

VI SPMAV

Seminário de Pesquisa da
Pós-Graduação em Artes Visuais
PPGAV | UFPEL

CONTATO E
trama

NA ARTE CONTEMPORÂNEA

23 a 25
de agosto 2017

submissões até
14 de agosto

promoção



UFPEL



ARTES VISUAIS
MESTRADO
CENTRO DE ARTES / UFPEL



apoio



ANAIS DO VI SEMINÁRIO DE PESQUISA DO MESTRADO EM ARTES VISUAIS: Contato e Trama na arte contemporânea.
Universidade Federal de Pelotas, Centro de Artes, Pelotas, RS - Brasil.

Editora e Gráfica da UFPel / Editoração Eletrônica: Luiza Alves de Macedo Tavares.
Identidade Visual: Mariana Corteze.

Organização do Seminário: PPGAV/UFPel.
Apoio: Arte na Escola - Polo UFPel, IFSUL, UFRGS, FURG, UFSM.

<http://wpufpel.edu.br/artenaescola/anais>

Comissão Executiva

Eduarda Gonçalves (UFPel)
Nádia da Cruz Senna (UFPel)

Comissão Científica

Alice Monsell (UFPel)
Alberto D'Ávila Coelho (IFSUL)
Anette Lopes Lubisco (ULBRA)
Angela Raffin Pohlmann (UFPel)
Carla Gonçalves Rodrigues(UFPel)
Carol Rochefort(UFPel)
Claudio Tarouco de Azevedo (UFPel)
Eduarda Gonçalves (UFPel)
Gabriela Motta (UFPel)
Helene Sacco (UFPel)
Lucia B. Weymar (UFPel)
Marilda Oliveira (UFSM)
Mirela Meira(UFPel)
Nádia Senna (UFPel)
Reinilda B. Minuzzi(UFSM)
Renata Requião (UFPel)
Ursula Rosa da Silva (UFPel)
Vivian Paulitsch (FURG)

Reitor

Pedro Rodrigues Curi Hallal

Vice-Reitor

Luis Isaías Centeno do Amaral

Pró-Reitor de Graduação

Maria de Fatima Cossio

Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação

Flávio Fernando Demarco

Pró-Reitor de Extensão e Cultura

Francisca Ferreira Michelon

Diretora do Centro de Artes

Ursula Rosa da Silva

Coordenadora do PPGAV

Angela Raffin Pohlmann

Catálogo na Publicação:
Bibliotecária Kênia Moreira Bernini – CRB -10/920

S471a Seminário de Pesquisa da Pós-Graduação em Artes (6. : 2017 : Pelotas, RS)

Anais do VI Seminário de Pesquisa da Pós-Graduação em Artes [recurso eletrônico] : contato e trama na arte contemporânea / organização do PPGAV.UFPel. – Pelotas : Centro de Artes. UFPel, 2017.

Seminário promovido pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal de Pelotas, 2017.

Inclui referências.

Acesso: <https://wp.ufpel.edu.br/artenaescola/anais/>

1. Artes visuais. 2. Arte contemporânea. 3. Pesquisa. 4. Política na arte. I. Título.

CDD 700.7

A coordenação e o corpo discente do Programa de Pós-Graduação de Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas (PPGAV-UFPel) organizadores do VI SEMINÁRIO DE PESQUISA DO MESTRADO EM ARTES VISUAIS UFPEL: CONTATO E TRAMA NA ARTE CONTEMPORÂNEA, realizado em 23 a 25 de AGOSTO de 2017, no Centro de Artes da UFPel com satisfação disponibilizam os ANAIS do evento.

O seminário trouxe o tema Contato e Trama na Arte Contemporânea, para compreender a hibridização dos processos, estratégias metodológicas, questões de formação e linguagens. A discussão e reflexão recaiu sobre as circunstâncias políticas atuais em seu amplo sentido – modos de participação em meio a crise do modelo vigente de representatividade – Considerando Arte como ponto de incidência e expansão de linguagens que reivindicam o lugar da imaginação em oposição à manutenção das políticas rígidas. O debate contou com a participação de profissionais reconhecidos pelas inovações e abordagens em torno desses temas.

Consideramos que proporcionamos um espaço de discussão interdisciplinar e interinstitucional para apresentação das investigações em desenvolvimento junto aos programas de pós-graduação na área de artes e humanidades da região sul, conforme adesão de pesquisadores da UFPel, IFSUL, UFSM, UFRGS, FURG, ULBRA. A comissão científica destacou a qualidade dos trabalhos apresentados, sendo alguns dos artigos selecionados para integrar edição especial da revista Paralelo 31 do PPGAV/UFPel, para garantir a originalidade, tais textos não constam nestes ANAIS.

Equipe Editorial.

TRAMAS/PROCESSOS/METODOLOGIAS	5
Poética na docência [território]: “Vida nova”	6
<i>Lislaine Sirsi Cansi</i>	
Processos e materialidades do desenho a partir de sua constituição física	18
<i>Pedro Elias Parente da Silveira</i>	
A linguagem na arte: Construção dos sentidos de Franz Kafka e Kazimir Malevich	28
<i>Thiago Heinemann Rodeghiero</i>	
Notas de um diário gráfico móvel: Experimentos impressos de uma produção artística	35
<i>Mariana Danuza Corteze</i>	
CONTATO COM TATO	45
Um chá com Artemísia: Revisitando as histórias	46
<i>Nathalia Muswieck Grill</i>	
A turma da mônica em releituras sensíveis	56
<i>Amanda Rocha Azevedo</i>	
Oficinas de bonecas feias: Brincando com padrões culturais do corpo na arte e na contemporaneidade	68
<i>Cláudia da Silva Paranhos</i>	
A crítica da arte em Angelo Guido: As mulheres no início do século XX no RS	75
<i>Rafaela Inácio Jaques</i>	
Mulata quitandeira: O lugar social das mulheres negras no espaço urbano no Brasil do século XIX	87
<i>Andressa Farias Barrios</i>	
TRAMAS & IMAGENS	96
Homo selfies: Observando a sociedade contemporânea através do real e virtual, fotografia e pintura	97
<i>Flávio Michelazzo Amorim Júnior</i>	
Trocando relatos íntimos: O caminho para os relacionamentos em glitch	108
<i>Diogo dos Santos Gonçalves</i>	
Terra plana: Do ir e vir	120
<i>Felipe Estrela Campal</i>	
Projeto Universo	132
<i>Thiago Flores Madruga</i>	
Subjetividades produzidas em audiovisualidades experimentais	141
<i>Jéssica Thaís Demarchi</i>	
ARTE-EDUCAÇÃO: CONTATOS MEDIADOS	150
A exposição “reflexus” uma abordagem sobre a formação docente em artes visuais	151
<i>Raquel Casanova dos Santos Wrege</i>	
O brincar com arte nos espaços da escola	164
<i>Daiane Santin Franco</i>	
Artes visuais: Impressões discentes	171

<i>Jésica Hencke</i>	
“Causos” de quem gosta de ensinar: Possibilidades vinculares, de afeto e transformação a partir das aulas de arte	181
<i>Valesca Lêdo Matos</i>	
Práticas pedagógicas na docência escolar	193
<i>Marta Lizane Bottini dos Santos</i>	
Relato de caso do ensino de uso do software adobe photoshop no curso de bacharelado em Design do IFSUL campus Pelotas	203
<i>Lucas Pessoa Pereira; Renan Humberto Lunardello Fonseca</i>	
TESSITURAS	211
Grande coisa: Meu processo de pesquisa e seus desdobramentos artísticos	212
<i>Matheus Saraçol Folha</i>	
Do vinil ao download: Novos caminhos da arte e do design na identidade de obras musicais	223
<i>Emerson Ferreira da Silva</i>	
Zonas de tensões imagéticas – o inventariado do que sobrou	236
<i>Giovanni Fonseca Bosica</i>	
Experimentações minuciosas em artes visuais através do paper cutting	250
<i>Jenifer Peters Rezer</i>	
Arte cemiterial aplicada ao design de estamparia têxtil	258
<i>Sabrina Aparecida Machado</i>	
Arte interativa: A camiseta expandida	265
<i>Táisa Carolina Alves Pereira</i>	
MODOS DE VER, MODOS DE ESCREVER	272
Editora caseira: Estratégias expansivas de um editor-etc	273
<i>Gustavo Reginato</i>	
Máquina de descrever: A narrativa de um percurso imaginado	281
<i>Karina Gallo</i>	
O ler como conversar: Dodecaedro em experiência artística	290
<i>Rômulo Ruan Velho Guedes</i>	
O excesso do mundo: A relação de acúmulo e perda ao meio de jornais e objetos	299
<i>Maximiano Duval da Silva Cirne</i>	

TRAMAS/PROCESSOS/METODOLOGIAS

POÉTICA NA DOCÊNCIA [TERRITÓRIO]: “VIDA NOVA”

LISLAINE SIRSI CANSI¹; RENATA AZEVEDO REQUIÃO²

¹UFPel/lislaine_c@yahoo.com.br; ²UFPel/ar.renata@gmail.com

RESUMO

Este texto é um relato crítico acerca de proposta didático-pedagógica realizada na disciplina Fundamentos do Desenho I, do Curso de Artes Visuais – Licenciatura, UFPel. Advinda de pesquisa finalizada no Curso de Mestrado em Artes Visuais (PPGAV – UFPel), a proposta, considerando o estágio e a formação específica dos alunos, parte do conceito de “território”, amplamente discutido na dissertação *A poética “na” docência*, de autoria de Lislaine Sirsi Cansi, sob orientação de Renata Azevedo Requião. O aporte teórico aqui utilizado conta com autores como Roland Barthes, Gilles Deleuze, Jorge Larrosa, Adriano Labbucci, Edith Derdyk e Francesco Careri.

PALAVRAS-CHAVE

POÉTICA NA DOCÊNCIA; TERRITÓRIO; CAMINHADA; DESENHO

ABSTRACT

This text is a critical report about the didactic-pedagogical proposal realized in the discipline Fundamentos do Desenho I, of the Course of Visual Arts - Licenciatura, UFPel. The proposal, considering the stage and the specific formation of the students, part of the concept of "territory", widely discussed in the dissertation *A poetics "in" teaching*, of authored by Lislaine Sirsi Cansi, under the guidance of Renata Azevedo Requião. The theoretical contribution used here includes authors such as Roland Barthes, Gilles Deleuze, Jorge Larrosa, Adriano Labbucci, Edith Derdyk and Francesco Careri

KEYWORDS

POETRY IN TEACHING; TERRITORY; WALKING; DRAWING

Introdução

Começamos pela “vida nova”. Naquele que vem a ser seu último curso oferecido, publicado posteriormente e intitulado *A preparação do romance*, Roland Barthes (2005) discute acerca do que seriam as condições necessárias para escrever um romance. A escritura se abrindo, se oferecendo ao escritor que assim se faz escritor, nesse momento pregresso, associado ao prelúdio da escritura, cuja prática e realização o tornará um romancista. Tal conquista permitiria o encontro com uma “vida nova”, aquela em que o homem se reinventa. Em linhas muito gerais esse é o mote do curso, essa é a questão do curso. A partir do pensamento crítico de Barthes, lidando com o futuro (talvez o *devenir*) e a potência (talvez a *vontade de potência...*) dessa escrita por se fazer, reconhecendo que há um lugar por ela construído, estrutura-se o sujeito ao qual denominamos “artista-professor”.

O “artista-professor” é um sujeito que supera a cisão “ser professor” ou “ser artista”, articula sua vivência pelo encontro aditivo dado pela preposição “e”. Assim, é

um sujeito que, não mais cindido, reconhece e legitima sua pertença a dois territórios, o território do artista e o território do professor. Mais que isso, nessa configuração subjetiva alarga-se a relação já tão discutida entre arte e vida, neste caso segundo aspectos referentes à docência.

Questões em torno de perguntas que cobrem um amplo espectro, desde “quanto o professor de artes pode pensar sua prática docente como prática poética” até “como um artista que também é professor de artes pode levar para a sala de aula sua própria poética”. Compreende-se aqui que o “artista-professor” é um sujeito que trabalha continuamente, está sempre *em preparação* para a aula. Sua atuação no espaço escolar da docência é compreendida em sua dinâmica política, de constituição de um “lugar comum”, a partir do intenso reconhecimento de seu “pequeno território”¹. Anotações, observações da vida cotidiana, leituras, escrituras, discussões, participação em grupos de pesquisa, trânsito entre territórios, da criação artística ao Ensino da Arte e em outros campos do saber, são reconhecidos como instâncias condicionadoras do “artista-professor”, aquelas que o conduzirão para sua “vida nova”. Tal momento fundante é antevisto por Barthes a partir de passagem envolvendo uma brutal ruptura (questões que o autor busca em *A divina comédia*, de Dante). Em Barthes, a “vida nova” é, portanto, a vida inventada na idade adulta, aquela a que almejamos construir, revisando os determinismos psíquicos e emocionais de nossa vida herdada. A “vida nova” não é uma vida de sólidos confortos burgueses, mas sim aquela conquistada, na revisão de nossos valores mais pessoais.

A proposição foi feita para alunos do primeiro semestre do Curso de Artes Visuais – Licenciatura, alunos que serão professores de Artes Visuais, alunos que não têm, necessariamente como os do Bacharelado em Artes Visuais, uma poética visual própria. Tratando-se de um Curso de Licenciatura, espera-se dos alunos uma abertura à docência, ao pensamento da docência e não necessariamente que desenvolvam sua potência expressiva como artistas. É importante enfatizar, serão professores. A disciplina, em que foi realizada a proposição, denomina-se *Fundamentos do Desenho I*. Sua ementa afirma o seguinte: introdução à linguagem gráfica com ênfase no caráter experimental, através de elementos básicos (materiais e instrumentos), bem como da percepção, da apreciação e da crítica.

A partir dos objetivos da disciplina, o desenho entendido como um registro do mundo pelo homem, como a manifestação do desejo de representação, como a construção de um universo particular (DERDYK, 1989), pretendeu-se, com a proposta, aproximar os estudantes da prática do desenho a partir da identificação e do reconhecimento de seu mundo afetivo. Mundo feito de objetos e de lugares familiares a cada um, constituído por especificidades de seus lugares de vivência, mundo garantido por sua memória, e assim compreendido como um “território” apropriado, demarcado.

Na pesquisa de Mestrado em Artes Visuais (PPGAV – UFPel), intitulada “Poética na docência [corpo e território]”, de Lislaine Sirsi Cansi, sob a orientação da professora Renata Azevedo Requião, propusemos aproximar o “pensamento da Arte”, particularmente a partir do pensamento do artista que também é professor, de práticas desenvolvidas na sala de aula escolar. Mais que trabalhar com informações sobre artistas, épocas, tendências, obras, interessa-nos a Arte como possibilidade de pensamento específico. Do volume final da dissertação, fazia parte um apêndice. Esse apêndice, composto de cinco oficinas, apresenta possíveis atividades a partir

¹ Categoria desenvolvida no Curso *Percursos, narrativas, descrições: mapas poéticos*, ofertada pelo PPGAV – UFPel, sob a responsabilidade da professora Renata Azevedo Requião.

de categorias que emergiram do território do artista, do trabalho de ateliê e de sua respectiva reflexão. Era um apêndice em forma de planejamento: o artista se preparava para entrar em sala de aula, levando para os alunos suas próprias questões. Numa espécie de tradução, dos enfrentamentos do ateliê para um processo de formação, foi preciso planejar o pensamento inerente à poética e fazê-lo se voltar ao espaço escolar. As cinco oficinas, tratadas como “propostas de microintervenções para o espaço escolar”, em função de serem abordagens baseadas nas reflexões de Felix Guattari, aludem à “vida nova” do sujeito que se reconhece inalienavelmente artista e professor, artista-professor. Ao longo do processo de Mestrado essa foi a discussão de fundo: é possível fazer chegar a sala de aula a prática criativa de um artista? Isso é útil para a formação do indivíduo? Há de fato alguma riqueza ao propomos aos alunos metodologias que partem de processos criativos, que apostam no encontro entre um sujeito e seus objetos?

Assim, a proposta para as aulas da disciplina de Fundamentos de Desenho I, do Curso de Licenciatura, advém da microintervenção número 5, nomeada “Devir-território: caminhar, experienciar, ver e produzir artisticamente”, a qual pretendia promover uma caminhada pelo “território”, familiar e íntimo de cada um (a partir da proposta de “pequeno território”, desenvolvida na disciplina Percursos, narrativas, descrições: mapas poéticos), intensificando a relação entre cada estudante e suas coisas e seus lugares através da linguagem audiovisual, substituída em Fundamentos de Desenho I pela linguagem do desenho. O “território” é uma categoria de pesquisa pensada a partir do conceito de “território” de Deleuze (DELEUZE in BOUTANG, 1988-1989), o qual se refere aos “espaços de apropriação” do sujeito, dizendo respeito a construções de afetos, discursos, memórias, saberes, e não, propriamente, a um espaço geográfico determinado pela linha de suas divisas.

A caminhada, primeira ação da proposta docente, instiga um transbordamento de experiências que o sujeito enfrenta. Nela há possibilidades, criação, invenção, geração de acontecimentos. A caminhada expõe a dúvida, a incerteza do caminho, a falta de previsão e de planejamento. O aluno instigado a caminhar por entre o seu território, a experienciar o seu espaço territorial e não somente deslocar-se por ele, experimentaria assim modos da Arte, a imprevisibilidade e as exigências do desconhecido. O “pensamento da Arte” estaria diretamente associado à experiência de estranhamento e de reconhecimento de seu próprio território, com todas as suas instabilidades, devires e potências. Seria uma possibilidade de experienciar os “espaços nômades (vazios)” que existem no interior dos “espaços sedentários (cheios)” da cidade (CARERI, 2013). Seria uma possibilidade de olhar para os lugares-comuns e também para os resíduos, antes não vistos, da cidade.

Compreendemos a ação de caminhar associada a uma modalidade de pensamento, como pensamento prático na qual o sujeito observa o caminho e se observa no caminho, faz perguntas sobre as “coisas-objetos”² que enfrenta, as quais o afrontam, e se faz perguntas ao (se) encontrar, (se) desencontrar, (se) reencontrar. Caminhar, dessa forma, possibilita olhar para dentro e abrir-se para o mundo no tempo presente. É caminhando que o sujeito se depara com questões filosóficas e questiona quem ele é, onde se encontra e para onde quer ir. Caminhar é um exercício de liberdade, de autonomia e autodeterminação que contém riscos, dentro

² Categoria desenvolvida no Curso Percursos, narrativas, descrições: mapas poéticos, ofertada pelo PPGAV – UFPel, sob a responsabilidade da professora Renata Azevedo Requião. Focada no processo de criação do artista contemporâneo, cujo campo de criação não tem limites, nem configurações, nem materialidades prévias; as “coisas” do mundo vão se transformando em “objetos”, úteis ao artista, a partir de um processo perceptivo que emerge no movimento de dar nomes ao que importa, ao longo da conscientização da própria poética.

e fora do caminhante. Caminhar, assim, representa uma forma de existir e de resistir, de resistir à técnica, a homogeneização e a massificação tanto de coisas quanto de estilo de vida das pessoas (LABBUCCI, 2013).

Caminhar ajuntado à ação de experienciar, implica em ver e produzir artisticamente, e se torna, sobretudo, uma ação que demanda ser “sujeito da experiência” (LARROSA, 2015). O “sujeito da experiência” se define “não por sua atividade, mas por sua passividade, por sua receptividade, por sua disponibilidade, por sua abertura” (LARROSA, 2015, p. 25-26). Assim, o “sujeito da experiência” teria disponibilidade para senti-la, para ouvi-la, para “dar-se tempo e espaço”, guardando-a e perdendo-a em meio a memórias.

Tal proposta, portanto, faz do caminhar uma experiência, sendo o caminhar um meio de encontro, de reencontros, de descobertas, de revelações, de sacrifícios, de ressignificações. Para que o caminhar seja uma experiência, sendo o sujeito “sujeito da experiência”, é preciso estar atento, “estar à espreita” (DELEUZE in BOUTANG, 1988-1989). Este caminhar não significa ficar tranquilo, implica em cuidar ativamente do contexto, em estar receptivo, vigiar, ter paciência na espera de algo que está por vir. Há aí sem dúvida uma disponibilidade ao pensamento.

