento à Iemanjá (1988) in Vitória by the City Hall to celebrate the Brazilian religious diversity. To target the goal of this article, we access the artist's studio, a true document of his creative process. We got some materials from primary sources, we analyze the main factors acting in the constitution of this monument object and provided with the necessary conceptual references, we seek to investigate the ethnic racial relations present in the history of the work.

Keywords: Ioannis Zavoudaskis; Iemanjá; art and sincretismo; creative process

Introdução

Pesquisar Arte Pública demanda a consideração de fatores que vão além da utilidade da arte enquanto acionadora de memórias nos espaços públicos, de um lembrete de acontecimentos considerados relevantes pelo Estado ou uma homenagem a uma figura conhecida, relevante social, cultural, política ou economicamente. A expansão dessa compreensão permite analisar a pluralidade de relações possíveis entre a obra de arte e o sujeito, através do conflito de valores e de questões como representatividade e criticidade diante daquilo que é colocado em público.

No estado do Espírito Santo, a construção do contexto artístico e, consequentemente da Arte Pública, se deu tardiamente. O primeiro exemplo formal trata-se de um busto datado de 1891, embora o estado tenha feito parte de todo o processo colonial brasileiro, com diversas cidades datadas do século XVI. Entretanto, em termos de obras em espaços coletivos da cidade, esta produção se limitou ao interior de igrejas, ligadas a imagens sacras. Somente no início do século XX, de modo muito tímido, inicia-se um movimento de construção de memoriais ou monumentos, ocorrendo em reflexo às tendências das principais metrópoles brasileiras do início dos anos de 1900. Esse movimento apenas vai ser mais expressivo no solo capixaba com a inauguração de espaços de fomento à uma política estadual de incentivo à cultura e memória capixabas. Em Vitória, capital do estado, concentra-se o maior número desses monumentos, em especial de bustos (FARIA, 1992). Também em Vitória, houve o incremento de monumentos de ordem semipública, decorrente de uma Lei Municipal, aprovada em 1990, que exige a presença de obras de valor artístico em espaços de grande circulação de pessoas, conhecida como Lei Nami Chequer (Procópio, 2010).

O foco desse artigo está centrado em um monumento, edificado na orla da principal praia da capital capixaba, relacionada ao sincretismo religioso do estado, encomendada durante o governo de Hermes Laranja (1986 A 1988), que fomenta um processo de mais contemporâneo de expansão de obras em espaços públicos. Nesse processo de expansão do campo artístico no estado, escultores como Ioannis Zavoudakis estabeleceram-se, principalmente, através das encomendas vindas do poder público e outras organizações. Ioannis recebeu grandes encomendas, sendo responsável pela construção de obras conhecidas e instaladas em pontos de grande visitação e circulação de pessoas, como o Monumento ao Centenário da Abolição (1988), encomendada para marcar esta data; o Monumento ao Ano Internacional da Paz (1987), em homenagem à comunidade Bahaí em Vitória; a Cruz Reverente (1991), em homenagem à visita de João Paulo II ao estado; e Monumento à Iemanjá (1988), construído em homenagem às tradições afro-brasileiras e ao povo espiritualista do estado. Esta última obra, objeto de reflexão deste artigo, possui em sua história os traços da influência do sincretismo, da reafirmação de valores católicos, herdados dos europeus que se instalaram no Brasil e as inclinações ao apagamento ou abrandamento das referências africanas trazidas pela população escravizada no país.

Monumento a Iemanjá: dos preconceitos ao sincretismo

A história desse monumento é carregada de uma série de processos que passam desde uma vontade política de homenagear a diversidade religiosa da ilha de Vitória, até a revelação de um racismo estrutural que fez a primeira versão da imagem ser pintada como uma mulher branca, negando toda uma cultura que envolvia esse orixá, tendo

protagonizado um último ato em 1988, último ano do mandato do prefeito Hermes Laranja na cidade de Vitória, Espírito Santo.

Dentre outros monumentos encomendados pela prefeitura neste período, chega ao grego radicado no Brasil Ioannis Zavoudakis a missão de construir, ainda naquele ano, um monumento “em homenagem às tradições afro-brasileiras”, como consta na placa de inauguração. A instalação foi idealizada para o píer da Praia de Camburi, uma das principais praias da capital e foi intitulada “Monumento à Iemanjá”, o orixá cujo culto foi trazido de terras africanas pelos indivíduos escravizados e que é relacionado às águas e caracterizado como *Yèyè omọ ejá* (“Mãe cujos filhos são peixes”) como “Mãe do rio” em sua saudação “*Odò Ìyá!!!*”, relatadas por Verger (1990).

A análise do contexto em que a obra foi construída, evidenciado por meio de elementos pesquisados, busca aqui um maior esclarecimento a respeito das referências e influências atuantes na construção da representação de Iemanjá tal qual se dá em Vitória. Analisamos parte dos documentos do processo de criação da obra, a partir de dados levantados com o artista em seu ateliê, mas também a partir de fontes documentais e bibliográficas que permitem entender esse processo de sincretismo na cultura local.

O artista responsável pela construção da obra relata ter tido as primeiras noções iconográficas das representações dos orixás – com símbolos, rostos cobertos e vestimentas características – em seus estudos e no meio artístico, estando ciente de que tratavam-se de divindades cujas raízes estão no continente africano e que passaram a ser cultuadas no Brasil por indivíduos de pele na cor preta – então seriam também seus representantes divinos, majoritariamente ancestrais, pretos também. A inclusão do artista no processo de tomada de decisões sobre a obra por parte do poder público municipal, fez

com que suas referências fossem somadas a influências de indivíduos relacionados à encomenda pública e de familiares do prefeito, cujas crenças, valores e referenciais vindos da iconografia católica – em essência, branca, europeia.

Também influíram fotografias históricas de uma imagem que veio para o Brasil através de um pintor português católico, afirma o artista em depoimento, mas não tivemos acesso a esta imagem. Dessas reuniões, demandou-se a construção de uma Iemanjá que se assemelhasse às características encontradas nas representações de Nossa Senhora dos Navegantes, título dado à Maria, Mãe de Jesus, quando rogada por aqueles que viajavam pelo mar, em especial portugueses e espanhóis. Evidenciava-se que mesmo tento a intencionalidade de representar em um monumento as representações de origem afro-brasileira, a encomenda, apesar das advertências do artista, segue para uma ideia de sincretismo que associa o orixá a uma santa católica – evidência de um racismo estrutural, pouco falado, mas efetivo nas práticas culturais nacionais.

Do processo de construção à recomposição do Orixá.

‘O local escolhido para a obra foi o píer construído logo no início da praia de Camburi, ao lado da Ponte de Camburi, que liga a ilha de Vitória ao continente e que demarca a parte continental da cidade.

O píer da Praia de Camburi, após a instalação da obra passou a ser conhecido como “Píer de Iemanjá”. O monumento (Figura 1) foi instalado em 31 de dezembro, medindo 5,10m, considerando



FIGURA 1 Vista aérea do Monumento a Iemanjá (1988), Ioannis Zavoudakis. Praia de Camburi, Vitória (ES). Fonte: Perfil @drones capixaba¹

¹ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B1o3QLQjrhT/>

toda a estrutura. A escultura é realizada em concreto armado, polícromado, e retratava, na época de sua inauguração, uma figura de vulto plena, com representação humanoide, de pele branca, cabelos lisos escuros, adornados com uma coroa dourada, vestida em um longo traje azul claro, numa postura de pé com os braços abertos, de costa para o mar e voltada para os visitantes, em acolhimento, ainda que a intenção inicial de ser um monumento às tradições religiosas afrodescendentes. Apesar dessa desrealização do projeto original, o local passou a ser também um espaço de celebração de ritos religiosos, não apenas na passagem de ano, sendo frequente as oferendas ao orixá no local.

O pedestal em concreto (Figura 2), que é circundado por uma mureta em concreto, está destinada às essas oferendas. É neste local que também estão as placas de identificação do monumento, com os dizeres: “Monumento à Yemanjá/homenagem às tradições afro-brasileiras/Inaugurada em 30-12-1988/Adm. Hermes Laranja/ Construindo o futuro”; e : “A luz do sol, ilumina a Terra”/“A luz de Deus, os que tem fé”/ Obrigado Dr. Hermes Laranja”/ Que “Yemanjá” te ilumine sempre./ Homenagem do povo espiritualista do Estado do Espírito Santo e da Federação Afro-brasileira/Newton Dario – Presidente 31-12-88.”