Além disso, caminhar também é cartografar. Kastrup (In PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2009, p. 45) aponta para quatro variedades de atenção do cartógrafo: o “rastreio”, indica um “gesto de varredura de campo” e visa “uma espécie de meta” ao acompanhar as transições da pesquisa, o “toque”, quando algo se destaca, vislumbra, quando se é tocado por algo, o “pouso”, implica na percepção, na parada do corpo frente a algo, o “reconhecimento atento”, diferente do reconhecimento automático, a “percepção é lançada para imagens do passado conservadas na memória”. O momento de “rastreio”, no caso desta proposta, foi associado ao elemento linha: os alunos deveriam focar o olhar para “coisas-objetos”, compostas por linhas geométricas ou linhas orgânicas de seu território. Já, o “pouso” se daria por meio do registro fotográfico, acionando a consciência de um corpo-sujeito que pára e percebe, reconhecendo algo relevante para si. Entendemos esse momento, portanto, como um procedimento de captura de “preensões” (DELEUZE, 1991)³ das “coisas-objetos” do território, do caos territorial. Fotografar as “preensões” constituídas pelas linhas percebidas no território implica em pensar a fotografia não como linguagem, mas como ferramenta. Trata-se de usar a fotografia como um procedimento metodológico, de registro. Fotografar para registrar implicaria em dizer visualmente aquilo que o sujeito “preendeu”. Barthes (1984) permitiria referir sua “linguagem dêictica”, ao apontar para as “preensões”, quando dizemos “olhem, aqui!”. Do ajuntamento do conjunto de imagens fotográficas, aos discursos, afetos, experiências se tornariam um só corpo, consolidado pela linguagem do desenho.

Metodologia

Considerando o espaço ocupado pela “vida nova”, o primeiro momento foi voltar a olhar para a investigação em nível de Mestrado e, a partir disso, propor um desdobramento. A proposta docente, estruturada pelo “pensamento da arte”, da “poética na docência”, teve como base o conceito de “território” e foi aformatada, e proposta para cada estudante, pelos seguintes passos: caminhar pelo território, focar o olhar às “coisas-objetos” através de suas linhas, fotografar essas “coisas-objetos”,

³ “Preensão”, para Deleuze (1991, p. 120), é “a unidade individual”.

ajuntar as fotografias às vivências, às experiências, aos discursos, aos afetos e compor um desenho mais complexo, trabalhado na linguagem do desenho. Por razões de praticidade, e também em torno de certa discussão sobre as dimensões do papel para a representação, o desenho foi solicitado na dimensão A2, sendo os materiais e as técnicas escolhidos por cada estudante. O elemento linha deu corpo ao desenho. No grande grupo, coletivamente, como última etapa, discutiu-se a respeito de todo o processo e do desenhar em particular. Para esse trabalho, o último passo se ateve à análise teórica concernente à proposta docente.

Resultados e Discussão

Ressalta-se que a discussão se constrói a partir do processo da proposta docente e não somente através da análise do produto final, isto é, não apenas dos desenhos. Os desenhos aqui são entendidos como registro, conscientização das configurações dos objetos, etapa importante do processo e não apenas trabalho final a ser avaliado.

Considerando que o foco da ação de caminhar pelo território seria o “sujeito da experiência” (LARROSA, 2015), e não aquilo que ele colheria para representar, podemos afirmar que, em se tratando de vários espaços geográficos da cidade de Pelotas, os relatos dos estudantes quanto à caminhada, giraram em torno da tensão entre liberdade e vida. Segundo Labbucci (2013) estamos livres para caminhar nos dias de hoje na cidade, mas sob dois tipos de condições, uma de caráter existencial e cultural, a exposição ou a autodefesa à vida, aos imprevistos da natureza e aos seus riscos e a outra, de caráter físico-estrutural, o par liberdade-segurança, viver no medo é não viver. Para os alunos, a segunda condição se fez presente.

Essa relação, entre liberdade e vida, protagonizou o primeiro procedimento metodológico da proposta docente. O medo da cidade fez com os alunos apenas caminhassem no território e não pelo território, não vivendo a experiência da caminhada, não “experienciando” a caminhada (seria a segunda condição indicada anteriormente por Labbucci). Lembramos que caminhar *no* espaço geográfico é apenas passar por ele, já caminhar *pelos* espaços compreende a existência de pausas no caminho. As pausas no caminho indicam olhar algo ou para algo, seguir caminhando, parar, se perder, olhar novamente. As pausas no caminho de vários estudantes que andavam amedrontados pela cidade, pelos riscos da cidade, se caracterizaram meramente pela intenção fotográfica. Desse modo, a ação de caminhar se transformou em uma atividade estranha, anômala, na qual o sujeito obrigou-se a ficar de olho (LABBUCCI, 2013).

Nesse sentido, a caminhada possibilitou desafios, potências, riscos, encontros, mas sempre de forma parcial. Os alunos fotografaram rapidamente e retornaram para suas casas, aos seus ninhos de suposta segurança. Rapidamente é advérbio que intensifica a falta de foco nas fotografias compartilhadas, bem como a ausência de enquadramento e até a falta da própria fotografia. Alguns alunos tiveram medo de usar o celular para fotografar. Sem registro fotográfico, restou apenas a memória e os discursos.

Apresentamos, a seguir, algumas imagens dos desenhos e, em seguida, algumas considerações baseadas nos conceitos de linha de Deleuze (CHIARELLI in DERDYK, 2007), especificamente, sobre a “linha de fuga” ou “nômade”, a “linha flexível” e a “linha dura”. Ressaltamos que não nos atentamos a classificações dos desenhos, mas interessa-nos o modo de pensar que cada um desses desenhos e seus processos carregam. Supomos que isso esteja diretamente relacionado com a

questão maior que promove esta e as outras oficinas: há um tipo de pensamento acessado pela experiência com a criação, inacessível através da informação.



Figura 1 – Desenho do Estudante 1, 2017.

Fonte: Lislaine Cansi.

O Estudante 1 relatou que utilizou relações afetivas como palavra-chave, como mote, como algo potente e instigante em seu processo artístico. A linha contínua preta e fina ocupa o espaço da folha que é amarela (cor escolhida pelo estudante) e é marcada por pequenas manchas, por pontos intensos de cor. A linha fina “anda” pelo espaço da folha assim como o seu corpo ao percorrer o seu território. Os pontos de cor, segundo o estudante, indicam as pausas do caminho, os seus lugares relevantes. A linha de fuga ou nômade, linha que foge ou faz fugir do mundo, linha que rompe, se apresenta nesse desenho através do percurso traçado pela linha fina.

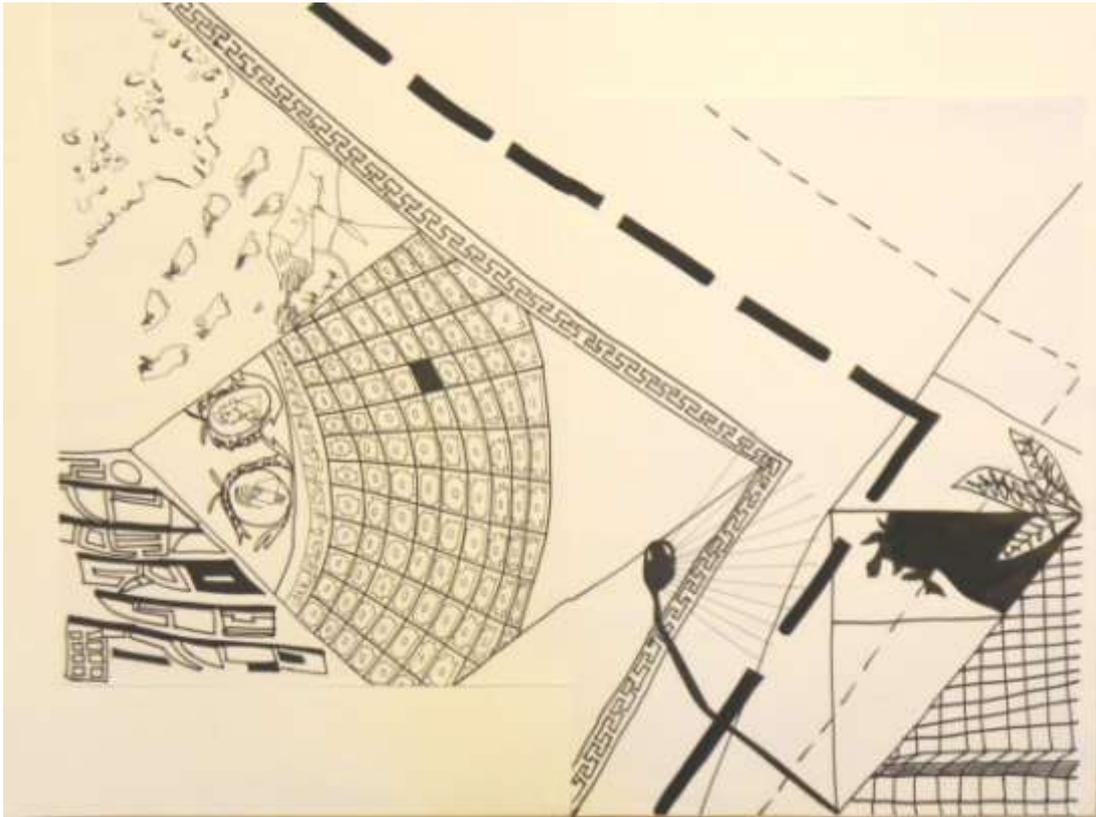


Figura 2 – Desenho do Estudante 2, 2017.

Fonte: Lislaine Cansi.

O Estudante 2 relatou que utilizou os seus “lugares de memória” (NORA, 1993) para compor o seu desenho. Seriam, segundo o estudante, lugares de experiências atravessadas em seu corpo. Seu desenho se compõe pela justaposição irregular de duas folhas A4 e se estrutura por meio de linhas pretas, com variações de intensidade e de espessura, sobre suporte branco. “A linha se movimenta e dá um novo sentido ao desenho, libertando-o de uma prisão de verossimilhança” (MARTINS in DERDYK, 2007, p. 271). Aqui, a linha de fuga ou nômade se apresenta pela resignificação dos “lugares de memória” ajuntados, através da linha, no desenho.



Figura 3 – Desenho do Estudante 3, 2017.

Fonte: Lislaine Cansi.

O Estudante 3 relatou que a sua caminhada se deu na região central da cidade de Pelotas. Seu desenho foi realizado com giz pastel seco colorido e com caneta permanente. As linhas, de variadas cores e nuances, se sobressaem na composição. Espaços nas diagonais e a forma central do desenho foram sensibilizados com preenchimento total de cor. A linha nômade apresenta-se aqui possuindo o mesmo sentido do desenho do estudante 2, isto é, a libertação da verossimilhança.



Figura 4 – Desenho do Estudante 5, 2017.

Fonte: Lislaine Cansi.

O estudante 4 relatou que, em sua caminhada, o seu olhar tendeu para lugares próximos a linha da terra, especificamente, para a natureza que brota por si só. O seu desenho, realizado com caneta de ponta fina e com giz pastel seco, se compõe através de variadas formas que se singularizam com o uso da linha e com a utilização de tons da cor verde. Por essa questão, apontamos nessa composição para a linha flexível de Deleuze, linha caracterizada por microdesvios, linha flexível e de fissuras na vida pacata.

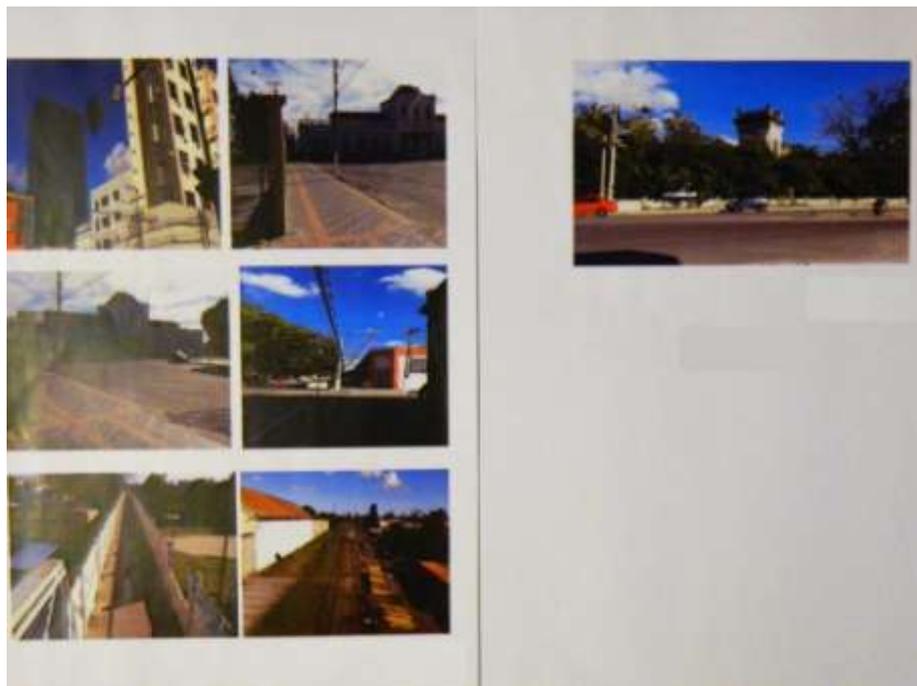


Figura 5 – Fotografias do Estudante 5, 2017.

Fonte: Lislaine Cansi.



Figura 6 – Desenho do Estudante 5, 2017.

Fonte: Lislaine Cansi.

O estudante 5 descreveu que a falta de foco nas fotografias demonstra o medo que ele sentiu da cidade, confirmando a segunda condição referida anteriormente por Labbucci (2013). O desenho, realizado com lápis de cor, é estruturado por meio de linhas orgânicas e de linhas geométricas. As linhas sugerem formas, algumas formas foram preenchidas de cor. O uso de linhas orgânicas e geométricas forma utilizadas, segundo o estudante, para indicar ruptura. Nesse contexto, apontamos para a linha de fuga deleuziana a qual alude para a liberdade, o desespero, a contradição.

Conclusões

Entendemos a “poética *na docência*” como proposta de um pensamento investigativo a partir de categorias importantes aos processos de criação do artista que também é professor. Ao se expressar na sala de aula, escolar ou em nível de graduação, tal sujeito complexo, artista-professor, tem potencial transgressor para pensar o ensino através da valorização dos dois sujeitos, o artista e o professor. A referida proposta docente, acreditamos, permitiu aos alunos se aproximarem do mundo e de seu mundo, a partir de uma experiência com o “pensamento da arte”.

Oportunizar espaço de criação é oferecer espaço para a autonomia, para o crescimento cognitivo e sensível, para que os alunos possam fruir arte a partir de suas criações. A proposta de criação, de um desenho, a partir da caminhada pelo território, permitiu aproximar mais uma vez o pensamento da arte à sala de aula, instigando e alimentando certa mudança de perspectiva no que concerne a vida no próprio território dos alunos.

No reaprender a caminhar, sem medo, parar e divagar, perder tempo, se encontra um processo próximo ao da criação, pois “não se caminha para chegar logo [...], caminha-se para ter os sentidos despertos, a fim de encontrar o mundo e completar uma experiência de vida” (LABBUCCI, 2013, p. 37). “Caminhar é liberdade. Liberdade é autonomia. Autonomia é risco. Caminhar é arriscado” (LABBUCCI, 2013, p. 83). Nesse sentido, a proposta se aproxima daquilo que o artista enfrenta nos limites de seu ateliê.

Referências

- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre fotografia*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, Roland. *A preparação do romance*. vol. I. São Paulo: Martins Fontes, 2005. BAUMAN, Zygmunt. *Confiança e medo na cidade*. Tradução Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- BOUTANG, Pierre-André. *O Abecedário de Gilles Deleuze*. Entrevistas feitas com Gilles Deleuze por Claire Parnet e filmadas nos anos 1988-1989. Montpamasse, 1997. (vídeo). Online. Transcrição completa do vídeo disponível em:
<http://stoa.usp.br/prodsubjeduc/files/262/1015/Abecedario+G.+Deleuze.pdf>
 Acesso em: 05 jan. 2015.
- CANSI, Lislaine Sirsi. *Poética na docência [corpo e território]*. 2016. 215f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2016.
- CANTON, Katia. *Da Política às Micropolíticas*. Coleção: Temas da Arte Contemporânea. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.
- _____. *Espaço e Lugar*. Coleção: Temas da Arte Contemporânea. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.
- CARERI, Francesco. *WALKSCAPES: o caminhar como prática estética*. São Paulo: Editora GG, 2013.

DELEUZE, Gilles. *A Dobra: Leibniz e o Barroco*. Tradução de Luiz Orlandi. Campinas: Papirus Editora, 1991.

_____ ; GUATTARI, Felix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. vol. 1 / Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. 2 ed. São Paulo: Ed. 54, 2011. DERDYK, Edith. *Formas de pensar o desenho: desenvolvimento do grafismo infantil*. São Paulo: Scipione, 1989.

_____. (org.). *Disegno. Desenho. Desígnio*. São Paulo: SENAC SP, 2007.

DIAS, Belidson; IRWIN, Rita L. (orgs). *Pesquisa Educacional Baseada em Arte: A/R/Tografia*. Santa Maria: Editora da UFSM, 2013.

LABBUCCI, Adriano. *Caminhar, uma revolução*. Tradução de Sérgio Maduro. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

LARROSA, Jorge. *Tremores*. Tradução de Cristina Antunes e João Wanderley Geraldi. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

NORA, Pierre. *Entre memória e história: a problemática dos lugares*. Tradução: Yara AunKhoury. Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP. São Paulo: Editora da PUC-SP, 1993.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da. (orgs). *Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2009.

PROCESSOS E MATERIALIDADES DO DESENHO A PARTIR DE SUA CONSTITUIÇÃO FÍSICA.

PEDRO ELIAS PARENTE DA SILVEIRA¹; EDUARDA AZEVEDO GONÇALVES²

¹UFPel/pepsilveirarts@gmail.com; ²UFPel,/dudagon@terra.com.br - orientadora

RESUMO

O presente artigo aborda a reflexão inicial acerca de uma pesquisa em poéticas visuais na linguagem do desenho, abordando questões de sua natureza artística e conceitual. Mostrarei como a compreensão do desenhar pode levar a uma exploração de diferentes suportes e gestos. Sua constituição através de ações como o ato de tatear e friccionar a mão em diferentes dispositivos encontrados no espaço urbano. Os conceitos operatórios que se evidenciam geram a expansão do desenho e um entrecruzamento de linguagens em minha produção. A base teórica é abordada a partir da produção e pensamento de artistas como Edith Derdyk, Richard Serra e Sean Scully.

PALAVRAS-CHAVE

DESENHO; ATO; SUPORTE; CORPO;

Neste artigo apresentarei um recorte de minha pesquisa em artes visuais, os procedimentos e trabalhos realizados no 1º e 2º semestre do Curso de Bacharelado em Artes Visuais pela Universidade Federal de Pelotas, no ano de 2014. Para a realização deste trabalho, foi escolhido dar enfoque a produção relativa ao começo do curso, pois desta surgem alguns dos meus modos de trabalhar que se perpetuam no decorrer do desenvolvimento de minha poética.

Ao iniciar uma reflexão sobre o processo do desenho, retomei as minhas práticas mais ancestrais, ou seja, o desenho como linguagem que eu utilizava quando criança. O desenho me servia como ferramenta de captura, de coisas banais até as mais significativas, da representação de plantas utilizando poucas linhas, motivado por suas formas, ou ainda, desenhos que surgiam de afetividades, como meus pais. Através da linha conseguia criar prolongamentos de experiências, de imagens que passavam na televisão e no próprio mundo que me cercava. O desenho vinha como uma forma de retenção e de apropriação dessas coisas que eram tornadas imagens.

Quando inicio as incursões atuais no desenho, me vêm à memória minhas linhas mais infantis, que serviram como uma semente que germinaram um amadurecimento intelectual, sem perder o encanamento por essa linguagem.

No começo do Curso levado a pensar o desenho como linguagem, por meio de seus fundamentos, tais como o ponto e os tipos de linhas sobre o plano, cheguei ao entendimento de como ocorria a sua materialização e sua expressão. O desenho como ato é a ação de alguém que mobiliza um instrumento sobre uma superfície, assim como Wassily Kandinsky revela ser a linha o ponto em movimento sobre a ação de uma força externa:

[...] que nasce não no ponto mas fora dele. Essa força se precipita sobre o ponto preso no plano, arranca-o daí e empurra-o para uma direção qualquer.

Assim, a tensão concêntrica do ponto vê-se destruída e o ponto desaparece, dele resultando um novo ser, dotado de uma autônoma e submetido a outras leis.

É a linha. (KANDINSKY, 1997, p.45)

O desenho é resultante da ação de forças, do atrito entre os materiais utilizados, da ponta do lápis sobre a superfície do papel, acarretando em índices,

marcas da ação, como a linha, que mostra o percurso percorrido pelo grafite na superfície do suporte.

Pois então, entendi que desenhar o observado era um modo de trazer para perto, da retina para o tátil, aproximando de meu corpo o que se apresentava apenas ao olhar. O movimento de passar do olho para a mão e reapresentar ao olhar novamente, funcionava como uma transmutação permitindo que eu detivesse de maneira corpórea o que era observado, obtendo assim, partes do mundo para mim. A partir da compreensão da constituição do desenho fisicamente e imaterialmente, passo a buscar uma captura da própria linha, e do ato de desenhar.

Essa premissa gera uma ampliação da minha concepção do que é desenho, o que é desenhar e dos processos que giram em torno deste fazer. O meu desenhar passou a não depender de práticas mais frequentes, como a figuração e o uso de lápis grafite sobre o papel, a respeito disso Edith Derdyk fala:

As manifestações gráficas não se restringem somente ao uso do lápis e do papel. O desenho, como índice humano, pode manifestar-se não só através de marcas gráficas depositadas no papel (ponto, linha, textura, mancha), mas também por meio de sinais como um risco no muro, uma impressão digital, a impressão da mão numa superfície mineral, a famosa pegada do homem na lua etc.(DERDYK, 2010,p.24).

A artista explora outras formas do desenho se manifestar, no texto supracitado e também em sua produção artística. Realiza instalações que fazem uso da linha de costura, inserindo e acumulando esse material diretamente no espaço arquitetônico, criando massas gráficas tridimensionais. (Fig.1). Há uma exploração e compreensão da linguagem do desenho em sua produção que a faz saltar do bidimensional para ao tridimensional.



Figura 1. Edith Derdyk, Rebate, 2013. Fonte: <http://www.edithderdyk.com.br>

Enquanto o entendimento do desenho na obra de Derdyk é da ordem tridimensional, com a linha de cozer, em minha produção se dá por meio da exploração de materiais do mundo, e da ação que se constitui sobre um plano bidimensional. Foco no embate entre corpos, e dos atritos para a produção da linha.

Essa compreensão me leva ao encontro de materiais não corriqueiros para produzir desenhos, como a lixa, a madeira, a graxa e meu próprio corpo. As especificidades desses materiais revelam similitudes com características dos procedimentos e dos resultados do desenho, como a textura, a cor, a materialidade e a forma gráfica que incidem diretamente no ato de desenhar.

Intensificando atrito, intensificando ato.

Se o ato de desenhar resulta da fricção entre materiais, o que acontece ao intensificá-la? Que material usar? Num primeiro momento, me apropriei da lixa, um material usado na construção civil que tem como intuito desbastar excessos presentes em superfícies, por meio de fricção. Criada a partir da união entre areia cola e pigmento, se dá geralmente em formatos retangulares, similares a uma folha A4 ou em faixas de dimensões variadas. Para cada função específica da lixa há uma cor atribuída. Lixa de madeira (amarela), lixa de ferro (preta), lixa de parede (vermelha) etc. A sua capacidade de subtrair matéria é dada por sua granulagem, que é identificada por uma numeração. Quanto mais granulosa menor é o número da lixa.

A partir de lixas mais granuladas entre 90 e 120, confecciono suportes visando explorar através de sua materialidade formas de potencializar o ato físico de desenhar. Essa construção do suporte é realizada através da colagem e articulação das lixas sobre uma base de mdf. A justaposição de diferentes cores – amarelo e preto – e tamanhos, acarreta na criação de relações espaciais distintas, onde as áreas amarelas sobressaem-se as pretas que tendem a recuar.

Os diferentes formatos, tamanhos e cores, geram tensões onde essas se encontram, acarretando numa grade de horizontais e verticais. Posteriormente serão essas tensões que me induzirão a produzir com um giz linhas diagonais, cortando e rompendo a estrutura apresentada. Também são traçadas linhas em paralelo aos recortes e a estrutura vertical/horizontal, mas que tendem a transgredir as bordas de uma folha de lixa para outra. Cria-se uma dubiedade espacial, onde não se sabe o que está na frente e o que está atrás.

A escolha de giz de caráter seco deve-se a materialidade de suas partículas que se intensificam no atrito do desenhar, quando colocado em contato com a lixa. Utilizei giz de lousa, pastel seco e uma barra de giz utilizada para marcar ovelhas, onde o pó é mais condensando por possuir um elemento oleoso em sua composição, fazendo-o durar mais no suporte. A cor é escolhida de acordo com a das lixas. Giz branco visando a ação sobre uma superfície preta e o giz preto para a amarela, criando assim, contrastes, que contribuem para evidenciar o movimento do desenhar.

Em geral o instrumento que risca é o que incide de maneira a fender o suporte passivo, ao utilizar a lixa essa relação se dá de forma invertida. A lixa por ser áspera, é o material que atua mais ativamente na relação atritada, parecendo agir sobre o giz e não o contrário como ocorre normalmente na relação lápis e papel. Os elementos do suporte são ativos e me suscitam modos distintos de atuar sobre ele. Apesar de estar impondo a ação, o suporte determina como irei atuar, é como um cabo de guerra onde tenho que ceder ao suporte e esse o meu gesto.

Os trabalhos são desenhos que resultam da materialidade do suporte, que ativa o instrumento utilizado para riscar (Fig.2 e 3). O encontro entre o giz e a lixa dá origem a linhas de diferentes espessuras, muitas vezes com caráter de mancha, pois é um traçado composto por partículas que se espalham. Frutos de um tipo de raspagem, o embate com a aspereza da lixa ao traçá-las é o suficiente para que o instrumento utilizado perca quase toda sua forma de barra e passe a se constituir como pó. O suporte subtrai o giz que eu seguro e movimento com meu gesto, muitas vezes minha mão entra em contato com a superfície áspera, causando pequenos arranhões em meus dedos.



Figura 2. Pedro Parente
Sem título, giz sobre Lixa, 73 x34cm
Fonte: Autor.



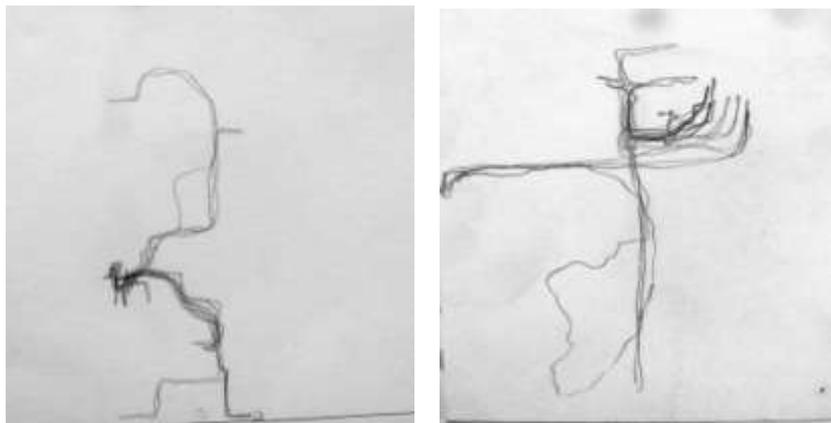
Figura 3. Pedro Parente
Sem título, giz sobre Lixa, 70x50cm
Fonte: Autor.

A lixa parece negar que a ação de desenhar fique registrada de modo duradouro, as linhas traçadas sobre a lixa são efêmeras, porque enquanto pó, tendem a ser levadas pelas intempéries. Essas começam a se transformar, perdem a definição e ganham uma qualidade próxima a de mancha. Transforma-se quase que por completo, restando alguns índices do momento de desenhar e do desmoronamento da matéria no suporte.

A apropriação de materiais do mundo que possuem como característica textura e cor, aliados as linhas borradas criam aberturas de linguagem, aproximando o desenho com pintura, em específico com o trabalho de Sean Scully (Fig. 4), pelo que tange a constituição espacial e cores. Assim como Scully borra as bordas das faixas retangulares em suas pinturas, através da evidenciação da sua pincelada acarretando em uma geometria inexata, as linhas desenhadas sobre as lixas são irregulares, gerando um efeito semelhante. Porém, Scully parte de motivos arquitetônicos para estruturar seus trabalhos, enquanto eu faço uso das propriedades dos próprios materiais – cor e forma – e da organização deles para criar a disposição das linhas que traço.



Figura 4. Sean Scully - Human Nature - óleo sobre tela, 228.6 x 304.8 cm, 1996.
Fonte: <http://seanscullystudio.com>



Figuras 5,6,7 e 8. Pedro Parente. 21/05/15; 11/06/15; 12/06/15 e 16/06/15. Nanquim e grafite sobre papel, 12x12cm, 2015. Fonte: Autor.

A relação física com a minha casa e a cidade, no que tange o mote de diferentes grafias, me induziram a ir além do registro do ato de percorrer. Buscando uma relação próxima a do giz com a lixa, em que o atrito gerado pelo suporte intensifica o ato de desenhar. Passei a conceber meu corpo como instrumento de desenho, colocando-o em contato direto com o espaço que me rodeava, e que servia como suporte.

Em uma aula, Processos Criativos I, tive acesso ao vídeo *Hand Catching Lead* (Mão Pegando Chumbo) de 1968, de Richard Serra (Fig.9). Segundo “Morisset”(2007) o artista cria uma metáfora para a construção temporal do vídeo, por intermédio do registro da ação de tentar pegar placas de chumbo que caem da parte superior para a inferior do enquadramento. Simula assim, o fluxo de passagem das imagens em um rolo de filme numa máquina de projeção. Por vezes a experiência de pegar a placa se consolida, e o artista parece tatear o tempo, que logo em seguida é solto caindo na parte inferior do enquadramento, dando seguimento ao fluxo de imagens.

No vídeo é mostrada apenas a mão do artista em atividade e ao assisti-lo atentei ao seu gesto de agarrar que não tinha uma necessidade de se concretizar. Pude verificar que aquilo me atribuía uma memória advinda de minhas investigações sobre uma condição tátil do desenho, do giz com a lixa. Através do olhar, a experiência tátil de Serra ativou ainda mais o meu desejo de tocar ao desenhar. Segundo Juahani Pallasmaa “Os olhos convidam e estimulam as sensações musculares e táteis. O sentido da visão pode incorporar e até mesmo reforçar outras modalidades sensoriais”(PALLASMAA,2011,p25).



Figura 9. Richard Serra, *Hand Catching lead*, (frame). Duração:1,15 minutos, 1968. Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/458593174527462051/>

A partir do gesto que se repete no vídeo, fui estimulado a pensar como poderia desenvolver formas de desenhar onde acontecessem explorações ligadas diretamente ao meu corpo. O trabalho de Serra me fez relacionar a ato de desenhar com uma brincadeira que realizava quando criança, que é passar ou correr a mão pelas paredes e grades, sentir as texturas e calores dos materiais que compõem a cidade. Um ato simples, mas onde enxergo potencialidades do desenho, de incidir e conhecer o espaço que me cerca.

Chego então na ideia de realizar a ação de tatear a cidade. Para o desenvolvimento de tal, escolho um local que faz parte de minha rotina, que é os arredores da faculdade, na zona do porto em Pelotas. Penso na forma retangular do desenho que a quadra faz, com bordas arredondadas, e no percurso linear que se constrói ao percorrê-la. Contorno a quadra, fechando o retângulo através do deslocamento de minha mão em contato com as paredes, grades e vidros, formando uma linha contínua única, circulando o quarteirão.

O trabalho é registrado em vídeo com um enquadramento que captura apenas a minha mão, semelhante ao de Serra. A sua duração registra o tempo da linha: 5min. e 53 seg. É feita a edição desse para exibi-lo, onde ocorrem cortes no tempo e na linha do percurso.

Esse ato de desenhar sobrepõe as grafias que compõem a cidade, e a arquitetura, um elemento que se insere diretamente na nossa forma de perceber o mundo e o tempo. Ela impõe ao nosso corpo uma série de ações, como: Desviar, adentrar, abrir, fechar, subir, descer, se espremer, se alongar, etc. Ela registra os elementos do tempo funcionando como “[...] o nosso principal instrumento de relação com o espaço e o tempo, e para dar uma medida humana a essas dimensões. Ela domestica o espaço ilimitado e o tempo infinito, tornando-o tolerável e compreensível para a humanidade” (PALLASMAA, 2011, p16).

Nas superfícies que compõe a área onde é realizado o trabalho, se fazem presentes índices da ação do tempo e homem: Craquelados, rachaduras, manchas criadas pela umidade de Pelotas, elementos que possuem uma grafia mais comumente relacionada ao desenho, como grafites e pichações. Desenhos da arquitetura e que fazem parte do seu plano construtivo, como: janelas, portas, paredes e grades. Nos locais onde se localizam portas, há um ir e vir de pessoas, que desenharam as mais variadas rotas com seus corpos, interferindo em minha linha. Assim como ocorre o atrito com a superfície da cidade, existe um atrito do eu com o outro, ocasionando em pequenos desvios e pausas. Verdadeiras “forças externas” (Kandinsky, 1997) que agem sobre o desenhar de minha linha. Devido ao enquadramento, o vídeo não capta o corpo dos outros, mas sim a interferência no ritmo da ação, a quase interrupção do deslocamento da mão sobre a parede.

Com essa ação percebo através de meu tato a materialidade da cidade. Os desenhos ritmados das grades incidem diretamente no meu corpo, as texturas que arranham minha pele, o calor dos materiais e sua topografia, características que só olhar não daria conta.

O embate da carne com o concreto gera machucados em minha mão esquerda, índices temporários. Os índices em COM – TATO, (Fig.10) assim como nos experimentos anteriores com lixas, são efêmeros. Os ferimentos em minha mão cicatrizam e os rastros de sangue nas paredes onde passei somem com o tempo.

O percurso percorrido com a mão é ilustrado seguindo os modelos dos desenhos realizados a partir do meu deslocamento sobre a cidade. Porém este não tem uma configuração de rizoma como os anteriores, mas sim de um retângulo inexato. (Fig. 11)



Figura 10. Pedro Parente, COM-TATO, 2014, (frame), duração: 04.56.

Fonte: Autor

Link: <https://vimeo.com/229126671>⁴

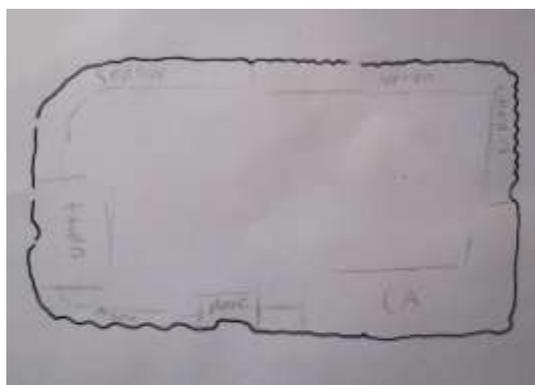


Figura 11. Pedro Parente, desenho do percurso. Nanquim sobre Papel, 16x11cm, 2014.

Fonte: Autor

COM-TATO, é uma experiência de ordem tátil, assim como a de Serra,

O tato é o modo sensorial que integra nossa experiência de mundo com nossa individualidade. Até mesmo nossas percepções visuais se mesclam e integram no continuum tátil da individualidade; meu corpo me faz lembrar quem eu sou e onde me localizo no mundo. Meu corpo é o verdadeiro umbigo de meu mundo, não no sentido do ponto de vista da perspectiva central, mas como o próprio local de referencia, memória, imaginação e integração. (PALLASMAA, Juhani, 2011, p10)

porém, aplicada não a um objeto que cabe na mão, mas sim ao meio urbano com dimensões que se sobressaem ao meu corpo. Eu posso tocar as paredes, mas não posso agarrá-las, não posso obtê-las para mim de forma física, mas sim de forma afetiva. Assim como nos trabalhos em que foi utilizada a lixa para confeccionar o suporte, a base da relação é o contato dos materiais e atrito entre eles.

⁴ Senha para acesso ao vídeo: 1contato1. Trabalho exibido em Refluxo: festival experimental de artes, ocorrido no ano de 2016 e no Encontro/Exposição de Vídeos e impressos “Deslocc as Paisagens cotidianas”, 2017.

Em busca desses modos distintos de explorar o desenho chego no estágio onde o ato de desenhar é o de entrar em contato, tocar, tatear. Passar a mão sobre uma parede é para mim uma forma de desenhar e experienciar o espaço circundante para além do visual.

CONCLUSÃO

Esses trabalhos evidenciam metodologias, como desenhar, raspar, caminhar e a utilização de meios distintos dos quais surgem questões e que trabalho em minha produção. Parto do desenho para criar modos de operar, e isso constitui a minha lógica de atuação, dialogando com características de outras linguagens como: pintura, performance e vídeo. Estas relações visam dar conta de uma discussão em torno do próprio desenhar, e das questões que dele surgem. Essa conversa com outras linguagens confere um caráter de “mestiçagem” a minha produção:

Em oposição à pureza, a produção artística contemporânea aceita as contaminações provocadas pelas coexistências de elementos diferentes e opostos entre si, como por exemplo, a coexistência de imagens e palavras, cujo sentido permanece no entremeio dos dois universos resinificando-se, recontaminando-se mutuamente. A unicidade dá lugar as migrações de materiais, técnicas suportes imagens de uma obra a outra, gerando poéticas marcadas pela transitoriedade e pela diferença: O único dá lugar assim, à coexistência de múltiplos sentidos. (CATTANI, 2008, p.22)

Esse entrecruzamento entre as linguagens artísticas se dá na continuidade dos meus trabalhos desenvolvidos na graduação posteriormente aos aqui relatados. O desenho é o embrião e fio condutor dessas hibridizações, dialogo com outros meios, mas é sempre a ele que retorno.

O desenho é uma forma de manter uma relação visual/tátil ou afetiva, com um mundo que parece ser cada vez mais fugaz, digital e imaterial. Ele é como um ato de resistência, ou “fóssil” como coloca Márcia Tiburi:

[...]não posso abandonar a perspectiva de que, ao desenhar, trata-se de viver com as mãos implicadas no processo humano, enquanto, em nosso mundo virtual, na era digital – o tempo do homem sem mãos como afirmou Flusser –, algo de nossa experiência corporal se perde, em nome de uma existência superficial. Refiro-me a uma vida em que tudo passa entre o olhar e suporte sem a mediação do corpo. (TIBURI, Márcia, 2010,p22).

Utilizo o desenho como uma forma de agir sobre o mundo físico que me cerca, procurando entender através dele, as relações do eu com o outro, do meu corpo com o meio urbano que me cerca e com o próprio desenho.

Bibliografia:

CATTANI, Iclea Borsa. Mestiçagens na arte contemporânea. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2008.

CARERI, Francesco; Walkscapes: O caminhar como prática estética/ Francesco Careri; prefácio de Paola Berenstein Jacques; [tradução Frederico Bonaldo]. – 1. ed. – São Paulo: Editora G. Gill, 2013.

DERDYK, Edith. Formas de pensar o desenho: Desenvolvimento do gesto infantil. Porto Alegre, RS: Zouk, 2010.

GIANNOTTI, Marco. Breve história da pintura contemporânea. São Paulo: Claridade, 2009.

KANDINSKY, Wassily. Ponto e linha sobre plano/ Kandinsky; [tradução Eduardo Brandão]. – São Paulo: Martins Fontes, 1997.

MORISSET. Vanessa. Le mouvement des images. **centrepompidou.fr**. Disponível em: <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-mouvement_images/ENS-mouvement-images.htm>. Acessado em: 29/08/2017.