Infelizmente, temos pouco documentos do processo de construção dessa obra, apesar do artista ter em seu ateliê um bom conjunto de documentos referentes ao seu processo de acompanhamento da obra visando sua manutenção e, posterior, adequação ao projeto original. Nesse material, algumas imagens revelam partes dessa construção e dos estudos do artista (Figura 3).

Nessa imagem, podemos perceber que os traços do rosto, nesse estudo em gesso, não se assemelham ao rosto tipicamente europeizado, o que parece evidenciar a intencionalidade do projeto poético



FIGURA 2 Monumento a Iemanjá (1988). Realização do Balaio de Kaiá, Celebração às Águas por Mam'etu Kilunii. Detalhe do pedestal em concreto e das placas comemorativas. Fonte: Site Mapa da Cultura²



FIGURA 3 Imagens do processo de elaboração do Monumento a Iemanjá. Estudos em gesso para o rosto. Fonte: Acervo do artista.

do artista em fazer uma representação ligado ao culto dos orixás, respeitando uma origem de matriz africana para a obra. Proposta que foi silenciada pelo contratante. Os traços superficiais do monumento foram alterados para que a obra se assemelhasse à Nossa Senhora dos Navegantes, culto católico de forte expressão no Espírito Santo.

Conforme entrevistas com o artista, a primeira configuração com que a obra se apresentou não lhe foi de total agrado do contratante, e ele foi obrigado a ceder aos interesses do então prefeito. Por vários anos, a imagem permaneceu com essa referência visual branca. Após muitas pinturas durante diferentes mandatos, em 2017 o Monumento à Iemanjá recebeu uma reforma que atendeu a pedidos e discussões em que Ioannis teve papel ativo. A obra foi reintegrada da maioria dos propósitos iniciais do artista. Algumas alterações finalmente puderam ser realizadas. A coroa agora é dourada e adorna cabelos escuros que ganharam ondas, o azul da vestimenta é mais vivo e veste

² Disponível em <http://mapas.cultura.gov.br/evento/3403/%7B%7Bseal.singleUrl%7D%7D>

um corpo de pele preta. Da imagem de Nossa Senhora dos Navegantes, referente inicial da obra instalada, resta a semelhança da presença da coroa e o manto azul (Figura 4).⁴

Sincretismo e apagamentos: suprimindo crenças

O Monumento a Iemanjá de Vitória traz uma representação sincrética, fruto da mistura de referências presentes na religiosidade híbrida brasileira. A fusão e reinterpretação de elementos vindos de diferentes cultos religiosos se deu no Brasil primordialmente diante das interações entre europeus, indígenas e africanos, recebendo ainda influências de outros povos. A postura colonizadora dos europeus vindos de Portugal, conforme indica Verger (1990), atuou no intuito de suprimir as crenças trazidas pelos africanos de regiões entre Senegâmbia, Angola, da costa oriental de Moçambique e de Madagascar. Ao batizar os indivíduos escravizados, pretenderam apagar neles as raízes dos povos *bantu*, *gêges* e *nagôs* e catequizá-los com a religião católica. Tal repressão não foi suficiente para impedir que a ancestralidade



FIGURA 4 Acima, uma representação clássica de Nossa Senhora dos Navegantes. Fonte: Site Pinterest³



FIGURA 5 À esquerda, imagem inaugurada na qual pode-se ver a cor branca da pele da escultura (1988). Fonte: Site Tripadvisor⁴



FIGURA 6 À direita, o monumento após nova pintura e retorno ao projeto original do artista (2017). Fontes: Acervo do Arquivo Público de Vitória.

continuasse pulsante na vivência dos africanos e seus descendentes: suas práticas religiosas eram feitas de forma a disfarçar sua devoção a *vodun*, *inkissi* e orixás e parecer que estavam louvando santos provindos do catolicismo.

Com o passar do tempo, essas relações foram se perpetuando, e orixás foram ligados ou, até de certa forma, substituídos por santos católicos devido às semelhanças arquetípicas ou à sua atuação. Nanã Buruquê, a divindade mais velha, foi ligada à Sant'Ana, avó de Jesus, Ogum, que tem domínio dobre o metal e a guerra, foi sincretizado com São Jorge, o guerreiro que mata o dragão com sua espada metálica. E assim por diante, conforme os reflexos presentes

³ Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/388646642836280515/>

⁴ Disponível em: https://www.tripadvisor.com.br/LocationPhotoDirectLink-g-303320-d8671285-i177589916-Pier_de_Iemanja-Vitoria_State_of_Espirito_Santo.html

na religiosidade popular brasileira e em cultos de Candomblé, Umbanda, Jurema, Tambor de Mina e tantos outros.

Iemanjá, na representação em objeto de Arte Pública construída por Ioannis, traz o manto claro e azul comum às santas do catolicismo, em especial da Virgem Maria. A ela também foram atribuídos o sincretismo à Nossa Senhora da Boa Esperança, Nossa Senhora da Boa Viagem e Nossa Senhora das Candeias. Porto Filho (2009) aponta ainda outros nomes dados a este orixá, como Mãe d'Água e Janaína, do imaginário indígena, outra dimensão sincrética da religiosidade brasileira, e Sereia, fruto da mitologia europeia. Em consequência, as representações de Iemanjá em Arte Pública brasileira apresentam-se das mais variadas formas. No Rio Vermelho, Bahia, a escultura de Iemanjá, construída em 1969 por Manoel Bonfim, é uma sereia de pele branca e calda prateada, com seios à mostra, adornada por uma coroa, pulseira, colar, bracelete e segurando um espelho. Serena, Dama do Mar – Iemanjá (1988), de Luiz Figueiredo, localizada no Rio de Janeiro, lembra uma figura feminina com calda de sereia, segurando um espelho, em meio à abstração semelhante à fluidez da água. Já em Brasília, a escultura de Iemanjá presente na Praça dos Orixás, inaugurada na década de 1990, traz um vestido em verde e dourado, um espelho na mão e tem o rosto coberto de adereços, semelhante às paramentas utilizadas das práticas religiosas brasileiras em que há o transe mediúnico com o orixá.

Analisando brevemente o contexto em que Monumento a Iemanjá foi construído em Vitória, faz-se importante observar que a chegada dos portugueses no estado do Espírito Santo ocorreu em 1535, alguns anos após a chegada dos mesmos em outras partes do país, e que houve intensa atuação da Igreja Católica neste território, por meio dos missionários jesuítas e franciscanos. Outro ponto extremamente

relevante a considerar foi o fato de que, com a justificativa de ausência de mão-de-obra após a proibição do tráfico de escravos em 1850, o estado foi aberto para receber imigrantes, principalmente alemães e italianos, que ganharam terras para moradia e agricultura, enquanto os indivíduos já não mais escravizados foram submetidos a condições de vida à margem da sociedade, majoritariamente, após o fim da escravidão no Brasil. Nota-se que o tratamento revela uma desigualdade social que vai culminar em desigualdades econômicas e culturais ao longo do século XX, e até hoje.

O contexto em que a obra foi encomendada compreendia uma sociedade espírito-santense, ainda que descendente de indivíduos de diversas raízes étnicas, que majoritariamente se identificava com a cultura e características europeias, com a religião católica ali consolidada – houveram também regiões em que se fixou fortemente a igreja Luterana, trazida da Alemanha – e que reafirmava, e ainda hoje reafirma, a identidade colonizadora e branca dos italianos, alemães e outros povos da Europa, através da manutenção dos idiomas, da replicação de fachadas características de imóveis, como a técnica enxaimel (LIMA, ALMEIDA, 2017) e da realização de festividades em homenagem aos imigrantes, ao passo que as referências aos povos indígenas que ali habitavam ou aos povos vindos da África foram suprimidas e restritas a poucas localidades, onde resistiram.

Apontamos aqui não apenas para uma supressão racista, pela cor da pele, mas ainda a supressão de crenças, relatando os atos impulsionados por intolerância religiosa às quais a obra Monumento a Iemanjá foi sujeita. Nota-se que, ainda que branca e caracterizada aos moldes das santidades católicas, a obra teve, conforme o artista, uma de suas placas arranca e atirada ao mar logo após sua inauguração e foi por ele mesmo resgatada. Até os dias atuais, outros atos

aconteceram, como a danificação das mãos da obra, o que faz com que o artista possua ainda em 2020 os moldes para reposição em seu ateliê. Faz-se nítida no período em que a obra foi encomendada e inaugurada a presença de uma população identificada com referências trazidas pelos imigrantes europeus e desinteressada na inclusão de ícones representantes de culturas e crenças que não fossem essas, cujos valores provavelmente foram considerados para que a figura de Iemanjá fosse representada tal qual descrita anteriormente aqui.