PALLSMAA, Juhani. Os olhos da pele: a arquitetura e os sentidos / Juhani Pallasmaa; Tradução Técnica: Alexandre Salvaterra. – Porto Alegre: Bookman, 2011.

TESSLER, Elida; Formas e formulações possíveis entre a arte e a vida: Joseph Beuys e Kurt Schwitters. Porto Alegre: Porto Arte. V.7 n. 11. P. 57-67, mai. 1996.

TIBURI, Márcia. Diálogo/Desenho / Marcia Tiburi, Fernando Chuí. – São Paulo: Editora senac São Paulo, 2010.

A LINGUAGEM NA ARTE: CONSTRUÇÃO DO SENTIDOS DE FRANZ KAFKA E KAZIMIR MALEVICH

Thiago Heinemann Rodeghiero¹; Carla Gonçalves Rodrigues²

1PPGE-UFPEL/thiagofalfa@gmail.com; 2PPGE-UFPEL/cgrm@ufpel.edu.br

RESUMO

A situação da linguagem nas artes visuais balizam a produção e sobretudo as poéticas dos artistas. Neste sentido, buscando compreender como ela é vista em seu caráter formativo, será abordada questões pertinentes aos processos e contextos da produção dos artistas. O conceito aqui será visto através da filosofia da diferença, e, busca na literatura de Kafka e na pintura suprematista de Malevich referência para o seu desenvolvimento conceitual. A pesquisa se dará sobretudo para buscar entender os mecanismos da linguagem e suas funções efetivadoras em suas formas de conteúdo e expressão.

PALAVRAS-CHAVE

LINGUAGEM; FILOSOFIA DA DIFERENÇA; EXPRESSÃO

INTRODUÇÃO

Este artigo é resultado de estudos feitos sobre os conceitos apresentados por José Gil em seu livro *A arte como linguagem: a última lição* (2010), onde o autor apresenta a linguagem como foco de explicações. Percebo uma fresta aberta para estabelecer um paralelo com o processo de escrita literária de Franz Kafka, onde me utilizo de, estudos feitos em uma disciplina⁵ do curso de pós graduação em artes, para relacionar as possibilidades de criação de uma linguagem na arte.

A situação da linguagem nas artes é ponto de reflexão deste artigo sobretudo com especial atenção nas poéticas dos artistas analisados. Neste sentido, busco compreender como ela é vista em seu caráter construtivo. Será abordada questões pertinentes aos processos e contextos de sua produção. O conceito, aqui, será visto através da filosofia da diferença, e, busca na literatura de Kafka e na pintura suprematista de Malevich, referência para o seu desenvolvimento. A pesquisa se dará sobretudo para encontrar, nos mecanismos da linguagem, funções criadoras e transformadoras de conteúdo e expressão.

Tratando das questões pertinentes à criação, a linguagem é um conceito base na filosofia da diferença, buscando a sua função e aprofundamentos teóricos. José Gil (2010) estabelece parâmetros para compreendermos a criação de uma linguagem na arte, percebo que o autor constrói uma possibilidade de ver uma forma no ato processual do artista e na pintura do suprematismo de Malevich, onde, ele estabelece seu objeto de explicação e entendimento para encontrar conceitualmente uma linguagem na arte. Junto com o autor, estabeleço os princípios dos abismo criados por Malevich em sua construção de uma linguagem na arte e, nas fronteiras da forma do conceito, com a literatura de Kafka abordada por Deleuze e Guattari (2014), e assim, perceber paralelos e aspectos pertinentes a criação.

METODOLOGIA

⁵ Curso intitulado: *Leitura Crítica: modos de ver, modos de ler, modos de escrever*. Oferecido por Renata Requião no ano de 2017 pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas.

Este artigo é fruto de uma mistura, de princípios metodológicos e de observações sobre estudos bibliográficos, são parte do desenvolvimento para uma posterior escrita de minha dissertação de mestrado no Programa em Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Pelotas. Início elaborando uma observação sobre um seminário de José Gil, onde se utiliza da fenomenologia e cartografia como métodos de análise das pinturas de Malevich. O autor decorre por diversos conceitos na área da filosofia da diferença e aborda possibilidades de criação dentro da arte através do pensamento desta como uma linguagem a ser construída. Gil estabelece na pintura suprematista de Malevich o campo que possibilita pensamento, e a partir do ponto zero, o quadrado negro, o abismo branco e a teorização de uma não-forma para a construção de sintaxe e gramática, próprias para a arte, e a partir delas, através dos sentidos, construir um jogo de regras para os processos de criação.

Para o desenvolvimento deste artigo, faço comparações com os conceitos da filosofia de Gilles Deleuze e Félix Guattari (2011, 2014), focado em dois momentos de suas bibliografias: *Kafka: Por uma literatura menor* e *o Platô 4*⁶, entender como os autores entram no processo de análise da linguagem. Assim, sobretudo, com comparativos sobre a sua literatura menor, especificadamente na literatura de Kafka, oferecer postulados para a compreensão de como essa pode ser uma força propositiva à criação de linguagem em uma língua já estabelecida, para que assim, crie novos sentidos e significantes, e, os levando a uma desconstrução das palavras de ordem dos enunciados.

Este artigo é fruto de estudos diferentes, mas que vi uma faísca de possibilidade, de mistura, e esta é fruto de experimentação onde movimento os conceitos dentro de um plano de imanência, a linguagem na arte. Suas funcionalidades são expressas por um sistema generoso de alargamento conceitual. Não é dobrar os conceitos para que eles funcionem da maneira que se quer, mas sim ver possibilidades, e assumir o risco da criação dentro de uma proposição que a experiência permite.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

A pintura *Quadrado Negro*⁷ nos diz quase nada, é uma forma preta e retangular pintada dentro de uma tela branca. É o esvaziamento total de significações que por muito tempo saturaram a pintura. Malevich, por não suportar mais pintar mimeticamente, entende que a abstração também não é suficiente para dar um fim as formas que inundam a arte, e por buscar uma saída, uma mudança na significação, pinta uma única forma geométrica na tela. Nasce toda uma vanguarda artística intitulada de suprematismo.

Assim se estabelece um zero, quadrado negro dentro de um abismo branco, o fim da representação, o artista apaga seus referentes, e a única restante é a cor preta. Dentro do abismo, nasce sintaxe, léxico, semântica e pragmática, e uma linguagem, que tem nos sentidos sua força máxima. A natureza passa a ser plana, e será através das não-formas o fim da representação, segundo Gil “Malevich criou uma linguagem a partir deste quadrado que começa por ser uma espécie de buraco negro que engole e

⁶ Deleuze e Guattari escrevem os mil platôs como um final ao Capitalismo e Esquizofrenia, iniciado no livro *anti-Édipo*. A obra é dividida em 15 platôs, trata sobre diversos aspectos, mas sobretudo é sobre a multiplicidade o seu foco. Em sua versão brasileira, foi dividida em 5 volumes, o platô 4 que refiro-me encontrasse no volume II.

⁷ A pintura foi iniciada por volta de 1913 pelo pintor Kazimir Malevich. Em 1918, na mostra *O Alvo*, em Moscou, Malevitch expôs o *Quadrado preto* sobre um fundo branco.

absorve todas as formas (de representação) da natureza”. (2010, p. 17), assim, o artista crê que de nada adianta pintar um mundo já dado, um mundo regido pelas regras pictoriais, assim, o pintor vai além, ele se esvai dos referentes, e, a partir deste momento, há uma possibilidade de criação em processo de um mundo vazio a ser preenchido.



Quadrado Negro, (Quadrado Negro sobre Fundo Branco), Kazimir Malevich, 1915

Linguagem, segundo Deleuze e Guattari (2011), tem o compromisso de comunicar algo de quem nunca a viu a algum que também nunca viu, usando um exemplo que os autores se utilizam, uma abelha não tem linguagem, mesmo se utilizando de um princípio de comunicação, ela é capaz de transmitir o que viu, mas não é capaz de comunicar o que foi lhe comunicado, é incapaz de comunicar a uma terceira. A linguagem funciona como palavras de ordem, são ordens a serem seguidas “A linguagem é um mapa e não um decalque” (p. 14), ela precisa estabelecer com quem recebe a mensagem uma ordenação, onde este ou já a entende por uma regra definida de significantes, ou as aproxima através dos enunciados socialmente consagrados. Com esses parâmetros, vejo que toda a linguagem tem, nos enunciados, seu ponto de comum, e encontra todo um sistema por onde ela se comunica, e através de suas palavras de ordem, estabelece uma comunicação. Malevich apaga qualquer vestígio de consagração social dos enunciados e traz potência para sua criação artística. Não há mais a necessidade de representatividade, e essa nem é mais possível pelo seu esvaziamento. O artista deixa toda a significação ser sugada pelo vórtex do negro, e, o que sobra, é a potência a ser ainda criada.

Em suas sequência de pinturas, Malevich evolui sua linguagem, com as premissas de uma não-forma, o fim das formas representativas, é uma desterritorialização da pictorialidade. Esfumaça as cores e formas, estas são sugadas pelo abismo branco. Para Gil (2010) neste mundo sem nada é onde a onda nasce, sobrando apenas a força da sensação, o quadrado negro passa a ser uma sensação pura, e está agora liberada pela presença de um nada, a estética das forças está em choque com a estética das formas, e liberado o compromisso de significantes estabelecidos.

Formas e representações que tenham qualquer semelhança com um outro mundo, que não esteja contido dentro do próprio abismo criado por

Malevich, não são mais necessárias, elas se tornam uma linguagem em si, e é nas sensações que ela se fazem, não há representatividade, apenas imanência, agora, não são mais as cores e as formas que fazem as sensações, e sim as sensações que fazem as cores e formas, uma nova realidade dentro de si, em seu fim, auto-referenciada.

Mas, a partir desse mundo sem nada, presente em si só, se pode compreender uma realidade sem signos? Para ter uma resposta é preciso perceber que toda a arte é parte de seu próprio universo em si mesma, um fragmento mínimo de uma obra é também seu universo, e não é por estabelecimento de simbologias nem por metonímias que esta é parte, e sim como diz Gil referenciando Deleuze, seria por um plano fractal de imanência (2010, p. 26), e também explorando ideias de Nelson Goodman (p.26) diz que todos os sentidos estão convergindo, há uma concentração máxima, como se o mundo fosse comprimido em uma só parte, então é nessa impossibilidade de fragmentação, de recorte parcial de obras artísticas, neste momento a linguagem artística se modula, é nesta variação da intensidade, ou de tom na emissão das formas que faz a arte como linguagem se distingue de uma linguagem verbal, onde nesta, a articulação se faz necessária para produzir e expor as suas formas. Assim, na arte, cada expressão é de um mesmo gênero de imanência, torna-se uma substância unívoca.

A pintura de Malevich é a construção de uma linguagem da sensação, e é dentro desta que é estabelecida a representação, dentro da ausência de uma ontologia, representa-se a vontade de fazer, não há simulacros de mundo externo, a natureza não emana mais, foi sugada por um buraco quadrado negro (por si só a forma quadrada é anti natural, não é orgânica, não a referencialidade na natureza, é forma artificial do pensamento), e sobra apenas um deserto cheio de sensações. Neste deserto, constituído por um plano de imanência, expressão criada por Deleuze (2010) onde ele diz: “Os conceitos e o plano são estritamente correlativos, mas nem por isso devem ser confundidos. O plano de imanência não é um conceito, nem o conceito de todos os conceitos. Se estes fossem confundíveis, nada impediria os conceitos de se unificarem, ou de tornarem-se universais e de perderem sua singularidade...” (p.45), assim, operando pelo plano, as sensações isoladas nesse deserto se conectam e formam novas sensações em conjunção, mas não perdem seu caráter único, e ao mesmo tempo todas pertencem ao mesmo plano.

As sensações são o léxico e sintaxe desta linguagem, e esta, ausente de signos, formam juntas uma realidade de sensações, e a partir das não-formas, cria-se uma gramática das sensações, cada não-forma suprematista cria uma multiplicidade, que combinam-se criando um ritmo, contraindo, condensando.

A produção das não-formas é o movimento do sentido e das sensações que as geraram, é a partir do quadrado negro que são colocados em movimento, que sua plasticidade implica um sentido, passa nas sensações. É possível ver uma linguagem se formando nas obras seguintes de Malevich, com seu léxico próprio, cada vez mais o artista combina formas para construir sensações novas, um processo próprio da sua arte, singularizando a expressão do artista. Organizando as sensações do caos e as ordenando, feita pela sintaxe em sua expressividade maior, impondo limites, finitando o infinito e o movimentando (DELEUZE E GUATARRI, 2010).

Por essas disposições, vejo a impossibilidade de construção de uma linguagem artística universal, Malevich atualizou o seu léxico no decorrer da evolução do seu suprematismo, movimentou as formas pelas sensações, quadrados, círculos, cores, espaços agora se impregnam de sentidos, criando uma nova rede de significantes dentro de seu próprio universo, novas leis se estabelecem e por fim, uma linguagem é criada a partir dela mesma, mas sem se referenciar a nenhuma outra, funcionando por si só.

Então, a partir deste ponto que foi estabelecido, através da linguagem da arte suprematista de Malevich, consigo fazer uma aproximação com a obra literária de Franz Kafka, principalmente através dos conceitos de uma literatura menor (Deleuze e Guattari, 2014). Kafka escreve de dentro, de um regime de significantes postos a serem regidos apenas no cerne de sua própria literatura, ao contrário de Malevich que propõe um zeramento de significantes, Kafka é obrigado, pela linguagem verbal que já estabelece uma rede de signos, criar um novo regime para estes, é uma conquista por dentro, ao invés de começar do zero, Kafka cria. A partir de uma literatura sem mestres, há possibilidades de resignificantes, estes, funcionando dentro de si, o escritor, desta forma, se torna único, e faz a sua literatura ao seu modo. Não há criação de um dialeto, ou de uma língua própria, e sim é no alemão de Praga um início da revolução feita por dentro de sua própria linguagem da literatura, uma língua menor para usos criadores.

A linguagem verbal é a desterritorialização da boca, da língua e dos dentes, estes não foram feitos para falar, e sim para comer, mastigar e engolir. Uma disjunção entre conteúdo e expressão. Na obra de Kafka há uma obsessão pelos alimentos, e pelo jejum, a fome é a possibilidade de desterritorializar o corpo de sua função principal para o ato de expressar, se todos os cães esperarem de boca aberta a comida que vem do céu, apenas quem está de jejum pode ir a frente, “a língua compensa sua desterritorialização por uma reterritorialização nos sentidos” (Deleuze e Guattari, 2014, p.42). A desterritorialização é que faz criar na literatura de Kafka, é partindo com o mínimo que se cria um terreno novo, uma nova fonte de força criadora, uma nova possibilidade, agora fora, de algo que começou no seio de uma língua já saturada.

Em Kafka não há simbologias, um cão é um cão, não é representação de forças malignas, ou domesticação, é um devir cão-homem que se complementa em um devir homem-cão. Pela pobreza de expressões simbólicas, há uma potência equivalente como teve Malevich com seu suprematismo de um novo território, novas regras serão criadas para reger este mundo, é a criação com força em seu plano de imanência. Os sentidos como sentidos próprios, gerados por dentro, geram novas não-formas, os devires. Em Kafka apenas o esqueleto da língua alemã de Praga, ressecada e mesclada com Tcheco e lídiche permanece, e para isso, torna-se possível um estado de fato, caro a Kafka, um isto é assim, a linguagem utilizada pelo escritor não é sensata, embora dela derive.

As três características para uma literatura menor que Deleuze e Guattari (2014) elencam para estabelecer princípios para um entendimento são: A desterritorialização, escrever em sua língua menor é entender que esta não é uma escrita de protagonista, ela é escrita pela impossibilidade de escrever em alemão, e acima de tudo, pela impossibilidade de não escrever; Político, os casos individuais aumentados em um microscópio, discutindo os conflitos internos por eles mesmos, dando luz aos porões das estruturas; e a última característica é o aspecto Coletivo, convocando os que faltam, dispensando-se dos sujeitos coletivos de enunciados.

A Josefina⁸ canta ao povo dos camundongos, mas este nada tem de especial, é um assóvio comum a todos os camundongos, a cantora se apresenta ao povo e no decorrer da história, vai enfraquecendo para não ganhar força maior que seu povo, ela é apenas mais um dos roedores, ao ponto que se funde as massas aos poucos, não requisita um lugar melhor ou privilegiado ao povo, apenas é parte dele. Assim como a camundonga, e é nesse sentimento que Kafka convoca um povo por vir, e que para esse seja possível, é preciso arrancar

⁸ Josefina é a personagem do conto: “Josefina a cantora ou o povo dos camundongos” de Kafka lançado em 1924, é o último conto escrito por Kafka.

todos os enunciados saturados e carregados de significados dominantes, estabelecer na linguagem a sua força, a de que se faz por dentro, desterritorializa em terrenos nunca antes percorridos, um ar de novidade com perigo, marcar seu território e fazer com que este seja absorvido e reterritorializado.

O escritor tem uma atenção especial aos nomes próprios dentro de sua literatura, eles só tem sentido em si mesmo, cria efeitos neutralizadores para funcionarem como linhas de fuga. A palavra dá nascimento a imagem construída dentro de si mesma, Kafka mata todas as metáforas, os sentidos figurados, as significações e designações. Não há mais homem nem cão, um desterritorializa o outro, conjugação em fluxo, tudo passa a um estado de devir, é um uso intensivo e assignificante da língua. Acabam-se com os estados de leque da palavra, ela diz o que ela é dentro do jogo literário próprio, não abre-se possibilidades, e, nas máquinas abstratas da língua, e seu funcionamento dentro de si, não são mais dependentes de fatores externos.

A linguagem se faz existir ao dizer, e esta está conjurada com enunciados socialmente consagrados, “as palavras de ordem não remetem, então, somente aos comandos, mas a todos os atos que estão ligados aos enunciados por uma ‘obrigação social’” (DELEUZE E GUATTARI, 2014, p.17) e no caso dos dois artistas, as ordens são estabelecidas dentro de sua própria obra, não sendo condicionadas a fatores externos, um funcionamento estabelecido e que regra suas obras a um funcionamento dentro de um conjunto específico de significantes, serão os agenciamentos propostos que irão significar a linguagem.

A função da linguagem é estabelecida pelos os elementos que a efetuam, as palavras de ordem, os agenciamentos coletivos e o regime de signos que geram transformações incorpóreas que efetuam mutuamente essa a função-linguagem, não são a linguagem, mas a efetuam. A função-linguagem não é informativa nem comunicativa, mas criam as transformações necessária para um estabelecimento de processos de subjetivação e de movimentos de significância. Malevich reúne um conjunto de parâmetros e estabelece que sua forma, o quadrado agora é uma não-forma, ele estabelece uma transformação incorpórea através dos agenciamentos, o abismo branco transforma o quadrado negro em um plano não-forma, e ele está incumbido de engendrar novas transmissões de ordem. Tudo isso é a criação desta linguagem, que cada vez mais ganha sentidos e transformações.

Kafka coloca as transformações incorpóreas em outro nível, para ele o que interessa é o que elas desenrolam, estão sempre em devir, causam um duplo efeito, um estranhamento e um novo regime de signos é criado, esses atos se dão no próprio corpo, é um devir incorpóreo que conjura um corpóreo, isto em seu próprio ato de transformar-se, ao ponto que não resta mais transformação em si e somente o devir, assim como Gregor que no primeiro parágrafo de A Metamorfose já está em transformação, o personagem nos é apresentado pela sua característica monstruosa, um devir homem-barata.

Mas, na linguagem haveria constantes universais? Ela é um sistema homogêneo? A linguística se ocupa em encontrar estruturas, é uma ciência, a reunião de elementos cria um tom na língua, assim como na música, a voz que vem a acompanhar os instrumentos de uma orquestra cria em si só sistemas em conjunto e ao mesmo tempo um sistema de palavras expressadas, mas se complementam num todo para criar sentidos, mesmo os alfabetos musicais são capazes de receber as simbologias definidas, não é questão de aprendizagem em um sistema de significantes e sim de sentidos, mesmo em uma linguagem estabelecida e regida por sistema de regras rígido, cada pessoa é capaz de fazer a sua leitura dos signos propostos. É a arte em sua função criar acima de tudo: estética e não técnica (DELEUZE E GUATTARI, 2010). É o que ela faz com normas técnicas, ou uma linguagem, deixando subir a superfície suas

sensações. Criar dentro de possibilidades infinitas um finito para se ver um mundo.

CONCLUSÕES

É possível ver que há possibilidade de criação de linguagem, tanto Kafka quanto Malevich se munem de processos de supressão de significantes socialmente estabelecidos para potencializarem suas sintaxes e léxicos, desta forma conseguem achar sua fresta para a criação dentro do já previamente estabelecido. Ambos inventam e apropriam de maneira diferentes da linguagem para criar, as suas maneiras novas, formas de expressar, os que os une, sobretudo, são os sentidos que estabelecem para suas obras.

Assim, para a arte, o que sobra sempre é a criação, a representação não é mais uma forma de conseguir se assegurar dentro do caos, é preciso inventar novas formas para dar espaço para a desterritorialização, ao exemplo de Malevich, há uma potência nos sentidos que pode ser explorada dentro de um mundo criado do zero, do abismo absoluto da linguagem. Os pensadores Gilles Deleuze e Félix Guattari defendem, acima de tudo, que a criação de uma literatura menor só é possível dentro de uma literatura maior já estabelecida, e a exemplo de Kafka, é uma possível saída para a criação. Através dos postulados, apontados por Deleuze e Guattari, são possíveis de perceber a compreensão existe dentro de uma função interna na linguagem, e que esta estabelece princípios para o seu funcionamento, e com a literatura de Kafka, os autores nos fazem perceber, como as transmissões das palavras de ordem e seus engendramentos, criar um mundo dentro de um mundo, um mundo de criação, um mundo possível pela arte.

REFERÊNCIAS COM FOME

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Kafka: por uma literatura menor. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

_____. O que é a filosofia? São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia, vol. 2, Rio de Janeiro: Ed. 34, 2011 (Coleção TRANS)

GIL, José. A arte como linguagem: A última lição. Lisboa: Relógio D'Água Editores

NOTAS DE UM DIÁRIO GRÁFICO MÓVEL: EXPERIMENTOS IMPRESSOS DE UMA PRODUÇÃO ARTÍSTICA

Mariana Danuza Corteze / Mestranda PPGAV UFPEL
Angela Raffin Pohlmann / UFPEL

RESUMO

Este escrito explora uma singular produção artística que encontra sua consciência junto à pesquisa em andamento no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL). A partir do momento em que tenciono o processo de criação de impressos, apresento o espaço íntimo da escrita e do pensamento poético, sendo este a própria superfície manchada e rasurada da caderneta de anotações repleta de questionamentos processuais que rabiscam seu funcionamento. Dessa maneira, transito aqui em meio a experimentos gráficos e espaciais que oferecem uma possível leitura de mundo, afinal, criar é construir criticamente.

PALAVRAS-CHAVE

Poética visual; impressão; invenção; lugar; gravura contemporânea.

ABSTRACT

This paper explores a unique artistic production that finds its awareness alongside research in progress in the Postgraduate Program in Visual Arts (PPGAV) of the Federal University of Pelotas (UFPEL). Since when I intend the creating process of printed, I present the intimate space of writing and poetic thinking, this being the very stained and shaven surface of the annotations notebook full of procedural questions that scribble its functioning. In this way, I am here in the middle of graphic and spatial experiments that offer a possible world reading, after all, to create is to construct critically.

KEYWORDS

Visual poetics; print; invention; place; contemporary engraving.

A linguagem poética nos remete ao que remessa, ao
que fissura e aparta, em suma, a inoperância.

Blanchot

É provável que uma ficção contenha mais verdade do que um fato. E é justamente por isso, que venho aqui, com todas as liberdades e licenças poéticas possíveis, para contar uma história curvada. Uma percepção desvelada em pesquisa que sustenta, mas também estremece o peso colocado sobre meus ombros, quase como uma mochila⁹, uma maleta já unida ao meu corpo. Dos

⁹ No que se refere ao trabalho de conclusão de curso em Artes Visuais pela Universidade Federal de Pelotas e em Estudos Artísticos por meio da Universidade de Coimbra (UC) orientado pela Profa Dra Helene Sacco, com acesso disponível no seguinte link: https://issuu.com/marianacorteze/docs/pequenoexperimentodemundo_2015

meus lábios e dos meus dedos, fruirão mentiras, mas talvez haja algum tom de verdade misturada a elas. Procuro fazer a poesia fluir desimpedida, capaz de entrecruzar trabalhos artísticos que não nasceram em eventos únicos e solitários, mas que brotaram de um pensar comum, de um encontro com, buscando desnudar uma prática sensível que está de mãos dadas com a filosofia e a (re)invenção de mundo.

Percorrendo este escrito, você encontrará páginas que são construídas como paredes, e assim, podem ser quebradas, arrebentadas, despedaçadas e reerguidas. Caracteres que são tijolos e podem ser sobrepostos, empilhados ou adaptados. Substância textual, visual e visceral que compõe uma argamassa espessa do próprio pensamento. Portanto, não tenha medo de espedaçar, marcar ou até mesmo contorcer tal amontoado de palavras. Tente fazer com que este livro de alguma forma se adapte ao seu corpo, até porque, este estudo só terá serventia e encontrará seu propósito quando o leitor desfrutar o valor tátil da criação enquanto contato e reverberação de questionamentos.

A bem dizer, essa investigação contorna um perceber e um criar que extravasa o domínio da visão: é mais do que tocar com os olhos, é tocar com as mãos, é tocar com o corpo inteiro. Em razão disso, é que pretendo explorar tatilmente os rastros de uma singular práxis artística que mistura linguagens e produz um pensamento de uma gravura contemporânea viva, que se instala em diferentes suportes e trafega por muitos veículos. Isto é, uma pesquisa e produção que se situa no campo ampliado da gravura¹⁰², apresentando seu ponto de tensão: seria ela capaz de fundar lugares através da impressão? De sua multiplicação, de sua circulação? Lugares estes que dependem do contato com o outro? Que compõem uma gravura que é potência multiplicadora de encontros? Diante disso, ainda pergunto: a arte tem lugar? Será possível criar lugares sem paredes? Espaços gerados na colisão, na impressão de corpos?

Primeiros rabiscos

É guiada por Noemi Jaffe (2016) que inicio. Sou uma descobridora de começos (pelo menos, é o que ela me fez acreditar). Embora, estes, sejam desordenados, imprecisos e até selvagens, gosto de entendê-los como um espaço ocupado, que pouco a pouco encontram seu lugar na linha, na página, na tinta derramada, na tela, nos bits, em suma, na palavra prolongada, superlotada de ideias que vêm, ficam e vão. É, eu corro com frequência atrás delas – as palavras –, mas isso não quer dizer que eu as alcance. De repente, a plataforma de sinônimos já não são o bastante para encontrar o termo impecável, o discurso alinhado ou até mesmo um tom satisfatoriamente polido.

Há quem diga que basta um gesto. Basta inclinar levemente o corpo, deslocar os dedos com delicadeza. Virgínia Wolf (2014) diria, nesse contexto,

¹⁰ Termo utilizado junto as diretrizes da artista e pesquisadora brasileira Maria do Carmo Freitas Veneroso (2014) ao analisar as mudanças no estatuto da gravura contemporânea, verificando suas abordagens e práticas de impressão a partir de uma perspectiva de campo ampliado, onde a gravura dialoga com outras linguagens. A formulação desse pensamento apoia-se em uma problematização da escultura, pontualmente desenvolvida no escrito *A escultura no campo ampliado*, desenvolvido pela teórica de história da arte moderna e contemporânea norte americana Rosalind Krauss (1979). Krauss acentua o alargamento da extensão criativa escultórica, caracterizando então, o território do pós-modernismo. Da mesma maneira, Veneroso (p. 13) pensa o universo gráfico como não mais um arcaico método de reprodução da imagem, mas como uma linguagem que inclui outras possibilidades, estruturas e procedimentos capazes de pensar e fazer diferente, isto é “produzir de maneira a ampliar a definição de gravura”.

que o que necessito é a liberdade de um teto todo meu. Para escrever desfruto de uma tremenda disposição que tem a lucidez dos seus restos, de suas coisas vagas. E é justamente por isso, que pergunto: que lugar é este, o da escrita poética? Será uma percepção de mundos possíveis, como os indicados por Anne Cauquelin (2011)? Mundos que abrem, que invocam travessia? Práticas artísticas que necessitam seguir o conselho de Ítalo Calvino (2003) e abrir espaços outros? Dispositivos sensíveis que encontram dobras portadoras de potências, restos de espaços, áreas de intensidade propensa a saltos imensuráveis?

Conselhos urgentes:

"NÃO QUE A OBRA ABRA
UM MUNDO, PELA CONTRÁRIO,
MAS NÃO HÁ OBRA SEM
UMA MULTIPLICIDADE DE
MUNDOS POSSÍVEIS."
(ANNE CAUQUELIN, 2011, p.36)

"O INFERNO DOS VIVOS NÃO É ALGO QUE SEPA,
SE EXISTEM, É AQUELE QUE JA ESTÁ AQUI,
O INFERNO NO QUAL VIVEMOS TODOS OS DIAS,
QUE FORMAMOS ESTANDO JUNTOS.
EXISTEM DUAS MANEIRAS DE NÃO SOFRER.
A PRIMEIRA É FÁCIL PARA A MAIORIA DAS PESSOAS:
ACEITAR O INFERNO E TORNAR-SE PARTE DESTA
ATÉ O PONTO DE DEIXAR DE PERCEBÊ-LO.
A SEGUNDA É APPLICADA E EXIGE ATENÇÃO
E APENDICAGEM CONTÍNUAS: PROCURAR E
RECONHECER QUEM É O QUE NO INFERNO,
NÃO É INFERNO, E PRESERVA-LO E
ABRIR ESPAÇO."
(ÍTALO CALVINO, 2003, p.158)

Figura 01: *Conselhos do diário gráfico móvel*, 2017 Mariana Corteze. Anotações em caneta nankin. Acervo da artista.

Escrever sobre uma prática artística

Tendo uma essência sutil, uma relação com minúcias processuais, carregando invenções afetivas, porém subversivas, minha poética artística enfrenta uma dificuldade comum quando instaurada dentro do universo acadêmico: como dar conta dela? Como manifestar em palavras uma linguagem feita de marcas gráficas, composta por uma relação com a espacialidade contemporânea?

É no jogo da linguagem, feita naturalmente de signos, que me instalo. A partir do momento em que estou imersa em uma investigação que busca encontrar sua consciência poética, no que diz respeito aos seus processos de criação, suas questões, e quiçá suas respostas, parto de uma prática receptiva onde mergulho no meu texto para encontrar minha própria voz. E este carrega manchas, rasuras, rasgos, restos. Anotações, linhas, palavras. Marcas, vestígios, trocas. Tudo isso compõe uma invenção e uma marcação de um lugar, uma ocupação de espaço, isto é, minha posição em frente ao mundo, dentro do mundo, atravessada pelo mundo.

Então, salpico aqui tensões íntimas da escrita e do pensamento dessa criação poética:



Figura 02: *Diário gráfico móvel*, 2017 Mariana Corteze. Fotografia digital. Acervo da artista.

Nessa circunstância, retomo e saliento a importância da direção tomada a partir dos escritos de Calvino (2003) e Cauquelin (2011). Isto é, a necessidade de estar no mundo e nele acreditar. Por essa razão, enfatizo aqui uma produção disposta a experimentar um corpo e um espaço vivido, uma prática que caminha em meio a experimentos gráficos e espaciais, dialogando e questionando a gravura contemporânea, dando a ver processos múltiplos de impressão que se estabelecem e se reconhecem na instauração de uma espacialidade habitada no mundo, seja ela revirando espaços, inventando novas relações, outros contatos que tecem correspondências entre a teoria e a prática, entre a invenção de um lugar tátil e o lugar do pensamento.

Ao mesmo tempo em que me situo em meio a experimentações de impressos abertos, capazes de criar procedimentos elásticos e libertos, me coloco em frente a uma página branca, tendo que dar conta da organização e composição de uma escrita poética. Talvez, esse instrumento utilizado como disseminação de pensamento, seja ele acadêmico ou não, tenha uma relação com a suspensão. Tentando e, apenas tentando esclarecer sentido, não traduzindo a obra de que fala. Ou seja, a escrita poética revela conceitos do trabalho artístico, mesmo que seu objeto seja outro: o texto. Aquele que nunca é um, mas é múltiplo.

É nesse contexto que me apoio em Deleuze (1997) no início do escrito *Crítica e Clínica* quando fala de possíveis processos da escrita, e assim convida Marcel Proust para a conversa, pois para Proust o escritor inventa na língua uma nova língua, uma língua de algum modo estrangeira. Esse enfrentamento do mundo (de artistas, loucos, mulheres, minorias) é revolucionário, é um tencionamento de uma cadeia de existência. Logo, se exploro aqui essa escrita poética, me coloco no interior da própria língua que comunica, mas compartilha muito além de palavras. São visões, audições, tatos, paladares, olfato, cores, sons, cheiros, texturas. É uma escrita que é vista como um conjunto de desvios criados para revelar a vida das coisas e nas coisas.

Não é à toa que Deleuze fala da literatura como uma saúde, capaz de

exercitar e produzir dobras, desvios de pensamentos:

Não se escreve com as próprias neuroses. A neurose, a psicose não são passagens de vida, mas estados que se cai quando o processo é interrompido. A doença não é processo, mas parada do processo. Por isso, o escritor, enquanto tal, não é doente, mas antes médico, **médico de si próprio e do mundo** – grifo meu. (DELEUZE, 1997, p. 13)

Se o texto poético é um texto que opera no desvio da gramaticidade e informação, ele é um jogo de corrosão frente aos sinais da página. É outro tempo, outro lugar inventado. Logo, essa escrita é um salto arriscado. Nela não há centros, há desvios, muitos desvios. Nela não é possível uma claustrofobia de signos, ela depende de linhas de fugas, de aspectos não ditos, não marcados.

Entre hábitos e calafrios

É através das palavras, entre elas, que aqui se vê e se ouve. Elas são uma estratégia refeita a cada percurso, a cada viagem. E é nesse impasse que começo a entender os limites do meu corpo e, sobretudo, o limite das minhas mãos. Mãos que constroem lugares. Lugares não os grandes e sim os pequenos, os desconhecidos. Lugares desimportantes, sem nome, sem precisão. Recintos talvez designados porque lá nada existe, enquanto por toda parte existe algo.

A partir do momento em que aproximo questões do espaço na arte contemporânea, fruto de uma poética visual, procuro estabelecer pontes entre o saber acadêmico e a prática artística. Por conta disso, os limites encontrados no processo criativo e na investigação teórica se entrelaçam, sacudindo a barreira já insuficiente da arte e do espaço que ocupo. Permeio então, uma poética participativa, esferas relacionais e humanas onde me coloco como artista propositora de situações, independente de qual seja a materialidade do trabalho. Se assumo essa postura, em frente a todo o processo, seja ele artístico ou acadêmico, não domino mais nada, eu apenas convido a partilha, a um envolvimento possível.

Em virtude disso, acredito em uma arte que tem necessidade de indagar, mexer e provocar seu contexto. Uma arte compartilhada que se relaciona com a própria etimologia da palavra emocionar: do latim *emove*, aquilo que mexe e que pode expandir o ser. E expandir é um verbo que traz consigo uma ação alongada e ativa da/na extraordinária experiência vivida, isto é, das impressões que o mundo me faz e como isso me ensina a nele também imprimir.

No momento em que opto pelo universo gráfico – seja ele nomeado como gravura, como arte impressa, ou como experimento impresso – enquanto construção de pensamento e de experiência espacial, ele também se mostra como potente invenção de lugares de encontro. Materialidades gráficas que se prolongam no decurso de sua criação física, simbólica e reprodutiva, produzindo lugares de troca afetiva e efetiva. É, por assim dizer, um fazer impreciso, pois todas as técnicas da gravura são instáveis, não cabendo ou sabendo muito bem o que vai resultar. É uma investigação que lida com algo que fica no meio do caminho, que respinga e polvilha entre as coisas, entre a prática, entre o espaço e eu. É uma voz que dá valor ao ínfimo do processo.

Ao atentar para as mínimas movimentações internas deste processo de descoberta, vejo minhas mãos nuas, cruas. Mãos que apertam contornos, extremidades para dar conta da vida. Mãos que dedilham experimentos como quem faz vibrar as cordas de aço de um violão. Mãos que tem por “princípio

nunca fechar portas”, tal como Adriana Calcanhotto (1965-) canta. Mãos que cantarolam junto a Caetano Veloso (1942-) e procuram “lançar mundos no mundo”. E sim, mãos que ao pé do ouvido de Belchior (1946- 2017) desejam “que esse canto torto, feito faca, corte a carne de vocês”.

É por isso que uso minhas mãos como dispositivos digitais originais. Com elas escrevino desenhos, rabisco vocábulos. Com elas reflito as potencialidades de uma poética visual e também de uma escrita poética. E é justamente assim que nasce um desprezioso livro de artista (ainda em versão digital) intitulado *Vem pra casa* (2017).



Figura 03: Fragmentos da publicação de artista *Vem pra casa*, 2017 Mariana Corteze. Livro de artista. Acervo da artista.

Fingindo que minhas terapias e crises existenciais não influenciaram de forma alguma, rabisquei. Reuni inquietações, amontoei minhas questões. Empilhei minhas confianças: artistas inventam lugares. E como aqui, lugares forjados através do universo gráfico, provocando envolvimento, dobra e desdobra do corpo sobre si mesmo, sobre uma escrita e leitura as vezes esdrúxula e hiperbólica. Uma possível e mínima maneira de enfrentar e atuar na espacialidade que a experiência sensível abraça.

Ao me debruçar sobre um conteúdo ancorado na vida, descubro um processo próprio e construo uma poética que é marcada por concepções delicadas, porém incisivas. São inquietações que transitam acerca da arte e da arquitetura, a respeito do sentimento de pertencimento ou não dos lugares, tentando elaborar outras alternativas que produzam e ocupem nossos espaços. Artista, educadora, pesquisadora, mediadora, provocadora, portadora de tantos não saberes. Diria Basbaum (2013) uma artista-etc. Cada um desses significantes (que facilmente poderia colocar em todos o prefiro des, no sentido de produzir/provocar a diferença em firmadas estruturas) compreende uma gama de desmedida definição, mas aqui, orbitam em torno de um mesmo eixo sensível, a arte. Ao situar-me nesse âmbito, constantemente questiono seus e meus limites, fronteiras, paredes, muros levantados, frestas escavadas, aberturas arranhadas, janelas. Qual é o meu lugar? Como habito o ambiente em que estou? Qual é minha posição e direção nesses espaços? Espaços, estes, que interferem diretamente e diariamente, seja para confrontar ou oprimir aqueles que toca. A rua. A escola. A universidade. A galeria. O museu. A biblioteca. A cidade.



Figura 04: Fragmentos do livro *Vem pra casa*, 2017
Mariana Corteze. Livro de artista. Acervo da artista.

Inconclusão

Por fim, ou começo, escrever sempre será e estará inacabado. É um processo se fazendo, extravasando qualquer matéria visível e vivida. E ainda mais, escrever sobre uma poética artística é uma ação que necessita distanciamento. É preciso olhar de fora, de longe, uma vez que a prática artística é um instante em que estamos muito colados com nós mesmos. Portanto, tecer palavras torna-se um componente de fuga a própria formalização.



Figura 06: *Poética da invenção*, 2017

Mariana Corteze. Ilustração em tinta nankin. Acervo da artista.

Ao explorar minha relação de tatilidade com o mundo, com uma consciência gráfica que se dá a partir da arquitetura, provooco: o espaço, este espaço inventado através da prática artística e da escrita poética tem uma relação com a utopia. E diferente do que hoje se pensa, utopia nem sempre foi uma noção temporal, e sim, uma compreensão geográfica. Utopia – a mesma referida na obra literária do escritor inglês Thomas Morus (1480-1535) – era justamente o nome de uma ilha, no qual concretizava um mundo autônomo, periférico e longínquo. Ou seja, um lugar que propõe outra forma de habitação e organização.