Construção da Identidade: monumentos e suas mensagens simbólicas

Para melhor compreensão do processo de identificação dos indivíduos com determinadas referências e ancestralidades e relacioná-lo ao papel da Arte Pública, tomemos aqui termos comuns aos estudos sociais e antropológicos, como *identidade cultural e identificação/diferenciação*. Santos (2011) relaciona a *identidade cultural* (ou as identidades culturais) de um povo enquanto sua fonte de significados e experiências, coexistindo pluralmente em conflito ou harmonia. Ou seja, engloba as relações individuais e coletivas, transitando entre as referências de nacionalidade, de regionalidade, de religiosidade, de crença e sociais com as quais se tem um sentimento de pertencimento ou não, num processo que se faz em alteridade. Dentro dessas transições se dá a *identificação/diferenciação*:

Sem a diferença não há identidade. Assim, se a condição *sine qua non* para a existência da identidade é haver a alteridade, acreditamos, então, que a construção da identidade cultural deve ser compreendida e analisada, como um processo, uma dinâmica relacional de identidade e diferença. Ou seja, a partir de Liliana Georges (1993), defendemos a ideia de que para analisar os

fenômenos sociais que impliquem relações identitárias seria mais interessante falarmos mais em processo de identificação/diferenciação. Por essa perspectiva evidenciamos a noção de dinamicidade, de movimento, de mutação que é próprio dos fenômenos identitários e afirmamos a situação relacional presente na construção identitária. (SANTOS, 2011, p. 145)

Santos (2011) aponta ainda para as relações de poder como atuantes na construção da identidade, quando os representantes se apropriam de bens simbólicos em materiais em seu exercício de poder, encaminhando-se a processos de dominação e resistência.

A primeira dessas formas seria a identidade de legitimação-dominação. Criada pelas instituições dominantes das mais variadas sociedades, ela tem como objetivo central a expansão e legitimação da dominação de certos atores sociais sobre os outros membros, ou de um povo sobre outro. Ela está invariavelmente relacionada à ideologia, como também com o que Althusser (1985) chamou de aparelhos ideológicos de Estado (a escola, a igreja, e hoje poderíamos acrescentar a mídia. (SANTOS, 2011, p. 150)

A construção identitária no Brasil, principalmente no que se refere a relações étnicas, é detalhadamente abordada por Francisca Cordelia Oliveira da Silva em sua tese “A Construção Social de Identidades Étnico-raciais: uma Análise Discursiva do Racismo no Brasil”, publicada em 2009. Silva relata o caminho percorrido para que o Brasil fosse caracterizado, de modo geral como um “paraíso racial” em que as diferenças étnico-raciais são respeitadas, afirmadas nas publicações de Gilberto Freyre na década de 1930. Ainda que estudos e pesquisas sociológicas e antropológicas tenham sido realizadas entre as décadas de 1940 e 1970 – quando se desenvolveram pesquisas sobre candomblé, macumba, samba e Carnaval – e que

nos anos 1990 estudos tenham relacionado desigualdade social e raça, perpetuou-se a noção de que as relações étnico-raciais no país não eram problema, como descreve o texto da Constituição Federal de 1988 no Artigo 5º, “Todos são iguais perante a lei, sem distinção de qualquer natureza [...]” e, com isso, o racismo encoberto, que estigmatizou-se por fatores físicos, culturais, sociais, econômicos, políticos e religiosos.

Arrastando-se pelas décadas, as práticas racistas tiveram papel fundamental na construção da identidade do povo Brasileiro tal qual se dá em dias atuais, ganhando diferentes roupagens – da negação de trabalho ao ex escravo ao apagamento midiático – desencadeando em crises de identidade e representatividade, como conclui Silva (2009):

Analizando o panorama nacional, Martins (2007, p. 97) afirma que a consciência negra no Brasil se propôs e se afirma pelo modo branco de ver o negro. Para ele, “no fundo, a história branca desta sociedade negra não deixou ao negro senão a alternativa de ser branco”. Esse fato é, ao meu ver, o grande desencadeador da crise identitária étnico-racial vivida pelo negro no Brasil: ser negro em um contexto que existe a branquidade. Para mim, todas as demais crises são decorrentes dessa imposição da branquidade a um povo que não a possui. (SILVA, 2009, p. 115)

Diante das referências recorridas aqui sobre identidade, e relacionando-as ao universo da Arte Pública – que trata de obras pelas quais muitas vezes o indivíduo não escolhe entre ser impactado visualmente ou não -, supõe-se que há um processo de identificação ou diferenciação com a mensagem que as obras carregam, conforme

elas dialoguem ou não com a construção da identidade cultural de cada indivíduo. Dentro dessa perspectiva, Abreu (2015) relata:

[...] a nossa tese é que aquilo que melhor caracteriza e diferencia a Arte Pública é a circunstância da mesma ser detentora de um ideário que a diferencia das restantes modalidades de produção artística, na medida em que visa aproximar arte dos cidadãos, usando meios, linguagens e formas que sirvam para o seu uso, prazer e/ou instrução.

Ironicamente, porém, o público é atualmente muito heterogêneo e, por isso, a Arte Pública confronta-se com a dificuldade de construir o seu próprio público, o qual em consonância com o seu próprio ideário não poderá ser senão a totalidade do público. (Abreu, 2015, p.16)

Conclusão

Retornando ao objeto de análise, identificamos que o contexto em que as decisões que constituíram o Monumento à Iemanjá tal como se caracterizou em 1988 estava impregnado de uma construção de identidade baseada nas noções de poder e perpetuadas pelas instituições dominantes, neste caso, a identificação com a cultura, cor de pele e religiosidade europeia, em um processo de racismo encoberto. Faz-se importante considerar que a encomenda da obra – direcionada a homenagear as raízes afro-brasileiras e a população espiritualista do estado – se deu em um período em que se reafirmava a crença de ser o Brasil um país em que as identidades étnicas conviviam harmoniosamente e igualdade.

A contradição se deu à medida que buscou-se aparentar harmonia social, representar uma divindade africana no território do ilusório

“paraíso racial”, obedecendo aos moldes de identidade que eram ditados na época. As escolhas iconográficas feitas deram à obra de arte pública em questão um papel de perpetuadora de valores de supressão racial e religiosa, enquadrada esteticamente para um modelo mais “aceito socialmente”. Essa perpetuação de ideias se dá através do grande potencial da Arte Pública diante dos observadores, como explica Riegl (2014):

A imagem mental construída no observador; pelo convívio urbano, deve ser reconhecida, mesmo que parcialmente, para poder se construir novos parâmetros de identificação no quadro mental de percepções da cidade. Assim, parece que uma boa imagem ambiental oferece segurança emocional. Vale destacar aqui que, para que esses novos parâmetros mentais se estabeleçam, se fazem necessários empreendimentos de formação e informações culturais, entre eles atividades e ações educativas que permitam, ou melhor, que instrumentem os sujeitos perceptivos de construções cognitivas, facilitando a assimilação de novos modelos ou, pelo menos, de permissões sensoriais para o novo ou para a retomada do olhar sensível sobre os fenômenos perceptivos e urbanos existentes, mas não cabe prolongar, por ora, neste tema, mais pertinentes ao campo de debates sobre a preservação e conservação do patrimônio cultural da cidade. (RIEGL, 2014, p.36)

Capítulo fundamental da história de Monumento à Iemanjá (1988) foi a repintura da obra em 2017, em consequência da inquietação do artista Ioannis Zavoudakis na readequação da obra, em uma época em que as raízes passam a resistir às tentativas de supressão e apagamento, em que já não cabem mais as imposições perpetuadas em tempos passados e em que a Arte Pública potencializa-se no fluxo híbrido de identidades.

Referências

- ABREU, José Guilherme. As Origens da Arte Pública. *Convocarte: Revista de Ciência da Arte*, Ano 1, no. 1. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2015.
- FARIA, Willis de. Catálogo dos Monumentos Históricos e Culturais da Capital: Vitória-ES. Vitória. 1.ed. ARTGRAF, 1992.
- LIMA, V. ALMEIDA, R. Arquitetura das Colônias de Imigração Alemã. Urbana: Ver. Eletrônica Cent. Interdiscip. Estud. Cid., Campinas, v.9, n.2, p. 366-384, mai./ago.2017.
- RIEGL, A. *Culto Moderno a los Monumentos*. Madrid : Visor, 1987.
- SANTOS, Luciano dos. As Identidades Culturais: Proposições Conceituais e Teóricas. *Revista Rascunhos Culturais, Coxim*, v. 2, n.4, p. 141 – 157, jul./dez.2011
- SILVA, Francisca Cordelia Oliveira da. Repositório da UnB. A Construção Social de Identidades Étnico-raciais: uma Análise Discursiva do Racismo no Brasil. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/4180>. Data de acesso: 13.10.2020.
- PROCÓPIO, Gislaine. PPGA Pós-Graduação em Artes – UFES, Arte em Espaços Públicos de Vitória. Disponível em: <http://www.artes.ufes.br/pt-br/pos-graduacao/PPGA/detalhes-de-pessoal?id=3825>. Data de acesso: 14 de outubro de 2020.
- VERGER, Pierre. *Orixás: deuses iorubás na África e no novo mundo*. 10. ed. São Paulo, SP Corrupio Círculo do Livro, 1990.
- PORTO FILHO, Ubaldo Marques. Dois de fevereiro no Rio Vermelho/tudo sobre a mais monumental festa de Iemanjá do mundo.Salvador, BA. 1.ed. Acirv, 2009.