Se venho aqui enquanto artista, pesquisadora, mediadora, portadora de tantos não saberes, é porque reconheço que tenho uma saúde frágil, as vezes irrespirável. Talvez isso equivalha aquilo que Deleuze (1997) propõe. Talvez seja porque vi demais, ouvi demais, senti coisas em demasiado grandes para mim, cuja passagem me esgota, me corrói, mas também me impulsiona. Mãos calejadas, dedos pulsando a cadência vivida.

Escrever é uma possibilidade de vida.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *O fim do pensamento*. Revista do Programa de Pós- Graduação em Ciência da Literatura. Universidade Federal do Rio de Janeiro: Centro de Letras e Artes, Ano IX, nº 11, 2004.

BASBAUM, Michel. *Manual de um artista-etc*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.

BLANCHOT, M. *O Livro Por Vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. CALVINO, Ítalo. *Cidades invisíveis*. Rio de Janeiro: O Globo, 2003.

CAUQUELIN, Anne. *No ângulo dos mundos possíveis*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34 Ltda, 1997. JAFFE, Noemi. *O livro dos começos*. São Paulo: Cosac Naify, 2016. MORUS, Thomas. *Utopia*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2004.

SILVEIRA, Paulo. *A página violada: da ternura a injúria na construção do livro*

de artista. 2 ed., Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008.

VENEROSO, Maria do Carmo Freitas. *O campo ampliado da gravura: continuidades, rupturas, cruzamentos e contaminações*. Revista Art Reserarch Journal. V. 1, nº 1, 2014. Disponível em:

<https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/5275> Capturado Acesso em 15 jun. 2017.

WOLF, Virgínia. *Um teto todo seu*. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

CONTATO COM TATO

UM CHÁ COM ARTEMÍSIA: REVISITANDO AS HISTÓRIAS

NATHALIA MUSWIECK GRILL¹; NÁDIA DA CRUZ SENNA²

¹UFPEL/nathaliagrill@gmail.com; ²UFPEL/alecrins@gmail.com

RESUMO

A presente escrita, apresenta as investigações iniciais vinculadas à minha pesquisa como mestranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas, na linha de pesquisa Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano, sob orientação da Profa. Dra. Nádia Senna. A pesquisa pretende questionar territórios sociais e ambientais, reivindicando o reconhecimento e protagonismo da mulher na história e sistema da arte. Para tanto, trago a luz os entrelaçamentos entre vida e processos artísticos ao destacar a biografia e produção da artista Artemísia Gentileschi. Costuro essa história às minhas, revelando uma poética calcada na cartografia, que deixa à mostra o âmago dos documentos de trabalho, seus resultados, obras e reflexões.

PALAVRAS-CHAVE

CARTOGRAFIA; PROTAGONISMO; ARTEMÍSIA

INTRODUÇÃO

Não pretendo com este estudo, reescrever a história da arte em si, sei que mesmo tendo esse intuito, não conseguiria contemplar todas as mulheres que foram deixadas de fora, foram colocadas em segundo plano, letras menores, esquecidas, excluídas e reconhecidas apenas como musas inspiradoras. Mas, de uma maneira muito singela, tenho o desejo de homenageá-las, registrar suas passagens no que chamamos de terra. Como estratégia, venho elaborando um mapeamento de artistas cujas trajetórias e produções me atravessam e me emocionam, neste artigo destaco a artista romana, Artemísia Gentileschi. Interessa-me o discurso, mesmo que sem intenção, feminista, a preocupação acerca das questões da violência contra a mulher e sua desvalorização pela sociedade, e principalmente como usa a produção de imagens como forma de vingança pictórica”.

METODOLOGIA

O impulsor que me leva por essas narrativas/encontros, provem do descobrimento do sentimento de sororidade, que manifesta em mim um devir cartográfico feminista, enaltecendo os acontecimentos íntimos e diários, buscando o entrelaçamento entre arte e vida, deixando em aberto o uso de suportes e estratégias, revelando uma produção conduzida e atravessada pelo contexto. Tal escolha, me possibilita a mais variada cartela de documentos de trabalho, assim como formas de registro e ação. Rolnik (2006, p.232) ao delinear os procedimentos de um cartógrafo diz que “para realizar sua intenção, o cartógrafo papa materiais de qualquer procedência. Não tem o menor racismo de freqüência, linguagem ou estilo.”

Através da minha produção como artista, pretendo atualizar as questões que assolam meus pares, e fazer das ações e imagens poéticas um disparador de reflexões e movimentos. Nesta escrita que se desenha em primeira pessoa, íntima e pessoal comprometo-me em transcrever impressões que surgem das experiências, revelar motivações e assim mostrar o processo criativo de modo aberto, dando acesso à gênese dos documentos de trabalho. Costuro tais questões ao meu cotidiano e ao contexto contemporâneo, os dispositivos tecnológicos, meus instrumentos de trabalhos corriqueiros, aparecem como contraponto ao fazer manual. O envolvimento impessoal e o calor afetivo se chocam, um corre para frente sem olhar onde pisa, o outro dá passos soluçantes para trás, como um vinil arranhado e empoeirado. Principalmente através das ações propositivas, vão se construindo janelas, pontes e vínculos entre os alinhavos de ontem e os que pesponteio agora.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

No decorrer da pesquisa, entro em contato com percursos impressionantes, que me sensibilizam profundamente, como o de Artemisia Genstileschi, que foi a primeira mulher a entrar para a Academia de Arte de Florença. Artemisia, nasceu

em Roma no ano de 1593, era filha do pintor Orazio Gentileschi, que por sua vez era amigo íntimo de Caravaggio, e seguia sua linha estilística, sendo reconhecido como um dos maiores caravaggistas italianos. A mãe de Artemisia morreu quando ela tinha apenas 12 anos, ela era a mais nova de cinco irmãos, todos homens. Começou a frequentar o ateliê de seu pai ainda muito pequena, e logo começou a pintar, mostrando-se muito talentosa. Seu pai, desejando que a jovem entrasse em contato com outras técnicas, contrata um amigo pintor, Agostino Tassi, para lhe ensinar desenho e perspectiva. Porém, o seu tutor a estuprou, quando ela tinha apenas 19 anos. O caso foi levado à corte, e o julgamento se arrastou por sete meses. Durante o processo, Artemisia, foi humilhada e severamente torturada, enquanto o agressor, apesar de ter sido condenado ao exílio por cinco anos, nunca cumpriu a pena, tendo retornado a Roma logo depois. Nesse estágio, Artemisia já tinha certo reconhecimento, tendo trabalhado em várias cidades da Itália, como: Florença, Gênova e Veneza, fixando-se em Nápoles em 1630.

Porém, como consequência de um caso público de estupro, talvez o primeiro, sua reputação ficou enfraquecida por acusações de promiscuidade. Em resposta a esses olhares preconceituosos, Artemisia fez releituras de mitos e histórias bíblicas como uma forma de vingança pictórica, evidenciando sempre o prisma e protagonismo feminino. Um dos primeiros trabalhos conhecidos da pintora foi *Susana e os Velhos* (que é citado na imagem 1), ilustra a passagem onde conta que, Susana era uma bela e jovem esposa de um rico judeu do século VI a.C. (período do Exílio), que sofre um assédio de dois velhos que frequentam a sua casa, eles a surpreenderam no banho, exigiram que ela se submetesse aos seus desejos sob pena de que a difamassem. Susana resiste, por isso é julgada e condenada. Posteriormente, o juiz reabre o processo, devido às contradições dos depoimentos dos acusados, prova a inocência de Susana e provoca a condenação dos velhos à morte.

Outros artistas dos séculos XVI e XVII dedicaram-se à pintar essa mesma história, explorando as possibilidades eróticas, destacando o nu feminino e objetificando Susana. Porém, a abordagem de Artemisia difere justamente neste

ponto. É uma de poucas pinturas que mostra o assédio sexual dos dois homens como um evento traumático e repulsivo.

Outro tema que foi ainda mais caro para Artemisia, revela-se na série *Judite decapitando Holofernes* (que é citado na imagem 2). O livro de Judite, da Bíblia, conta-nos que o general assírio Holofernes estava sitiando a cidade israelita de Betúlia. Os habitantes estavam a ponto de se render quando a viúva Judite se ofereceu para salvá-los. Sem explicar seu plano, ela vestiu suas melhores roupas e partiu em companhia da criada, Abra, para o acampamento inimigo. Os soldados inimigos ficaram encantados com sua beleza e acreditaram na história contada por ela, de que vinha oferecer ajuda ao general Holofernes que, igualmente encantado, convidou-a para comer e beber com ele. Quando ele adormeceu, Judite aproveitou para tirar-lhe a espada e cortar-lhe a cabeça, entregando-a em seguida a Abra, que a colocou num saco. Quando voltaram à Betúlia, apresentaram a cabeça do tirano, aconselhando que a mesma fosse exposta para intimidar o inimigo. Ao verem a cena, os assírios se assustaram e dispersaram, sendo facilmente derrotados pelos betulianos. Novamente a pintora, coloca as mulheres em plano de empoderamento e determinação, além de mostrar companheirismo entre Judite e Abra. Por volta de 1642, Artemisia deixa a Inglaterra e volta para Nápoles, onde morreu em cerca de 1652/53, devido à sua saúde debilitada e em dificuldades financeiras. Numa carta datada de 13 de novembro de 1649, enviada por Artemisia a Don Antonio Ruffo, a artista se queixa de ter sido “vítima de trapaças” e deixando claro seu incomodo em viver em uma sociedade predominantemente patriarcal.

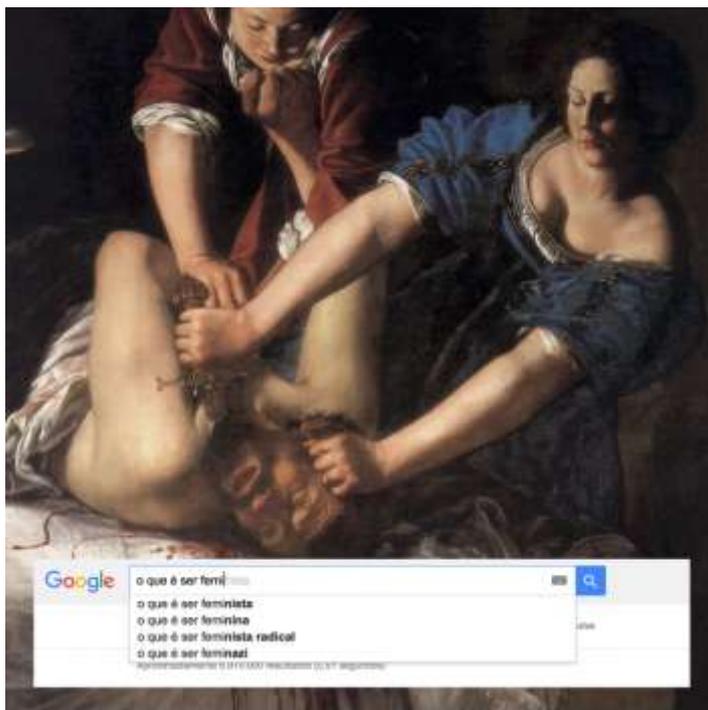
Entrelaçando os traumas de Artemisia, aos noticiários que anunciam diariamente terríveis e repetidos atos de violência contra as mulheres e com o desejo de atualizar tais questões e costurá-las ao meu cotidiano, procuro atentar-me aos objetos que me cercam e os meios de pesquisa que me levam até o conhecimento. Os dispositivos tecnológicos, meus instrumentos de trabalhos corriqueiros, aparecem como contraponto ao fazer manual. Percebo neste instante que meu computador é também um espaço de atelier para mim. Questiono-me sobre quais são os problemas que assolam as mulheres hoje, e os que me atingem também em particular, e o livro escrito em 1928, por Virginia Wolf, intitulado *Um teto*

todo seu, parece que foi escrito nessa manhã. A partir destas reflexões, produzi imagens que fazem interferência, através de manipulação digital nas obras de Artemísia. Com a pretensão de deslocar as obras da pintora, colo junto a essas imagens, prints de pesquisas do site Google. Os prints surgiram ocasionalmente através de buscas por artigos que envolviam as temáticas que aqui se engendram, me confirmando a forma estereotipada como o movimento feminista é seguidamente visto pela sociedade, além de expor a fragilidade dos bancos virtuais de informação. Os dados são postos conforme aparecem, sem qualquer manipulação. As duas obras foram expostas em exposições coletivas, sendo as imagens impressas em tecido canvas, ficando com a aparência final de quadro pintado manualmente. A técnica foi pensada intencionalmente, pretendendo potencializar o estranhamento do público para com a obra, além de levantar possíveis reflexões sobre o suporte.



Imagem 1 – Você quis dizer.... *Série Artemísia*, 2016. Arquivo Digital. Fonte: Nathalia Grill.

Imagem 2 – O que é, o que é. *Série Artemísia*, 2016. Arquivo digital. Fonte: Nathalia Grill.



Pensando nas proposições e intenções que tenho traçado para a minha própria prática como artista, no sentido de levar o “acontecimento” da arte para as brechas do cotidiano, comecei a direcionar minha atenção cada vez mais às potências que podem ser encontradas nos hábitos diários, que acontecem dentro da casa, percebendo-os como práticas ritualísticas do dia a dia, que promovem encontro e troca, transparecendo cuidado e afeto.

A tradição de tomar chá, e a hora do café da tarde, abarca muitas culturas, como, o chá das 17 horas na Inglaterra e as gueixas que eram treinadas para servi-lo com perfeição na China. Já na casa da minha avó e da minha mãe, era um momento em que as mulheres da família se reuniam para comer bolos, tomar café e conversar sobre qualquer assunto, receitas, o tempo ou para repassar notícias de parentes. Era um momento sagrado, de suspensão do tempo. Colocando uma lupa nos afazeres infraordinários, e na tentativa de promover uma pausa na rotina e um ponto de encontro, projetei a instalação “Hora do Chá” (imagem 3). Reproduzo, aspectos do cenário doméstico, que é reconhecido como próprio do universo feminino, não para cultivar um costume imposto dentre os nossos afazeres sociais,

mas sim como escolha, em uma época em que ações como jogar conversa fora, perder tempo, reunir-se com pessoas queridas sem nenhum objetivo prático previamente determinado, significam profunda resistência. Nessa etapa da pesquisa procuro proposições em que a obra possa gerar atravessamentos reais na existência das pessoas, que o contato com a obra cause algum tipo de conforto, afago afetivo e sentimento de nostalgia. A instalação foi montada no jardim localizado no prédio do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas. Foi colocada uma mesa, dobrada ao meio, de forma que sua estrutura se integrasse ao espaço. Sob ela, uma toalha de renda branca, e muitas xícaras, quantas couberam, também da cor branca. Dentro das xícaras havia o líquido vermelho do chá de hibisco, e no fundo podia-se ler as palavras (imagem 4): não tema, ame, acredite e experimente. As pessoas foram passando pelo jardim, algumas desconfiadas, outras correndo mal olhavam, mas muitas pararam para tomar o chá, e ali ficaram conversando com as outras pessoas que também pararam. As mensagens que coloquei no fundo das xícaras, foram planejadas no decorrer de um grande abalo político que assolava o Brasil, pois no dia anterior a montagem da instalação, o país inteiro recebia a notícia de que a presidenta eleita democraticamente, poderia sofrer um impeachment. Por isso, podia-se sentir uma atmosfera temerosa no ar, muitos estavam percebendo os movimentos que poderiam significar a perda de muitos direitos conquistados. Michel Temer, seria, (e agora é) (não sabemos até quando), o novo presidente.

Ao passar das horas, e ao cair da luz, me apropriei novamente da pintura de Artemísia, Judite decapitando Holofernes, projetando-a sobre a mesa. A imagem estava colorizada de vermelho, indicando o movimento do olhar diretamente para o líquido gerado pelo hibisco. Não por coincidência um quadro da pintora foi o escolhido para compor à instalação, além da intenção estética, o nome da pintora foi emprestado para um chá, popularmente conhecido como chá de Artemisia, que é utilizado também com uma forma de provocar abortos.

Notei que a incorporação das palavras, diante do acontecimento recente, foi a tática acertiva para que as pessoas realmente se sentissem “abraçadas” por aquele chá. Ficou o aprendizado, para mim, que ao projetar um ação, uma

instalação ou qualquer idéia de obra, devo deixar alguns pontos em aberto até o último momento. Pretendo ainda levar essa instalação para outros pontos da cidade, centrais ou não, para que a experiência não se limite ao público universitário.



Imagem 3 – Hora do chá. *Instalação, 2016*. Fotografia: Nathalia Grill.

Imagem 4 – Hora do Chá. *Instalação, 2016*. Fotografia: Nathalia Grill.



CONCLUSÕES

Registrar, escrever, produzir, fotografar, publicar e expor são formas de deixar latente a existência. Percebo pela dificuldade em encontrar registros sobre as mulheres artistas, nos mais diferentes momentos da história da arte, que ainda há muito para ser pesquisado, em prol da visibilidade dos outros importantes na trama da história. Constato que é por conta do investimento da mulher pesquisadora

sobre nossas antepassadas que vamos costurando uma colcha de memórias, tal como um quilt, que revela em suas emendas narrativas de protagonismo feminino. Por isso, também a estratégia pela qual selecionei como referencial para a pesquisa, historiadoras, críticas, escritoras e mulheres artistas. Lançando um pensamento imaginativo para o futuro, seria enriquecedor para o trabalho, e para a minha própria vivência, de alguma forma ampliá-la para o coletivo, somar vozes, mãos e vidas em um discurso polifônico. São muitas as histórias que precisam ser contadas. Construir pontes de afetividade, produzindo obras mais interativas que sejam favoráveis ao encontro e a troca, gerando união e afeto. Além disso, sinto que devo me aproximar de artistas do meu território, fazer um levantamento das produções que estão no entorno, tirando-as do anonimato. Observo nas produções de Genstileschi, entre outras artistas que “encontrei”, que suas poéticas constituíram um instrumento político, elas deram a ver imagens, atuaram e atentaram para as problemáticas sociais e culturais, visando uma conscientização dos sujeitos. Sua obras e engajamentos dão testemunho do potencial libertário que a arte pode alcançar, e é a essa força a qual me costuro e é também a mola que me impulsiona.

REFERÊNCIAS

- BEAUVOIR, S. de. O segundo sexo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. 2 v.
- BUTLER, Judith. Problemas de gênero – Feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- CANTON, Katia. Corpo, Identidade e Erotismo. In: Temas da Arte Contemporânea. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol.4. São Paulo: Editora 34, 1997a.
- FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: O que é um autor? Lisboa: Passagens, 1992. GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. Micropolíticas, cartografias do desejo. Rio de Janeiro: Vozes, 2005.
- NOCHLIN, Linda. Por que não houve grandes artistas mulheres?. Edições Aurora, São Paulo, 2016. Acessado em 15 jul. 2016. Disponível em: <http://www.edicoesaurora.com/ensaios/Ensaio6.pdf>
- PAIM, Claudia. Táticas de artistas na América Latina: coletivos, iniciativas coletivas e espaços autogestionados / Claudia Paim. – Porto Alegre: Panorama Crítico Ed., 2012.

PASSOS, E. KASTRUP, V. & ESCÓSSIA, L. (Orgs.). *Pistas do método da cartografia*. Porto Alegre: Sulina, 2009.

PIRES, B. F. *O corpo como suporte da arte*. São Paulo: Senac, 2005.

ROLNIK, Suely. *Cartografia Sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina, 2006.

SACCÁ, Lucilla. *Corpo como experimento*. *Nossa América* (on line). *Revista Memorial América Latina*. n.23, ano 2006. Disponível em:
http://memorial.org.br/revistaNossaAmerica/23/port/26-Corpo_como_experiencia.htm

SENNÁ, Nádia. *Donas da Beleza: a imagem feminina na cultura ocidental pelas artistas plásticas do século XX*. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) São Paulo: Escola de Comunicações e Artes, USP, 2008.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Bordado e transgressão : questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan*. *Revista Proa*, Campinas, IFCH/UNICAMP, no 2, vol. 01, 2010.

TEDESCO, Elaine. *Instalação: Campos de Relação* acessado em 30 maio 2017. Disponível em:

https://www.researchgate.net/publication/266492941_Instalacao_campo_de_relacoes

TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. *Dramatização dos corpos: arte contemporânea e crítica feminista no Brasil e na Argentina*. São Paulo: Intermeios, 2015.

, *Figurações feministas na arte contemporânea: Márcia X, Fernanda Magalhães e Rosângela Rennó* -Campinas, SP : [s. n.], 2008. TVARDOVSKAS, Luana Saturnino, *Teoria e crítica feminista nas artes visuais*, Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH, São Paulo, julho 2011.

WOLFF, Janet. *Recuperando a corporalidade. Feminismo e política do corpo*. In: MACEDO, Ana Gabriela; RAYNER, Francesca (Orgs.). *Gênero, cultura visual e performance*. Antologia Crítica. Minho: Edições Húmus, 2011.

WOOLF, Virginia. *Profissões para Mulheres e Outros Artigos Feministas*. Porto Alegre: L&PM, 2012.

_____. *Um Teto Todo Seu*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

A TURMA DA MÔNICA EM RELEITURAS SENSÍVEIS

AMANDA DA ROCHA AZEVEDO¹; NADIA SENNA²

a.rochazevedo@gmail.com¹; alecrins@hotmail.com²

RESUMO

O artigo discute subjetividades, aspectos sociais e inovações narrativas presentes na linha editorial Graphic MSP, que se caracteriza por releituras das personagens do Maurício de Souza realizadas por jovens quadrinistas brasileiros de diferentes estilos. Monica – Força (2016), de Bianca Pinheiro, Turma da Mônica – Laços (2013) e Turma da Mônica – Lições (2015) dos irmãos, Luciana Cafaggi e Vitor Cafaggi foram selecionados pela sensibilidade e ousadia dos criadores ao abordarem temas difíceis, presentes no cotidiano infantil: separação dos pais, sentimento de culpa por erros cometidos, rivalidades, crescimento pessoal e solidariedade. Nossa abordagem se apoia nos estudos da cultura visual e de gênero para identificar engajamentos discursivos, referências, citações e refinamentos visuais adotados.

QUADRINHOS; SUBJETIVIDADES; INOVAÇÕES NARRATIVAS

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como objetivo analisar releituras da turma da Mônica desenvolvidas no projeto Graphic MSP, focando em sua narrativa e soluções visuais encontradas pelos autores ao projetar histórias usando personagens nacionalmente conhecidos.

O projeto MSP - Mauricio de Sousa Produções - foi criado visando dar visibilidade ao trabalho de diversos artistas talentosos e esforçados que assim como Maurício, no início da carreira, encontram barreiras para mostrar seu trabalho.

Com o desenvolvimento do Projeto também foi possível ampliar o espaço participativo de autoras quadrinistas, visto que Maurício não utilizou como critério de seleção o gênero e sim a qualidade do trabalho.

O Projeto Graphic MSP caracteriza-se por convidar diferentes quadrinistas para desenvolver uma edição da turma da Mônica onde o roteiro e traço podem ser completamente autorais, só com algumas limitações como, não pode haver morte de um personagem, violência excessiva, sexualização, apologia a drogas, entre outros fatores.

O principal diferencial entre as edições originais da turminha e a Graphic MSP é o traço. Neste projeto podemos ter contato com diferentes visualidades e representações que os artistas têm dos personagens. A narrativa também é um diferencial, podemos ver o universo se bifurcar em diferentes realidades que a maioria dos leitores não esperava encontrar.

METODOLOGIA

Para o desenvolvimento deste estudo foram selecionadas três obras da Graphic MSP para serem lidas e analisadas. Foram realizados comparativos da narrativa e soluções visuais encontradas pelos autores, com as de Mauricio de Souza e estilos alternativos de quadrinhos, como o manga e HQ.

Este artigo também apresenta questionamentos sobre a abertura do mercado

brasileiro para novos quadrinistas nacionais. Também foi realizado um levantamento da participação de mulheres nos quadrinhos, tanto como personagem, quanto autora.

RESULTADOS E DISCUSSÃO O DONO DA TURMA

O pai da turminha, Maurício de Sousa, estreou nas tiras jornalísticas no ano de 1959, no jornal Folha da Tarde, atual Folha de São Paulo, com uma historieta sobre um menino e um cachorro, que mais tarde ficariam conhecidos como Franjinha e Bidu. Graças ao esforço pessoal e empreendedorismo surgiu a Mauricio de Sousa Produções (MSP) e já na década seguinte, nos anos 70, conquistou em definitivo o público infantil, com o lançamento da revista da Turma da Mônica. Na sequência foram lançadas as revistas individuais das principais personagens, almanaques, álbuns, edições comemorativas, criação de novas personagens para interagir com a turma, expansão para o mercado internacional, adaptação para outras mídias e licenciamento para uma infinidade de produtos.

Passados mais de 50 anos, esse verdadeiro fenômeno dos quadrinhos brasileiros comprova sua capacidade para se reinventar, acompanhando transformações do público e da própria linguagem. Em 1997 foi fundado o Instituto Cultural Mauricio de Sousa, voltado para ações e campanhas de cunho social e educativo, que tratam de ecologia, drogas, saúde e inclusão. Essa preocupação fez surgir personagens como Dorinha a menina deficiente visual, Humberto um menino mudo e o Luca, um menino cadeirante, que adentram ao universo da turminha para evidenciarem relações e questões cotidianas, como acessibilidade, diversidade e igualdade.

A capacidade para experimentar desafios e abordar temas mais complexos levou o grupo a implementar a Turma da Mônica Jovem, em estilo mangá, no ano de 2008, e o projeto Graphic MSP, em 2012, que segue a linha das *graphic novels*. Em ambas, as personagens são recriadas: ficaram mais velhas e enfrentam problemas comuns aos adolescentes do século XXI no mangá; ou ainda são crianças, porém vivenciam situações difíceis como perdas, rivalidades, mudanças, separações em histórias que investem sobre o perfil psicológico das personagens nas novelas gráficas.

O PROJETO GRAPHIC MSP

Na origem do projeto estão as edições comemorativas dos 50 anos de carreira do quadrinista, especialmente o livro – MSP 50: Mauricio de Sousa por 50 artistas – como o título anuncia, são trazidas releituras das personagens, realizadas por quadrinistas brasileiros.

Maurício de Souza foi um precursor do mercado nacional de quadrinhos, criando uma base de fãs sólida que percorreu diversas gerações. Turma da Mônica se tornou referência de leitura, entretenimento e arte sequencial brasileira, o projeto MSP 50 foi uma oportunidade de trazer visibilidade a diversos artistas talentosos e esforçados que assim como Maurício, no início da carreira, encontram barreiras para mostrar seu trabalho.

O resultado foi surpreendente, ganhou o público de imediato, tanto que saíram mais dois volumes, um em 2010 e outro em 2011. A experiência permitiu ao grupo vislumbrar uma nova linha editorial: as novelas gráficas.

Novelas gráficas são histórias em quadrinhos que permeiam o universo dos livros. Elas possuem um começo e fim normalmente bem delimitados, são histórias que tratam de assuntos profundos com o intuito de fazer as pessoas refletirem sobre questões da vida.

As novelas gráficas foram uma oportunidade de resgatar um público que cresceu lendo A Turma da Mônica, mas com o passar do tempo desenvolveu interesses diferentes que as histórias tradicionais da turma não supriam. Com a perspectiva de alcançar um público adulto, mas não esquecendo seu público principal, as crianças, e de dar oportunidade a artistas que cresceram com a referência da turma da Mônica, fazerem suas releituras das personagens e universo, nasceu a Graphic MSP.

O PAPEL FEMININO NOS QUADRINHOS

Personagens femininas sempre fizeram parte do universo dos quadrinhos, mas seu papel tendeu a ser delimitado como secundário e sexualizado.

Uma das histórias em quadrinhos mais antigas do mundo e primeira lançada no Brasil, As Aventuras de Nhô Quim de 1869, que conta a história de um homem que conhece a cidade e se espanta com tudo de novo que conhece, praticamente não possui personagens femininas, na maior parte do quadrinho o personagem principal interage apenas com homens e mulheres aparecem como parte da composição de fundo.

The Yellow Kid de 1895 foi um grande sucesso e uma das principais histórias em quadrinhos impressa a cores. Nela conta-se o dia-a-dia de um garoto de roupa amarela, onde a maioria de suas situações de interação também são com personagens masculinos e as personagens femininas servem como suporte para desenvolver uma situação que acontece com o garoto.

Avançando um pouco na história dos quadrinhos, temos os super-heróis, um grande ícone e difusor dessas produções, onde a maioria dos personagens são homens, fortes e que salvam mocinhas indefesas. Entre os principais super-heróis conhecidos e rentáveis para a indústria, temos apenas uma mulher, Diana a mulher maravilha, uma personagem que luta contra o crime e defende as pessoas usando apenas um correntão, botas e braceiras.

Diversas heroínas e vilãs foram surgindo nos universos das grandes companhias de quadrinhos, DC e Marvel, mas todas possuem uma vestimenta padrão. Roupas muito curtas e/ou muito coladas aos seus corpos, que são sempre bem definidos e esculpidos, transformando-as em um produto de beleza e desejo, deixando claro que mulheres interessantes ou com um papel no mundo, são bonitas e sedutoras.

Uma ótima forma de analisarmos o papel de personagens femininas é através do Teste de Bechdel desenvolvido pela cartunista americana Alison Bechdel. É um teste muito simples que possui três questionamentos:

1. Existem pelo menos duas personagens mulheres com um nome?
2. Elas conversam pelo menos uma vez entre si?

3. Elas conversam sobre algo que não seja um homem?

Parecem questões simples, mas se analisarmos diversas obras de diferentes mídias e escopos, vamos perceber que muitas não passam neste teste porque implicitamente as mulheres têm um papel, que é servirem como suporte para o desenvolvimento de personagens masculinas.

Mas sempre houveram mulheres participando da indústria dos quadrinhos e tentando subverter esse meio. Um bom exemplo é Marjorie Buell, criadora da Turma da Luluzinha em 1935, porém, muitas de suas publicações não passam no Teste de Bechdel.

A turma da Mônica também é um grande exemplo, apesar de seu autor ser um homem, uma das personagens principais e que dá o nome a esse universo, Mônica, foi inspirada na filha do autor e traz ao protagonismo uma garota forte e segura, cercada por seus amigos e histórias que permeiam o universo infantil, fugindo da sexualização e de transformar crianças em pequenos adultos.

OS AUTORES

Bianca Pinheiro – Mônica Força

Bianca Pinheiro, nasceu no Rio de Janeiro em 1987, mas mora em Curitiba desde os 5 anos.

Formada em Artes Gráficas e pós-graduada em Histórias em Quadrinhos. A autora começou a fazer quadrinhos e publicar em um blog, A Vaca Voadora. Ela escreveu uma webcomic em 2013, Bear, que conta a história de uma menina e o seu urso. Mais tarde, em 2014, a comic foi publicada pela Nemo e em 2017 por uma editora francesa, La Boîte à Bulles.

Bianca participou também de algumas coletâneas de quadrinhos e publicou de forma independente duas HQs de terror e diversas histórias curtas que estão disponíveis em seu site.

Em 2015 Bianca Pinheiro ganhou o Troféu HQ Mix de Novo Talento – Roteirista pelo desenvolvimento dos dois primeiros volumes de Bear.

Vitor Caffagi e Lu Caffagi – Mônicas Laços e Mônica Lições

Vitor e Lu Caffagi são irmãos e quadrinistas.

Vitor nasceu em Belo Horizonte em 1978 e é formado em design gráfico. Ele atuou desenvolvendo diversas peças gráficas, como marcas, storyboards, layouts para sites, ilustrações para campanhas e matérias didáticos.

Em 2008 desenvolveu a webcomic Puny Parker, uma paródia do homem aranha onde ganhou visibilidade e foi convidado para diversos projetos como o MSP 50.

Vitor Caffagi foi convidado pelo jornal O Globo para desenvolver uma série de tirinhas, assim nasceu Valente que mais tarde teve dois livros publicados.

Pelo seu trabalho em Duotone, uma HQ que permeia o universo do imaginário infantil, ele ganhou o Troféu HQ Mix de Novo Talento – Roteirista.

Luciana Faffagi nasceu em 1988, Minas Gerais. É formada em Jornalismo e trabalha como ilustradora. Ela desenvolve ilustrações para a Editora Abril, coleções de livros didáticos para a LeYa e ilustrou a reedição do livro Mariana – Menina e Mulher, de Pedro Bandeira.

Lu começou a publicar quadrinhos em seu blog pessoal Los Pantozelos, em 2010. No ano seguinte lançou de forma independente uma HQ que contam histórias inspiradas em músicas, Mixtape.

A autora ganhou o Troféu HQ Mix Novo Talento – Desenho pela Graphic Novel Laços, pelo mesmo trabalho Lu e Vitor ganharam o Troféu HQ Mix – Melhor Roteirista.

A ANÁLISE DAS OBRAS

Para entender um pouco as soluções visuais e de roteiro encontradas pelos autores, foi realizada uma análise da construção visual dos personagens, cores e elementos, organização de quadros e forma com que o roteiro e temáticas foram abordados.

Mônica Força – Bianca Pinheiro

Nesta Graphic Novel é explorado um lado diferente da personagem Mônica. A personagem sempre é retratada de forma forte e inabalável na obra original de Mauricio de Sousa, na obra de Bianca Pinheiro, foi explorado o lado vulnerável da personagem, ao enfrentar problemas em casa com brigas familiares.

A autora usou as características de força e coragem de Mônica, para mostrar que as vezes nem tudo pode ser resolvido por contra própria e que a fragilidade e o medo existem dentro até mesmo dos mais bravos.

Ao longo da Graphic Novel a autora desenvolve o relacionamento da personagem com os familiares, mostrando a solidão e a visão de uma criança diante de problemas que ela ainda não compreende tão bem.

É possível ver na Figura 1 a forma visual com que a autora resolveu os diálogos de brigas dos personagens. Para não entrar em detalhes sobre o assunto das brigas dos pais da Mônica e também para ilustrar como a percepção infantil, algumas vezes não consegue entender o motivo das discussões de adultos, foi criada uma representação visual de como as brigas acontecem, onde sua forma fluída, preta e orgânica tende a ser uma metáfora sobre como a voz das pessoas muda e se torna instável durante discussões.



Figura 1: Brigas. Fonte: MSP 2016.



Figura 2: Silêncio. Fonte: MSP 2016.

Já na Figura 2 a autora retrata o comportamento dos pais da menina na frente dela, como o silêncio se estende e se torna perturbador, deixando o ambiente frio que é representada por uma paleta de azuis e amarelos pastéis para todo o cenário.



Figura 3: Monstro das brigas. Fonte: MSP 2016.

Na Figura 3 é apresentado o monstro das brigas, uma versão do bicho papão para Mônica, onde as brigas constantes se tornam tão assustadoras que chega a ser palpável. Ela tenta usar da força para vencer, como é natural na personagem, porém não surte efeitos, as brigas não são algo que ela pode resolver com força física, assim ela acaba sendo engolida pelo monstro.

É usada também uma metáfora para os problemas enfrentados dentro da casa por uma torneira pingando. Todos os integrantes se incomodam com aquele barulho em meio ao silêncio e em algum momento tentam consertar a torneira, sem sucesso. No

fim da história todos se juntam e acabam achando que consertaram a torneira e é como se todos os problemas tivessem sido consertados, até que ela volta a pingar e todos riem, como se os problemas não tivessem sumido, mas que podem ser contornados e finalmente a vida voltou ao normal.



Figura 4 Fonte: MSP 2016.



Figura 5 Fonte: MSP 2016.

Mônica Laços – Lu e Vitor Caffagi

A Graphic Novel Laços tem como foco a amizade de Mônica, Magali, Cebolinha e Cascão. Após Floquinho, o cachorro de Cebolinha fugir, os quatro amigos resolvem deixar todas as diferenças de lado e partir em uma jornada em busca do cãozinho.

Ao longo da aventura os autores exploram assuntos presentes na infância como o bullying, amizade e cooperação. Mas também é apresentada de forma delicada problemas maiores, como pobreza e maus tratos animais.

Assim como Mônica Força, Laços mostra a visão infantil sobre problemas maiores. A fé de que tudo pode ser resolvido se nunca desistir e que juntos os amigos são capazes de resolver todos os problemas, por mais complicados que sejam.



Figura 6 . Fonte: MSP 2014.



Figura 7. Fonte: MSP 2014.

Nas figuras 6 e 7 podemos ver uma diferença tanto de traço quanto de organização dos quadros. A primeira página apresentada foi ilustrada e projetada pela Lu, seu estilo é mais fluído, suas ilustrações são tradicionais, feitas no papel, e são utilizadas como recurso e representação para todos os *flashbacks*, já a segunda página foi ilustrada pelo Vitor, ela foi desenhada digitalmente e deus quadros são simétricos e organizados.

No *flashback* nos é apresentada a relação de carinho entre o Cebolinha o Floquinho, como eles se conheceram e como sua amizade começou. Boa parte da história se passa a noite, como pode ser conferido nas figuras 8 e 9, a paleta muda completamente, não só em caráter da iluminação, mas também pela percepção que a noite traz para crianças.

Ao longo da história a turma de amigos entra em confronto algumas vezes com outro grupo de crianças, mas depois do grupo rival perceber as dificuldades enfrentadas pelos protagonistas, acabam se solidarizando e até mesmo ajudando eles a encontrar o Floquinho, emprestando suas bicicletas para a busca.



Figura 8. Fonte: MSP 2014.



Figura 9. Fonte: MSP 2014.

Mônica Lições – Lu e Vitor Caffagi

Em Lições Lu e Vitor continuam seus métodos de criação, com a autora desenhando os *flashbacks* e ambos trabalhando no roteiro. A graphic novel trata sobre problemas e a solidão dos personagens, temos novamente Mônica, Magali, Cebolinha e Cascão como protagonistas, após uma fuga da escola Mônica acaba caindo e quebrando o braço, os pais da menina resolvem trocar ela de colégio por achar que o grupo é uma má influência e cada uma das crianças é castigada tendo que enfrentar seus maiores medos. Cascão é colocado em aulas de natação, Cebolinha precisa melhorar sua fala e Magali é colocada em uma escola de princesas.



Figura 10. Fonte: MSP 2015.



Figura 11. Fonte: MSP 2015.

Na figura 10 é apresentada uma construção diferente do usual, na página o presente e o passado se mescla, os traços dos dois irmãos aparecem juntos de forma fluída. A construção de Lições é diferente de Laços na organização de quadros, figura 11, elementos e personagens acabam invadindo um quadro ao qual não pertencem, algo muito comum nos magas onde a construção de quadros é fluída e cada página é tratada como se fosse uma peça única.

Novamente assuntos delicados da vida infantil são trazidos à tona pelos autores, Cebolinha que acreditava que sua vida seria melhor agora que a Mônica não estava mais na escola para lhe dar umas coelhadas, descobre que a presença dele acaba o protegendo de problemas maiores, o *bullying* e violência de colegas maiores.



Figura 12. Fonte: MSP 2015.



Figura 13. Fonte: MSP 2015.

Os autores trazem de forma sensível e divertida temas atuais que estão em discussão, como o papel da mulher e do homem na sociedade. Na figura 12 nós vemos Magali em uma escola de princesas, uma escola para ensinar etiqueta e como uma dama deve se portar. Magali não consegue se encaixar nestes moldes e acaba sofrendo represálias de sua instrutora, os autores fazer o leitor se solidarizar com a personagem e até mesmo se perguntar se isso é certo, se Magali precisa realmente mudar quem ela é. Já na figura 13 tem um dialogo entre Cascão e Mônica, a menina está sem poder sair de casa por conta do seu braço quebrado e seu amigo vai visitá-la, ele pergunta se ela quer brincar e ela rebate com outro pergunta “De casinha?”, Cascão responde que sim, mas que ela não pode contar para o Cebolinha. É uma forma sensível de mostrar como os meninos tem interesses diferentes que muitas vezes não são aceitos e são ditos como femininos, como se gostar de coisas impostas pela sociedade como femininas fosse algo ruim e que deve ser evitado.

A história termina com todos os personagens enfrentando seus medos e Mônica acordando em sua cama, feliz em um sábado.

CONCLUSÃO

As três obras analisadas trazem uma visão diferente de quatro personagens da Turma da Mônica: Cebolinha, Cascão, Magali e Mônica. São apresentadas diferentes soluções visuais para problemas enfrentados por crianças e de sua visão do mundo, através de cores e formas.