Preta Imagem: Breve Reflexão Sobre a Pele Negra Por Trás da Máscara Branca em Tempos de Pandemia

Black Image: Brief Reflection on Black Skin Behind the White Mask in Pandemic Times

OSVALDO CARVALHO

Este artigo discute aspectos da produção e da visibilidade negras na arte contemporânea brasileira por meio de um diálogo entre um artista negro e um artista branco em tempos de pandemia. Enquanto as falas se desenrolam são pontuados os discursos de racismo cotidiano, e como afetam artistas negros numa análise cujos argumentos desmascaram falácias perpetradas incisiva e ordinariamente ao longo de nossa história, mas que vêm sendo contestadas de modo inexorável por um fluxo cada vez maior de pensadores e escritores negros

Palavras-chave: Racismo; Relações Raciais; Discriminação Racial; Pele Negra; Pandemia

This article discusses aspects of black production and visibility in contemporary Brazilian art through a dialogue between a black artist and a white artist in times of pandemic. As the speeches unfold, the speeches of daily racism are punctuated, and how they affect black artists in an analysis whose arguments unmasked fallacies perpetrated incisively and ordinarily throughout our history, but which have been relentlessly challenged by an increasing flow of thinkers and black writers.

Keywords: Racism; Race Relations; Racial Discrimination; Black Skin; Pandemic

Introdução

Muito se tem falado em tempos de pandemia¹, de isolamento social, que depois desse evento teremos um novo normal. Ainda que não se possa determinar o que será de fato o futuro, há uma atmosfera de otimismo que se explica por se tratar de saúde, vida e sobrevivência, bens imateriais que vão requerer mais solidariedade, uma aposta que recai sobre a criatividade tanto quanto sobre a diversidade. Por outro lado, numa realidade que se impõe, vemos recrudescer velhos estigmas, seja de forma explícita ou subliminar, engajada ou alienada, e que, estranhamente, têm hasteado bandeiras em tempos de sofrimento virulento indiferente a quem quer que seja. Esta breve análise está pautada em uma conversa entre um artista negro e outro branco por meio de chamada de vídeo, algo corriqueiro hoje dadas as circunstâncias por que passamos. No desenrolar da conversa em que o artista negro apresenta sua mais recente produção ao artista e amigo branco, premissas racistas foram sendo colocadas irrefletidamente pelo artista branco, ou no entender da psicologia social, pelo fenômeno do *unconscious bias* (viés inconsciente), sobre produção e visibilidade negras na arte.

O diálogo travado é apresentado nos seus aspectos mais significativos divididos em três partes as quais apresentam questões em tese do artista branco e as digressões de sua antítese pelo artista negro, como rejeição versus representação da imagem negra, obliteração versus reconhecimento da pessoa negra e, por último e não menos importante, relação tóxica versus alteridade.

.....
¹ Pandemia refere-se ao surto de COVID-19 detectado a primeira vez na China. Em sua expansão global chegou ao Brasil, presume-se, em final de fevereiro de 2020. Como consequência seguiu-se o *lockdown* e o isolamento.

Divisa-se na elaboração desse texto atributos conforme termos propostos pela autora de “Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano”, Grada Kilomba, de uma nova abordagem acadêmica pautada na vivência do racismo cotidiano, associado ao modelo de um diário pessoal à maneira de Carolina Maria de Jesus em “Quarto de Despejo”. Essas fontes se mostraram apropriadas para estruturar o compasso dessa conversa descontraída que, invariavelmente, ao ser questionada em seus princípios passa a ser tratada como comentário irrelevante por aquele que é questionado, procurando esconder o que de fato conversas como essa são: violência contra minorias.

Preto Quando Pinta

13 de maio pela manhã.

“Por que que preto quando pinta só pinta preto?”

Nesse dia recebi uma vídeo-ligação de um amigo artista branco. Seria mais uma conversa corriqueira sem maiores implicações não fosse o desastre que eventualmente veio a ocorrer com uma pergunta (a que se encontra acima) que se imaginava desprezível, mas que revelava uma falsa dimensão latente nas artes visuais: que conta mais o produto (a arte) que o produtor (o artista).

Um dado que talvez não ocorra ao leitor, pelo menos não em sua extensão, é a inflexão ou a variação na intensidade vocal que recaem sobre a palavra *preto* nos momentos em que é pronunciada durante a pergunta com o timbre oscilando na primeira sílaba, ligeiramente mais agudo e estendido, e como é recebido, não mais apenas pela frequência sonora projetada e capturada pelo sistema auditivo, mas por todo o corpo negro. Por conseguinte, somos levados ao debate *preto* ou *negro*? Não é proposta aqui uma análise detalhada do assunto, há variados conteúdos significativos a respeito que podem e devem ser

pesquisados, mas quero crer que se possa inferir pela apresentação inicial deste parágrafo que a discussão, do ponto de vista do autor, recai majoritariamente na intenção do sujeito em se pronunciar, se ela repercute uma construção histórica do racismo, “ser chamada/o de negra/o nunca significa ser chamada/o apenas de negra/o; é ser relacionada/o a todas as outras analogias que definem a função dessa palavra.” (KILOMBA, 2019). Em especial as elaborações acadêmicas tendenciosas surgidas em sua maioria no século XIX como a pseudociência da frenologia; distorções estatísticas pela craniometria; a teoria da recapitulação como ferramenta segura do determinismo biológico; o hereditarismo culminando no racismo científico para manter distinções e privilégios sociais, que sempre apontaram as pessoas negras como inferiores em todos os cenários de “pesquisas” realizadas, próximas ou, quando não, pertencentes a grupos símios. “Charels Darwin², o liberal bondoso e abolicionista apaixonado, escreve sobre o futuro em que o hiato entre o ser humano e o símio será ampliado pela previsível extinção de espécies intermediárias como o chimpanzé e o hotentote³.” (GOULD, 2014). Percebo e entendo minha existência conforme diz Abdias Nascimento:

Um brasileiro é designado *preto, negro, moreno, mulato, crioulo, pardo, mestiço, cabra* – ou qualquer outro eufemismo; e o que todo mundo compreende imediatamente, sem possibilidade de dúvidas, é que se trata de um *homem-de-cor*, isto é, aquele assim chamado descende de africanos escravizados. Trata-se, portanto, de um *negro*, não importa a gradação da cor de sua pele. Não vamos perder tempo com distinções supérfluas...” (NASCIMENTO, 2016, p.48)

.....
² No livro *A Viagem do Beagle*, Darwin descreve cenas revoltantes de torturas a pessoas e crianças negras no Rio de Janeiro. E assume sua culpa diante disso.

³ Povo nômade do sul da África, assim denominado pelo invasor europeu.

O impacto uma vez absorvido, e sendo alguém minimamente preparado para a discussão, me detive, após a pergunta, na imagem que segue abaixo, uma pintura em grande formato que mostra uma acena urbana com a qual me deparei uma semana antes e que provocou em mim reação imediata de sua fatura envolvido que estava por todas as implicações naquela ocasião.⁴

Não pude deixar de pensar àquela altura que era uma “brincadeira” pelo fato de, na minha idade, não ter cabelos brancos em profusão, “ok”, pensei (*preto quando pinta*), mas o que veio em seguida fez com que tudo ganhasse uma nova perspectiva, não só porque havia um julgamento falacioso na questão (*só pinta preto*). Era preciso trazê-lo à razão, em nome de nossa amizade, apontar o racismo contido em sua fala, sem melindres. “Dizer que determinada atitude foi racista é apenas uma forma de caracterizá-la e definir seu sentido e suas implicações. A palavra não pode ser um tabu, pois o racismo está em nós e nas pessoas que amamos – mais grave é não reconhecer e não combater a opressão.” (RIBEIRO, 2019).

Explico-lhe que o que diz e como diz vem eivado de preconceitos, que é preciso refletir sobre o que está em jogo em sua colocação, destacando aquilo que o incomoda – a pele negra. Ao retrucar, dizer que *não é nada disso, que estou criando caso*, vejo refletidos nele todo o cinismo e a preguiça intelectual que rondam o assunto e tendem a controvérsias tendenciosas e enganosas repetidas sem critério, muito menos aprofundamento. Insisto que ouça a si mesmo e procure

.....
⁴ Acabara de enterrar um familiar em meio ao isolamento, numa cerimônia restrita a quatro pessoas, dadas as exigências de segurança.



FIGURA 1 “Pele Negra, Máscara Branca” – Osvaldo Carvalho. (170x190cm). Acrílica s/ tela. Fotografia Osvaldo Carvalho. Rio de Janeiro, Brasil. 2020 (Acervo do artista)

assimilar o que foi dito, posto que “com o tempo, em razão da repulsa em dialogar abertamente sobre as opressões que estruturam nossa sociedade, deixamos de falar sobre elas ou falamos apenas o que é permitido.” (BERTH, 2019). Isso era algo que não deveríamos nos permitir em nossa relação. Com efeito, buscou, digamos assim, expandir seu raciocínio pelo seguinte aspecto:

“Quem vai comprar isso?”

Ele não falava agindo equivocadamente, e sim de acordo com padrões pré-estabelecidos. Seu diagnóstico implicava um discernimento objetivo sobre o mercado de arte. A preta imagem carrega um estigma racista que remonta a séculos de escravização, desmantelamento cultural, religioso, político, relacionada a uma espúria lista de vícios, vilezas e detrações que foram naturalizadas criando uma barreira tangível que afeta economicamente o artista negro e sua poética visual. Parafraseando Abdias Nascimento, “se o mundo das artes visuais espelha o mundo de modo geral, o monopólio branco das galerias brasileiras não é exceção [...], onde o negro é quase inexistente no rol da produção elitista de uma arte dominada por brancos [...], e como norma geral as galerias operam dentro de uma definição elitista.” (NASCIMENTO, 2016).

Não obstante o circuito institucional tenha se voltado para essa produção represada por séculos, e o resgate da visibilidade negra esteja em pauta curatorial⁵, o paradigma da preta imagem como produto visual ainda se encontra preterido. Uma busca rápida pelos sites

⁵ Processo que se realiza vigorosamente nos últimos dez anos, mais por reparação e mérito que condescendência. Sito aqui *Territórios: Artistas Afrodescendentes no Acervo da Pinacoteca*, São Paulo, 2015; *Histórias Afro-Atlânticas* no MASP e Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, 2018; as individuais de Rosana Paulino e Maxwell Alexandre no Museu de Arte do Rio, ambas em 2019.

de galerias e constatamos a restrição percentual de artistas negros por elas representados, e restrição maior de artistas negros retratando vidas negras, embora não sejam poucos os que estejam fazendo a representação do povo negro a partir de suas experiências, uma abordagem legítima, que é afetada astuciosamente pelo racismo, “racismo que não é estranho à formação social de qualquer Estado capitalista, mas um fator estrutural, que organiza as relações políticas e econômicas.” (ALMEIDA, 2019), o que precisa urgentemente ser reavaliado, pois como conclui Silvio Almeida em seu brilhante estudo sobre racismo estrutural:

A busca por uma nova economia e por formas alternativas de organização é tarefa impossível sem que o racismo e outras formas de discriminação sejam compreendidas como parte essencial dos processos de exploração e de opressão de uma sociedade que se quer transformar. (ALMEIDA, 2019, p. 208)

“Mas eu não sou racista e não é assim que eu vejo você!”

Meu amigo precisou terminar a conversa.

Aguado

13 de maio à noite.

“Você pra mim não é preto, quando muito, aguido.”

Em seu universo onírico meu amigo cometeu o que chamo aqui de pigmenticídio⁶, embarcando à guisa de uma onda eufemística freyreana⁷, cria o “aguido” ao que respondo com o neologismo

⁶ Pigmenticídio é o extermínio mental do negro por intermédio de uma elaboração que filtra, bloqueia e neutraliza sua existência, tornando-o simbolicamente cinza, um alienígena, mais interessante e palatável socialmente.

⁷ Gilberto Freyre, escritor e sociólogo, criou termos como *morenidade* e *metarraça* referindo-se a mestiçagem no Brasil.

“pigmentocídio”. Saliente-se que outra tentativa de ser “simpático/amigoso” veio na entonação do “aguado”, tentativa frustrada de me fazer aquiescer quanto a sua postura racista. Descrevo como esse comportamento é nocivo, posto que não vivemos, muito menos partimos de perspectivas semelhantes. Não me tornei aquele brasileiro em quem, “pouco a pouco se forma e se cristaliza (no jovem antilhano) uma atitude, um hábito de pensar e perceber, que são essencialmente brancos.” (FANON, 1965).

“Mas seu pai era branco...”

De fato. Porém eu, como tantos outros, não sou *A Redenção de Cam*⁸. Diversamente das expectativas, não nasci branco, e isso fez (e faz) toda a diferença. Aquele que não me conhece não me pergunta se tenho ascendência europeia, ao contrário, todas as reduções sempre apontam para uma ascendência negra seja pela cor da pele ou pelo cabelo crespo, sem que nenhum outro aspecto físico seja avaliado. Isso não importa. O desejo de reduzir complexidades, de feitiço malféfico no caso da pessoa negra, é estrutural, institucional, visceral, criando situações embaraçosas como ser chamado de “aguado”. Imagino se não me conseguiria meu amigo, com alguma influência, “uma dispensa do defeito de cor” (GONÇALVES, 2018).

.....
⁸ A Redenção de Cam é uma pintura a óleo do artista espanhol Modesto Brocos de 1895, que se encontra no Museu Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro. Utilizada pelo governo brasileiro da época para exprimir ao mundo que o Brasil caminhava em direção ao embranquecimento de sua população por meio da miscigenação.

Figura 2. “Um Defeito de Cor” – Osvaldo Carvalho. (190x186cm). Acrílica s/ tela. Fotografia Osvaldo Carvalho. Rio de Janeiro, Brasil. 2020 (Acervo do artista)

Um Defeito de Cor, o livro, é um romance histórico digno de Nobel de Literatura, já foi dito. E é inspiração para o título da pintura que fiz e apresentei ao meu amigo branco na sequência de *Pele Negra*, *Máscara Branca*, cujo título também toma de empréstimo quase homonimamente o do livro de Frantz Fanon *Pele Negra, Máscaras Brancas*. Discorri que minha intenção era criar camadas de conteúdo para além do aspecto formal, relações que exigiriam mais do espectador que apenas cinco minutos e, no caso dele, talvez a vida toda. O que realmente faltou foi a percepção do discurso desenvolvido, possivelmente por conta de silogismos não compreensíveis a quem confunde privilégios com méritos.

“Está ficando tarde, mas precisamos desenvolver melhor essa conversa.”

Não vai me dar os parabéns?

“Sim, as pinturas são muito boas.”

A essa altura não seria mais administrável em sua cabeça falarmos da escolha subliminar que fez em me ligar nesse dia, reconheço que coincidências existem. Diria que ele não pensava em me ofender, tudo não passava de camaradagem. Todavia:

“Os microinsultos são formas de comunicação que demonstram de maneira expressa ou encoberta uma ausência de sensibilidade à experiência, à tradição ou à identidade cultural de uma pessoa ou grupo de pessoas. Microinsultos podem ser não propositais, embora sejam manifestações de um sentimento

de superioridade que uma pessoa sente em relação à outra por fazer parte do grupo dominante.” (MOREIRA, 2019, p.53)

Há 65 anos Carolina Maria de Jesus iniciava seu diário pessoal numa narrativa crua e dilacerante de sua vida com os filhos em uma favela de São Paulo. Tantas e tantas passagens marcantes, e entre elas um pedido emblemático que em mim causou arrepios, porque não me vejo disposto a deixar nas mãos do destino uma mudança que urge, além do mais quero eu mesmo ser protagonista da minha própria história. A autora talvez não soubesse, mas já era ela quem iluminava a todos:

“13 DE MAIO Hoje amanheceu chovendo. É um dia simpático para mim. É o dia da Abolição. Dia que comemoramos a libertação dos escravos. . . . Nas prisões os negros eram os bodes espiatórios. Mas os brancos agora são mais cultos. E não nos trata com desprezo. Que Deus ilumine os brancos para que os pretos sejam felizes.” (JESUS, 1993, p. 23)

Preto de Estimação

14 de maio, tardinha. “*Ontem, acho que não ficou clara a estima que tenho por você.*”

Ai, as palavras...Alma Branca, Clara Estima. Não raro se observa a carência no que se refere a presença negra entre corporações e empresas, ao que também não foge à regra o mercado de arte. Conforme disse anteriormente é mínima sua presença como artista inserido no mercado. Por outro lado, atualmente, há uma curiosa demanda entre os detentores do capital, majoritariamente brancos, de se apresentarem, e os seus negócios, como inclusivos, particularmente quanto

a inclusão racial. Hoje em dia existe um termo para isso: *tokenismo*⁹. Consiste na contratação de pessoa negra para ocupar cargo sem relevância, sem poder de decisão ou de liderança, é uma mera figura simbólica utilizada para que a empresa possa dizer que não é racista. Em termos de relações interpessoais, me faz lembrar da odiosa frase “*eu até tenho amigo preto*”. Essa relação se revela altamente tóxica, uma propaganda de falsa inclusão, aliás, é uma fachada que tenta esconder a realidade racista: *“você não pertence a esse lugar. Tal e qual Djamila Ribeiro, muito rápido compreendi que existia uma máscara calando não só minha voz, mas minha existência.”* (RIBEIRO, 2018).

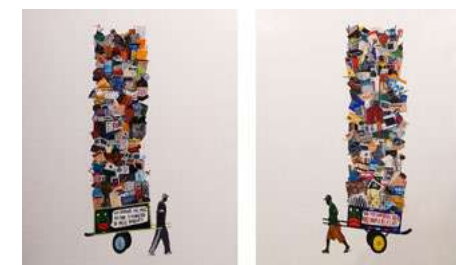
“*Você é esforçado, rala pra realizar seus sonhos.*”

Sim, ralei muito, e não saí das minas enriquecido¹⁰. E continuo ralando minha pele negra sem descanso. Eu e tantos outros com os quais cruzo pelas ruas. Em minhas pinturas os negros não são ideologicamente míticos como em *O Lavrador de Café*¹¹, são absurdamente reais e apresentam o esforço descomunal do negro para que sobreviva, sempre em risco, “este risco signi- fica que ultrapasso a vida em direção a um bem supremo que é a

.....
⁹ Surgido nos anos 50 do século 20 nos Estados Unidos, a figura do *token* é hoje muito utilizada no mercado corporativo brasileiro.

¹⁰ O termo ralar era usual entre os escravizados negros que trabalhavam nas Minas Gerais. Dadas as condições de trabalho forçado comumente tinham a pele dilacerada pelas pedras nas paredes dos túneis.

¹¹ O *Lavrador de Café* é uma pintura a óleo do artista brasileiro Cândido Portinari, de 1934, que se encontra no Museu de Arte de São Paulo.



FIGURAS 3-4 “Obelixo 1 e 2” – Osvaldo Carvalho. (120x100cm cada). Acrílica s/ tela. Fotografia Osvaldo Carvalho. Rio de Janeiro, Brasil. 2020 (Acervo do artista)

transformação da certeza subjetiva, que tenho do meu próprio valor, em verdade objetiva universalmente válida.” (FANON, 1965).

A ligação se encerra e não nos falamos mais. Quero crer que seja um pedido de tempo, ou melhor, uma conscientização que aflora, que dá sinais de compreender a opressão vivida por pessoas negras, das desigualdades intermitentes, e que precisamos de genuíno reconhecimento dos fatos: há racismo, e é preciso ser antirracista.

Conclusão

13 de outubro. 5 meses depois.

O isolamento continua.

Referências

- ALMEIDA, Sílvio. *Racismo Estrutural*. São Paulo: Pólen, 2019.
- BERTH, Joice. *Empoderamento*. São Paulo: Pólen, 2019.
- FANON, Frantz. *Pele Negra, Máscaras Brancas*. Tradução Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.
- GONÇALVES, Ana Maria. *Um Defeito de Cor*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2018.
- GOULD, Stephen Jay. *A Falsa Medida do Homem*. Tradução Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018.
- JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de Despejo*. São Paulo: Editora Ática, 1993.
- KILOMBA, Grada. *Memórias da Plantação – Episódios de Racismo Cotidiano*. Tradução Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019.
- MOREIRA, Adilson. *Racismo Recreativo*. São Paulo: Pólen, 2019.
- NASCIMENTO, Abdias. *O Genocídio do Negro Brasileiro – Processo de um Racismo Mascarado*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2016.
- RIBEIRO, Djamila. *Quem Tem Medo do Feminismo Negro?* São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- _____. *Pequeno Manual Antirracista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

“Onde você ancora seus silêncios?” – uma análise dos processos de criação em Rosana Paulino e Charlene Bicalho

“Where do you anchor your silences?” – an analysis of the creative processes in Rosana Paulino and Charlene Bicalho

RENATA GOMES CARDOSO

UFES

PPGA

JAINE MUNIZ BARCELOS

UFES

CNPq

Este artigo propõe uma análise comparativa entre obras de Rosana Paulino e Charlene Bicalho, a fim de discutir as conexões entre os processos artísticos de duas mulheres artistas negras. Rosana Paulino é uma artista de São Paulo, com uma trajetória de mais de 20 anos, tendo se apresentado em museus, galerias e exposições nacionais e internacionais. Em seus trabalhos, o ponto de vista de uma mulher negra é o cerne para discussões sobre identidade e memória social. Charlene Bicalho é mineira, começou sua trajetória artística no Espírito Santo, em uma busca por si mesma, refletindo sobre a construção de novas identidades como mulher negra.

Palavras-chave: Rosana Paulino; Charlene Bicalho; Mulheres Artistas Negras; Arte Contemporânea Brasileira.

This article proposes a comparative analysis of artworks by Rosana Paulino and Charlene Bicalho, to discuss the connections between the creative processes of two black women artists. Rosana Paulino is an artist from São Paulo, with a twenty-year career, in which she participated in national and international exhibitions. In her work, a black woman's point of view brings discussions about identity and social memory. Charlene Bicalho is from Minas Gerais, and started her artistic career in Espírito Santo, in a search for herself, seeking the construction of new identities as a black woman.

Keywords: Rosana Paulino; Charlene Bicalho; Black Women Artists; Contemporary Art in Brazil

A noite não adormece
Nos olhos das mulheres
A lua fêmea, semelhante nossa,
Em vigília atenta vigia
A nossa memória.
(...)
A noite não adormecerá
Jamais nos olhos das fêmeas
Pois do nosso sangue-mulher
Do nosso líquido lembradiço
Em cada gota que jorra
Um fio invisível e tônico
pacientemente cose a rede
de nossa milenar resistência.

Trechos de *"A noite não adormece nos olhos das mulheres"*
Conceição Evaristo, 1996

Desde pelo menos a década de 1970, pesquisadoras e historiadoras têm procurado destacar a participação de mulheres na configuração da arte de determinados contextos e épocas. A presença significativa de mulheres artistas na constituição de uma arte brasileira partiu desses esforços, que se dedicaram à análise da contribuição das artistas em momentos específicos, em um processo que tem se ampliado bastante, com o surgimento de novas pesquisas enfocando trajetórias e obras, em contextos artístico-culturais que regulam a arte no país. A contribuição de artistas negras e negros é alvo de investigações que podem ser consideradas relativamente recentes,

ao observar textos publicados, exposições coletivas ou individuais e estudos específicos dedicados ao entendimento de sua presença no cenário nacional. Como destacou Fabiana Lopes, em um desses esforços institucionais para inclusão de artistas negras e negros no debate sobre arte, “quando pensamos em artistas brasileiros afrodescendentes, na sua representação nas instituições de arte; quando refletimos sobre o quanto conhecemos de sua relevância e contribuição para a história da arte brasileira em particular, a ideia que vem logo à mente é a de um território silenciado” (LOPES, 2016, p. 40). A abordagem de mulheres artistas negras, no sentido acima analisado por Lopes, revela-se como um esforço a mais a ser pensado dentro dessas perspectivas.

Muitas artistas negras e negros investem em trabalhos que tratam de memória afetiva e ancestralidade (VIANA, 2018, pp. 48-90), a fim de resgatar, desvendar e desconstruir pontos de vista históricos estabelecidos, buscando ressignificar o futuro que pode parecer duvidoso para a população negra, em vista das desigualdades que ameaçam continuamente suas vidas. Identidade e história podem transformar-se em um processo artístico que coloca em discussão e revela os próprios pensamentos e vivências, o que, de acordo com Djamila Ribeiro “é fundamental para entender que o “não lugar” de mulher negra pode ser doloroso mas também potente, pois permite enxergar a sociedade de um lugar social que faz com que tenhamos ou construamos ferramentas importantes de transcendência” (RIBEIRO, 2018, p.23).

A divulgação dos processos e temáticas de artistas negros e sua participação no cenário da arte contemporânea brasileira aumentou, como nos lembra Renata Felinto: “(...) os artistas afrodescendentes cada vez mais conquistam e ocupam espaços em exposições

promovidas por galerias, centros, institutos e fundações culturais, museus e afins” (Santos, 2016, p.14). Essa visibilidade que vem sendo conquistada abre oportunidades para o surgimento da produção de materiais para pesquisas futuras e bibliografias antes ou ainda inexistentes.

Com este intuito, este artigo propõe uma análise comparativa entre obras de duas artistas negras, Rosana Paulino (São Paulo) e Charlene Bicalho (Espírito Santo), buscando traçar motivos e historicidades em comum nas obras, que nos conduzem a discussões de determinadas questões de gênero e de identidade que permeiam seus trabalhos. As trajetórias das artistas evidenciam situações que definem a identidade da mulher negra na sociedade brasileira. Trata-se de duas artistas contemporâneas que expõem questões ligadas a uma construção da cultura visual e de sua importância na assimilação crítica de ideias e sentidos, com um papel educador e formador social. Considerando também discussões sobre o lugar do discurso, as palavras e as teorias de pensadoras negras também oferecem o amparo necessário para o entendimento de processos criativos que são relevantes, ao agenciar referências culturais de afirmação étnica.

Rosana Paulino é uma artista de São Paulo, com uma trajetória de mais de 20 anos, tendo se apresentado em museus, galerias e exposições nacionais e internacionais. Em seu processo artístico, conjuga uma identidade pessoal – o que é ser mulher, o que é ser negra, na sociedade brasileira (PAULINO, 2014) – partindo de questões que são familiares a sua vivência, identificada no próprio processo da obra, que recorre a elementos e formas como a costura e a fotografia, para tratar de uma discussão mais geral dos sentidos de identidade, memória e herança histórica, como pode ser observado em obras

da Série “Bastidores” (1997) [Fig.1], “Parede da Memória” (1994-2015) [Fig.2], ou “Atlântico Vermelho” (2017) [Fig.3].

Em “Bastidores”, a artista usa como suporte o tradicional bastidor de costura ou bordado, montado com o tecido.



FIG.URA 1 Rosana Paulino. Série Bastidores, 1997. Reproduções do site rosanapaulino.com.br e do Catálogo Pinacoteca, 2018.

A montagem e a própria imagem do bastidor remete à memória de muitas mulheres, pois são dois fazeres ou práticas que, dependendo do lugar e do contexto de nascimento e crescimento, faz parte do cotidiano doméstico feminino, como o da própria artista, que faz referência a essa memória: “Sempre lidei com linhas e agulhas, desde pequena. Minha mãe foi bordadeira para ajudar nas despesas da casa. Ver as mulheres trocando pontos, conversando, costurando foi algo muito natural para mim, cresci neste meio. Posso dizer que amo os fios e as linhas, sejam eles reais, sejam metafóricos” (PAULINO, *apud* FUREGATTI; TVARDOVSKAS; CARVALHO, 2018, p. 151). Deslocando essa prática de sua tradição, em que o bordado poderia

ser composto com linhas coloridas ou com ornatos florais, Rosana Paulino a subverte, ao usar um meio que seria tradicionalmente um lugar de afetividade feminina, inserindo ali uma crítica, com uma nova imagem que funciona como argumento para a reflexão sobre o lugar e outros cotidianos da mulher negra, aquele dos silenciamentos ou das marcas da violência e das opressões que são também, por vezes, transmitidas de geração em geração. Em cada bastidor há uma imagem de uma mulher negra, em fotografia/xerox passada para o tecido através de um procedimento técnico relacionado com o da gravura. Em cada figura, no lugar de bordado ou da costura tradicionais a artista “sutura” grosseiramente as bocas, olhos ou partes do rosto, pescoço e garganta, materializando, com essas suturas, essas violências veladas ou explícitas. A sutura brusca transforma o objeto em “um elemento de violência, de repressão [por] um fio que torce, puxa, modifica o formato do rosto, produzindo bocas que não gritam, dando nós nas gargantas. Olhos costurados, fechados para o mundo e, principalmente, para sua condição no mundo” (PAULINO, 1997, p. 113-114).

Sobre essas suturas, Rosana Paulino ainda explica: “não bordo, costuro. E mais que isso: quase sempre uso a costura no sentido de sutura, ou seja, de juntar coisas meio “à força”. Isto faz toda a diferença no meu trabalho, já que estou falando de violência” (PAULINO, *apud* FUREGATTI; TVARDOVSKAS; CARVALHO, 2018, p. 154). A gênese da obra está relacionada com relatos da irmã da artista, que trabalhava com mulheres vítimas de violência doméstica (PROCESSO CRIATIVO, 2014). Rosana Paulino conta como ficava impressionada, a partir desses relatos, com o fato de que elementos do cotidiano serviam sempre como objetos de poder e coerção, como garfos, cigarros etc. Os bastidores, objetos do cotidiano quase exclusivos do

universo feminino, que suscitam a costura e o bordado na domesticidade, também se relacionam à ideia das mulheres negras nas margens, como excluídas, nos bastidores da sociedade.



FIGURA 2 Rosana Paulino. Parede da Memória, 1994-2015. Reproduções do Catálogo Pinacoteca, 2018.

A “Parede da Memória” é um trabalho em que memória afetiva também é o fio condutor do processo criativo, com o uso também da fotografia. São onze imagens de familiares, impressas em tecidos recortados em quadrados, que são repetidos e combinados, segundo a artista, como um “verdadeiro jogo da memória”, costurados no formato do *patuá*. O *patuá* é um amuleto de proteção, feito de tecido ou couro, costurados em formato retangular ou quadrado, contendo orações, nomes, pequenos objetos, ervas protetoras ou sementes. Rosana Paulino se recorda de um *patuá* que ficou por dez anos, aproximadamente, na parede junto à porta de entrada da sala, protegendo a casa, e como tinha curiosidade sobre a forma, do que era feito e o que continha. São objetos e memórias de sua formação, somada à afetividade familiar e proteção, participando da obra (PAULINO, PROCESSO CRIATIVO, 2014).

Já em “Atlântico Vermelho”, história e memória são colocadas em discussão com um mosaico de imagens (LOPES, 2018, p. 165) que funcionam como recursos para a compreensão dos diversos processos que fizeram parte do período extenso que foi a colonização e a escravidão no Brasil. A obra está relacionada com imagens e elementos que compõem um longo processo artístico, evidenciado em diversas obras, como as da série *Assentamento* [Fig. 4], de 2012 e o livro *¿História Natural?*, de 2016, em que imagens apropriadas de um livro científico antigo são reorganizadas, em referência a essa história da colonização. A imagem da mulher negra em *Assentamento* surge como base de uma cultura que vai se fixar no Brasil, sendo retrabalhada e ressignificada, contrapondo imagens ilustrativas de uma história natural do passado, a partir da qual o corpo negro era estudado na chave da superioridade das raças, como inferior ao branco. Rosana Paulino subverte essa ideia, expondo essa mulher como a verdadeira “fundadora da cultura brasileira” (PAULINO, PROCESSO CRIATIVO, 2014), refazendo sua imagem na obra com desenhos, colagens e costuras, em seu corpo e extremidades, restituindo sua individualidade e dignidade, como uma pessoa que conjuga “histórias, memórias e afetos”. Em alguns trabalhos dessa série o azul está diretamente relacionado com o próprio Atlântico, como símbolo da longa travessia da África para o Brasil. Em “Atlântico Vermelho”, há entre as imagens impressas a de um homem negro, no mesmo formato das imagens científicas, com a figura nua, em pé e de perfil, que destaca o interesse em sua forma física e biológica. Outras imagens históricas de mulheres negras compõem o trabalho, com uma carregando um barril e outra um feixe de cana-de-açúcar, ao lado de uma criança, que também trabalha. Imagens dos navios que cruzavam o atlântico e da azulejaria portuguesa intercalam as



FIGURA 3 Rosana Paulino. Atlântico Vermelho, 2017.



FIGURA 4 Rosana Paulino. Assentamento, 2012. Reproduções do site rosanapaulino.com.br

cenas do trabalho cotidiano dessas mulheres negras em um Brasil colonial. O termo “atlântico vermelho” é grafado com maiúsculas em vermelho, que também escorre com linhas, de bordado ou costura, para fora da obra, simbolizando o sangue presente nas violentas relações que caracterizaram esse passado, da travessia do mar ao estabelecimento cultural, base de nossa formação.

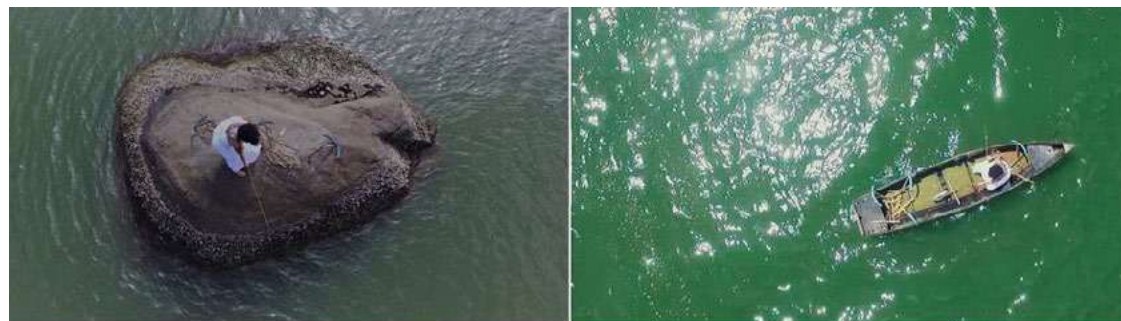
A relação com o Atlântico é também o cerne do trabalho de Charlene Bicalho. A videoinstalação “Onde você ancora seus silêncios? #2” [Fig. 5, 6], apresenta a própria artista em cima de uma rocha no canal do Porto, entre Vila Velha e Vitória, no Espírito Santo. No vídeo, Charlene está cercada de quatro âncoras, e as joga ao mar em um *loop* de movimentos que lançam e recolhem esses objetos. O silêncio, representado pelas âncoras, suscita uma reflexão sobre o peso que

peessoas negras, principalmente as mulheres, carregam no caminho de suas vidas. Há uma relação entre a escolha das âncoras com as próprias âncoras de navios negreiros, os mesmos que atravessaram o oceano e moveram-se sobre as águas da costa capixaba. Em uma entrevista com a artista¹, os trânsitos de sua trajetória foram revelados, incluindo sua relação e afinidade com Rosana Paulino e os anseios que a levaram a realizar a obra. Charlene Bicalho comentou que expôs sua webserie “Raiz Forte” com outros trabalhos de Rosana Paulino em 2013, na França, e que a relação delas se estende desde essa data até os dias atuais, passando por orientações e trocas ocorridas no Espírito Santo e em São Paulo, como o contato, no ano de 2018, para a exposição “Malungas”, que ocorreu no Mucane (Museu Capixaba do Negro).

Na entrevista Charlene comentou o processo de criação da obra “Onde você ancora seus silêncios”: “tem algo em ‘Onde você ancora os seus silêncios’ que aguça o meu desejo, que é o meu encontro com a ruína”. Essa ruína, existente como matéria física e simbólica, surgiu para ela no período em que assumiu a direção do Teatro Carlos Gomes em Vitória e em alguns percursos que fez de barco pelo canal de Vitória ao se deparar com as ruínas do porto de sal. Durante uma residência, Charlene montou sua pesquisa ao redor dessas ruínas, investigando sua existência através do contato com os moradores locais e em visitas ao Arquivo Público do Espírito Santo.

Os pescadores contam que além de serem as ruínas do porto de sal, ali era também onde os escravizados passavam o período de entressafra, um abrigo até a época da colheita. No Arquivo Público não havia nenhuma informação que pudesse corroborar com a história

¹ Entrevista com Charlene Bicalho, realizada por Jaine Muniz Barcelos, outubro de 2020.



FIGURAS 5 Charlene Bicalho. “Onde você ancora seus silêncios? #2”, foto Bruno Gava, 2017; “Onde você ancora seus silêncios? #1” – Videomaker: Bruno Gava.

contada pelos pescadores ou algo novo que explicasse as ruínas; apenas lhe foram entregues outras ruínas, na forma de livros aos pedaços ou carcomidos pelo tempo, nada que fosse relevante. Porém, nessa busca, Charlene pode perceber similaridades entre esse espaço público e seu espaço de trabalho na Secretaria de Cultura do Estado. Ficava evidente, portanto, a quem esses espaços serviam. Em um existia um vasto banco de dados sobre o registro de entrada de imigrantes no estado para a população que quisesse requerer dupla cidadania, e no outro, um local de completa insegurança e seletividade, no qual não se sentia confortável para expressar questões que a perpassam como mulher negra. É a partir dos silêncios e dos não encontros de sua pesquisa que “Onde você ancora seus silêncios” #1 e #2 se materializaram. Além de serem obras que carregam grande significância sobre o silenciamento que corpos negros sofrem e de como suas angústias são libertadas num processo de cura, são também trabalhos conceituais de grande envergadura sobre crítica institucional.



FIGURA 6 Charlene Bicalho. Onde vc ancora seus silêncios? #2. Foto Luara Monteiro

Os trabalhos das duas artistas refletem as condições, o lugar e o papel da mulher negra na cultura brasileira, considerando sua história e memória. Como evidencia Collins (2019, p. 11), há imagens de controle, partindo das relações de poder, associadas a mulheres negras que as posicionam num espaço de marginalidade. São anseios transformados em arte, que coloca em discussão e revela os pensamentos e vivências da população negra. Tais silenciamentos simbólicos foram analisados por Grada Kilomba, na própria história das máscaras que funcionaram como castigo na época colonial, como forma de explicar este fenômeno que perdura no inconsciente da população:

Oficialmente, a máscara era usada pelos senhores brancos para evitar que africanos/as escravizados/as comessem cana-de-açúcar ou cacau enquanto trabalhavam nas plantações, mas sua principal função era implementar um senso de mudez e de medo, visto que a boca era um lugar tanto de mudez quanto de tortura. (Grada Kilomba, 2019, p.33)

Ultrapassar a prática forçada do silenciamento se tornou um exercício constante que se vê entrelaçado à poética de diversos artistas afro-brasileiros. No caso das duas artistas analisadas, suas obras expõem memórias, afetividades e condições socioculturais, em um diálogo refinado com as ferramentas, meios e processos característicos da arte contemporânea internacional: combinações entre performance e instalações, seja com o uso do corpo, de colagens, desenhos, costuras, fotografias, materiais e objetos de uso cotidiano que contam uma nova história e nos leva à reflexão da arte como processo individual e coletivo, pela qual é possível discutir identidades.

Referências

- FUREGATTI, S.H.; TVARDOVSKAS, L. S.; CARVALHO, N. S. “A propósito da passagem de Rosana Paulino pela Unicamp – Entrevista com a artista”. *Resgate – Rev. Interdiscip. Cult.*, Campinas, v. 26, n. 2 [36], p. 149-160, jul./dez. 2018.
- COLLINS, Patricia Hill. *Pensamento feminista negro*. São Paulo: Boitempo, 2019.
- KILOMBA, Grada. *Memórias da Plantação – episódios do racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- PAULINO, Rosana. “A respeito dos trabalhos expostos”. In, *Panorama de arte atual brasileira 97*. São Paulo, MAM-SP, 1997, pp. 113-114.
- LOPES, Fabiana. “Território silenciado, território minado: contranarrativas na produção de artistas afro-brasileiros contemporâneos”. In, CHIARELLI, Tadeu. *Territórios: Artistas afrodescendentes no acervo da Pinacoteca*. Catálogo de Exposição. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2016. pp. 39-51.
- LOPES, Fabiana. “Rosana Paulino: o tempo de fazer e a prática do compartilhar”. In, *Rosana Paulino: a costura da memória*, São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018. Curadoria Valéria Piccoli, Pedro Nery; textos Juliana Ribeiro da Silva Bevilacqua, Fabiana Lopes, Adriana Dolci Palma. pp. 163-181.
- PAULINO, Rosana. *Imagens de Sombras*. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicação e Artes – USP, 2011.
- Processo Criativo – Rosana Paulino*. Direção e produção Célia Antonacci – Centro de Artes-UDESC. São Paulo, 2014; Disponível em <https://www.rosanapaulino.com.br/> Acesso em 20/05/2019.

- RIBEIRO, Djamila. *Quem tem medo do feminismo negro?* São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- 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.
- VIANA, Janaina Barros Silva. *A invisível luz que projeta a sombra do agora: gênero, artefato e epistemologias na arte contemporânea brasileira de autoria negra*. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte – USP, 2018.



OBRA INSPIRADORA DESSA EDIÇÃO

“THE TOUCH IN 2020” - Cláudia Matoos, Lisboa, Portugal. (Díptico 120 cm x 80 cm) Acrílico s/ tela.