O projeto Graphic MSP foi uma forma de dar visibilidade e espaço para novos artistas, principalmente autoras mulheres, trazerem uma nova visão para um universo já conhecido, com referências atuais tanto de composição quanto de

narrativa. Produzindo uma discussão e reflexão de assuntos complexos, que as pessoas algumas vezes nem percebem que precisam refletir. Fazendo assim a arte são só apreciativa, mas também uma poderosa ferramenta social para contribuir nas transformações da nossa sociedade.

REFERÊNCIAS

COMPARATO, Doc. **Da Criação ao Roteiro: Teoria e Prática**. 4 ed. São Paulo: Summus Editorial, 2016

COUTINHO, S. G.; LOPES, M. T.. **Design para educação: uma possível contribuição para o ensino fundamental brasileiro**. In: Braga, Marcos da Costa. (Org.). O Papel social do design gráfico: história, conceitos atuação profissional. 1ed.São Paulo: Editora SENAC, 2011, v. 1, p. 137-162.

Eisner, Will. **Quadrinhos e Arte Sequencial**. 1 ed. São Paulo: Martins Fontes 1989

MacCloud, Scott. **Desvendando Quadrinhos**. 1 ed. São Paulo: Makron Books, 1995.

Caffagi, Vitor; Caffagi, Lu. **Graphic MSP: Mônica: Lições**. Bueri, São Paulo: Panini Comics, 2015.

Caffagi, Vitor; Caffagi, Lu. **Graphic MSP: Mônica: Laços**. Bueri, São Paulo: Panini Comics, 2014.

Pinheiro, Bianca. **Graphic MSP: Mônica: Força**. Bueri, São Paulo: Panini Comics, 2016.

OFICINAS DE BONECAS FEIAS NO MUSEU: BRINCANDO COM PADRÕES CULTURAIS DO CORPO

NA ARTE E NA CONTEMPORANEIDADE

CLÁUDIA DA SILVA PARANHOS¹; ALICE JEAN MONSELL²

¹Universidade Federal de Pelotas; clauparanhos@yahoo.com.br

²Universidade Federal de Pelotas; alicemondomestico@gmail.com

RESUMO

Bonecas Feias é o objeto de minha poética, desenvolvida em minha pesquisa no Mestrado em Artes Visuais na UFPel, na linha de pesquisa Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano. Os bonecos (feitos manualmente com materiais diversos, principalmente tecidos) são o principal meio pelo qual observo e investigo as questões artísticas e culturais associadas a padrões do corpo na arte e na contemporaneidade, particularmente em relação ao que se considera “bela” ou “feia”, e o modo como a nossa construção de subjetividade possa ser influenciada. As *Oficinas de Bonecas Feias* são vivências de grupo/ações artísticas que complementam essa poética.

PALAVRAS-CHAVE

CORPO; BONECOS; PADRÃO; ESTÉTICA.

INTRODUÇÃO

A metodologia de pesquisa em poéticas visuais enfatiza, primeiramente, a prática poética, que em meu projeto se trata da produção de bonecos e, desta prática, emergem as questões principais da pesquisa. Entretanto, minha produção e investigação acontecem também por meio da participação no processo criativo e reflexão sobre os bonecos junto ao público, através de *Oficinas de Bonecas Feias*. Ao longo do meu processo de pesquisa, percebi que as oficinas, de método de investigação, haviam se transformado em parte do trabalho enquanto obra, tendo sido completa essa legitimação, para mim, quando pude realizar a ação no meio da sala de exposições do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, na cidade de Pelotas.

As *Bonecas Feias* feitas por mim, objetos poéticos fora do contexto das Oficinas, nascem na máquina de costura, instrumento no qual tenho o mínimo de técnica e quase nenhum controle, a pouca habilidade tendo sido conquistada por teimosia, de maneira autodidata. O desenho do corpo se dá na agulha, com o pano ainda do avesso, o que me obriga à espontaneidade que talvez já não possua quando faço desenhos, ilustrações, pinturas, meios que supostamente já tenho intimidade. Quando finda essa primeira costura, desviro o avesso e, só então, se revela o que foi feito. Nesse processo, o qual é incompatível com qualquer planejamento ou previsão, não

há molde, e sim apenas espontaneidade e entrega ao que vier - exatamente como nascem as pessoas reais, ou seja: diferentes, cada uma a seu modo, únicas. A partir desse primeiro momento é que surgirão, ou não, de forma intuitiva, os detalhes em tinta acrílica, ou lápis, botões, retalhos, pedaços de lã, algum acessório. Algumas permanecem nesse estágio inicial porque ficam de tal forma expressivas que não permitem acrescentar-lhes nada. Quando porventura ganham rostos, são pinturas de olhos arregalados, narizes grandes, bocas que vão de lado a lado da face. O desenho desses rostos traz características dos meus desenhos, que sempre foram caricatos. Como se os desenhos tivessem subitamente uma terceira dimensão. No entanto, podem também ter somente um olho na frente limpa, feito de botão. Ou, ainda, utilizar imagens pré-existentes em algum tecido específico, como uma figura da própria história da arte já foi usada. Sobre a cabeça é possível haver cabelos ralos de lã ou careca. O corpo pode ser mais infantil, com roupas de pano ou pintadas a tinta; ou um corpo adulto, com seios e pelos pubianos. O gênero é indefinido na maioria das vezes. Os tamanhos variam entre caber na palma da mão até o tamanho de uma pessoa real. A criação é intuitiva e lúdica, seguindo uma vontade de expressão única daquele momento. A ação de permitir e dar vazão a esse fazer acaba por gerar esses seres tão diferentes e que vieram a chamar a minha atenção para outros aspectos. Os tropeços, os erros, constroem o percurso da criação. Nesse processo, o qual é incompatível com qualquer planejamento ou previsão, não há molde, e sim apenas espontaneidade e entrega ao que vier - exatamente como nascem as pessoas. Diferentes como as pessoas de verdade e produtoras de sentido de ação política, na resistência aos modos de ser da cultura hegemônica.

As *Oficinas de Bonecas Feias, no princípio*, eram somente vivências de grupo nas quais propunha a criação de bonecos de forma espontânea e intuitiva, através da costura manual. Por meio das oficinas, analiso e exploro as possibilidades do tema e, simultaneamente, oportunizo que os participantes possam desenvolver sua própria linguagem e expressão pessoal. Para tanto, provooco diálogos sobre a cultura visual e a ludicidade desse objeto que venham a suscitar uma vontade e disponibilidade de produzir. Tendo a pesquisa já percorrido um caminho, passei a receber algum retorno por parte do público que muito acrescentou na composição do corpo de meu trabalho. Os aspectos desses fazeres ritualísticos, essas rodas de costura onde se restituem fazeres femininos que surgiram de forma instintiva, compostas por homens e mulheres, a partir dessas práticas, recriaram o trabalho na medida em que a ação passou a fazer parte da obra como um todo. A prática da oficina, em si, transformou-se em uma produção artística.



As *Bonecas Feias* ficam expostas para manuseio e apreciação dos participantes. Foto: Daniel Moura, 2017.



Registro Oficina realizada no MALG, 2017. Foto da autora.

METODOLOGIA

As Oficinas já foram realizadas com público de diversas idades e em locais variados, nas cidades de Porto Alegre, Pelotas, Torres e São Paulo. No caso específico das três oficinas que ocorreram no Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, todas ao longo do ano de 2017, foram divulgadas sem limite de idade, gratuitas, sendo somente solicitado que crianças viessem acompanhadas de um adulto responsável. O público, então, foi variado, com a presença de crianças e adultos que interagem e se ajudam mutuamente. A atividade inicia com a exposição da minha pesquisa, através de apresentação audiovisual, com imagens ilustrativas, livros sobre o tema e mostra de objetos (as próprias *Bonecas Feias*). A seguir, todos são convidados a interagir livremente com os objetos e livros. Após, formamos um círculo e sentamo-nos no chão, ou ao redor de uma mesa, caso haja, para um melhor contato com o material e com os colegas. Como, imagino, fazíamos quando ainda tínhamos a prática de sentarmo-nos em círculo e contarmos histórias. São disponibilizados materiais que eu mesma levo ou os participantes: tecidos variados, linhas, lãs, botões, enchimentos, agulhas, tesouras, pequenas sucatas... Procuo incentivar o reaproveitamento e a ressignificação de materiais, as sobras do cotidiano. Faz-se naturalmente uma atmosfera de atelier onde assuntos se entrecruzam e surgem diálogos, conversas sobre si, o mundo, a infância, a arte. Minha participação, nesse momento, consiste em algum auxílio técnico quando solicitado e, principalmente, no reforçar a importância de se permitir a produção escutando a si mesmo, desapegando de valores estéticos padronizados, estando verdadeiramente presente. Mãos inquietas cortam, costuram, pregam botões, mesmo quando sem nunca tê-lo feito. As conversas, o que registro por escrito ou fotografo e depoimentos enviados por escrito posteriormente pelos participantes vem a acrescentar dados à pesquisa. Ainda que, esse ato de registrar venha se perdendo ao longo do processo, nesses quase três anos de oficinas, em

favor de uma presença cada vez mais plena. Nas oficinas são apresentadas as referências artísticas, os aspectos históricos do objeto de estudo, através de imagens de bonecos da antiguidade até a contemporaneidade, além da minha própria produção. O encerramento da Oficina conduz naturalmente a uma conversa onde cada um conta como se sente e mostra a sua criação.



Apresentação da parte teórica antes do momento prático da Oficina. Foto: Daniel Moura, 2017.



Momento prático da Oficina. Foto: Daniel Moura, 2017.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

Os participantes das Oficinas, após o aporte teórico, experienciam a costura, o feito à mão, enquanto prazer ritualístico atemporal: a sensação de não ter nenhuma pressão de tempo, a meditação. A costura é desenho mais forte que o grafite, repuxa o tecido, modela, fere, fura. A costura fere o tecido. Em minha prática, por vezes o grafite imita essa costura, construo pontos de desenho com o grafite, são como simulacros de costura...? A costura é desenho tátil, que se sente na ponta dos dedos. É um desafio porque é mais imprevisível que o desenho. A linha é uma sucessão de pontos, cronológica como a vida. Faz, desfaz, avança, recua, emenda, enlaça, amarra. Costurar é dar sentido à forma simples, estruturar, dar forma ao que está disforme e confuso. Une pedaços, constrói em três dimensões, sai do papel. É como uma dança dos dedos, um balé que se faz na trama do tecido. Em meu fazer, a costura atua tanto como desenho, quanto como instrumento de construção, de escultura. Costuro, CONSTRUO (enquanto busco DESCONSTRUIR padrões). A linha física, o fio, substitui a linha a lápis, ao mesmo tempo em que modela. Costuro o corpo como se riscasse a lápis ou modelasse uma massa. Essa costura que constrói o objeto é a mesma que desconstrói ideias fixas culturais sobre o corpo. O descontrolo da linha é um descontrolo corporal, feito no avesso, que somente se revela quando é desvirado. (Des) costuro, então, padrões de beleza, regras de costura, moldes, revirando do avesso e revelando um 'corpo' outro, construindo uma subjetividade outra, usando essas linhas que podem, por um lado, fixar, atar, apertar, amarrar, prender, tanto quanto podem desmanchar, descosturar, des... educar.

Dentre os dados obtidos até o presente momento nas oficinas, ocorreram alguns retornos relevantes para o trabalho. Um deles refere-se a uma participante (J., psicóloga, 41 anos) que publicou em uma rede social imagens de bolinhos fritos feitos em sua casa, no dia posterior ao da Oficina de Bonecas feias. Tais bolinhos não saíram com a forma convencional, ou seja, em formatos iguais, redondos, ao contrário, saíram todos imprevisivelmente disformes. Ela assim se manifestou na publicação: *“Tarde chuvosa é criatividade a toda... (...) E eu invento... Exposição do que quiseres... Soltem a imaginação... Cláu Paranhos, o que é ser belo?!”*

O notável é não apenas que esta poetização dos “bolinhos feios” tenha se dado, como ela mesma expressa, em decorrência da oficina e das reflexões nela suscitadas, mas também que tais reflexões podem ir além de um pensamento relacionado ao tema em si, não se limitando aos bonecos ou ao corpo, apontando para uma poética do cotidiano. A frustração de um bolinho distorcido foi substituída pela surpresa, aceitação do erro, ao ponto de serem feitas fotos desse processo.



Joselene Soares dos Santos, 2016.

Foto pública, retirada com a permissão da autora de sua rede social.

CONCLUSÕES

Brincar é a primeira relação da criança com o mundo. Por imitarem seres, sejam pessoas ou animais, bonecos são brinquedos emocionais, que convidam à introspecção, onde a criança exercita o próprio cuidado de si e do outro. Com base na obra *As Três Ecologias*, de Félix Guattari, percebi que um dos objetivos desta oficina em especial é gerar um dispositivo de produção da subjetividade através da criação de objetos: no caso, bonecos de tecido. Se todos os gestos forem impressos do exterior, não há espaço para a manifestação da própria vontade. As *Bonecas Feias*, em sua singularidade, estimulariam a abertura desses participantes para seus próprios anseios e o cuidar de si? Não ter a obrigação de acertar, de “fazer bonito”, traz em si a liberdade de produzir sem receitas sabendo que a própria produção é relevante?

O aspecto do inesperado compõe a experiência. Nunca nenhuma oficina será igual, mesmo do ponto de vista de minha apresentação, que terá interrupções do público, minhas próprias vivências daquele instante, cada vez distintas. O grupo que se forma, também distinto a cada ação, é o corpo do trabalho, o que dá o tom dos acontecimentos. O resultado material, em forma de bonecos, é apenas o substrato de algo muito mais potente que se encontra apenas naquele momento da experiência e que é impossível de reproduzir. A ação realizada no ambiente museu tem seu valor potencializado, à medida que coloca aqueles indivíduos em um contexto tradicionalmente artístico e gera reflexões outras. O entorno influencia a forma com que os participantes vêem o trabalho e a si mesmos.



Participante da Oficina no MALG mostra seu processo. Foto da autora.

REFERÊNCIAS

- ARIÈS, Philippe. *História Social da Criança e da Família*. Rio de Janeiro: LTC, 1978.
- BARTHES, Roland. *O sistema da moda*. São Paulo: Nacional, 1979.
- _____. *O mito, hoje*. In: *Mitologias*. São Paulo: Bertrand Brasil, 1987.
- BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- _____. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio d'água, 1991.
- BOURRIAUD, N. *Estética Relacional*. São Paulo: Martins, 2009.
- DANTO, Arthur C. *O abuso da beleza*. São Paulo: Martins Fontes, 2015.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contrapont, 1997.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. 4ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- DERDYK, Edith. *O desenho da figura humana*. São Paulo: Scipione, 1990.
- DERDYK, Edith. *Linha de costura*. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- DIDI-HUBERMANN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- ECO, Umberto. *História da Feiúra*. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- _____. *História da Beleza*. 4ed. Rio de Janeiro: Record, 2014.
- GEDDES, Joan Bel. *Childhood and Children: a compendium of customs, superstitions, theories, profiles and facts*. Phoenix: The Oryx Press, 1996.
- GUATTARI, F. *As três ecologias*. 11 Edição. Campinas: Papyrus, 1990.
- MEFANO, Ligia. *O design dos brinquedos no Brasil: Uma arqueologia do projeto e suas origens*. 2005. 231 f. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Design, Departamento de Artes & Design, PUC, Rio de Janeiro, 2005.
- THORNTON, Sarah. *O que é um artista?* Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

A CRÍTICA DE ARTE EM ANGELO GUIDO: AS ARTISTAS MULHERES NO INÍCIO DO SÉCULO XX NO RS

RAFAELA INÁCIO JAQUES¹; ÚRSULA ROSA DA SILVA²

¹UFPEL/rafaelainaciojaques@hotmail.com; ²UFPEL/ursularsilva@gmail.com

RESUMO

O presente texto tem como tema principal a abordagem de questões referentes à história da arte sob uma perspectiva de gênero. Para tal, é realizado um levantamento, através de referenciais teóricos gerais, tratando de construções que restringiram as mulheres ao espaço privado e a um papel social definido como doméstico. Aproximando essa pesquisa para âmbito regional, é realizado um recorte que traz as críticas de Angelo Guido no Jornal Diário de Notícias, sob um enfoque de um olhar para as artistas mulheres nos anos de 1930 a 1939, no Rio Grande do Sul, buscando analisar de que maneira as artistas mulheres eram tratadas nessas críticas em comparação ao tratamento dado para os artistas homens.

PALAVRAS-CHAVE

CRÍTICA DE ARTE; ARTISTAS MULHERES; GÊNERO

ABSTRACT

The main theme of this text is to approach issues related to the history of art from a gender perspective. For this, a survey is carried out, through general theoretical references, dealing with constructions that restricted women to the private space and to a social role defined as domestic. Approaching this research for the regional scope, a cut is made that brings the criticisms of Angelo Guido in the Jornal Diário de Notícias, under a focus of a look at women artists in the years 1930 to 1950, in Rio Grande do Sul, seeking to analyze That way female artists were treated in these criticisms in comparison to the treatment given to male artists.

KEYWORDS

CRITICAL ART; ARTISTS WOMEN; GENRE

INTRODUÇÃO

As mulheres- antes de artistas

Para tratar de questões sobre a mulher e a produção de uma atividade artística é necessário antes realizar um apanhado de aspectos depositados sobre o ser mulher e seu estado de feminilidade em relação expectativas de atuação social. Pensando a atividade artística como um campo de produção de saberes e possibilidade de expressão é possível estabelecer relações com as expectativas do campo de atuação da mulher. Que campo é esse e de que maneira, esse ser-social-mulher recebeu culturalmente construções sobre o que ela deveria fazer e onde deveria estar?

Rosa Marie Muraro, em *Mulher do Terceiro Milênio* (1992), cita que:

“é a Palavra –uma entidade arbitrária- que pode dar vida a qualquer realidade, por mais imaginária e inexistente que seja. E a palavra pode até distorcer o sentido físico das realidades físicas mais óbvias, tais como o fato de a mãe dar à luz a criança e amamentá-la, e inaugurar a dominação do macho, através da fabricação de papéis. (MURARO, 1992, p. 62)

A partir da fabricação de papéis para cada um dos sexos, serão estabelecidas relações de poder e apropriação de características biológicas por parte da cultura, onde a diferenciação biológica passa a ser intrinsecamente ligada com uma função social, sendo assim mulher e homem. Para justificar a desigualdade na atribuição de valor nas atividades feitas por cada um dos sexos, muito se recorreu à biologia e explicações físicas. Michelle Rosaldo, em *A mulher, a cultura e a sociedade*, diz que “os biólogos podem nos dizer que, estatisticamente, os homens são mais fortes do que as mulheres, mas eles não podem nos dizer por que a força e as atividades masculinas, em geral, parecem ser valorizadas em todas as culturas”. (1979, p. 21)

O caráter de força e proteção atribuído de maneira positiva aos homens se relaciona diretamente com as atividades realizadas pelas sociedades primitivas, onde o homem caçava animais de grande porte, atividade que exigia força, atuando como agente principal de um importante aspecto na evolução social, e a mulher por sua vez cuidava da prole. Rose Marie Muraro cita que “o domínio público, da história, foi alocado ao princípio masculino, enquanto o princípio feminino, marginalizado, circunscreveu-se ao domínio da casa, do privado, da reprodução.” (1992, p.67)

Muito do que se construiu culturalmente sobre a mulher enquanto símbolo social se deu através do mito patriarcal judaico-cristão, onde um deus todo-poderoso onipresente e onisciente criou o homem em 7 dias, e a partir de uma parte do homem, criou a mulher. Esse é um dos claros exemplos sobre como a palavra é capaz de criar uma realidade e instaurar novos modos de saber, uma vez que o mito vai além do que é dito, e se articula a partir da estrutura psíquica que cria. Não suficiente, a mulher carrega a culpa pela expulsão de ambos do paraíso, uma vez que prova do fruto do conhecimento. O mito se articula enquanto produção de sentido e metáforas de um ideal maior, nesse caso “além de parir a mulher, de alocar-se a si mesmo a capacidade de dominar a natureza, o homem ainda culpa a mulher por sua transgressão à lei do Pai, que é a origem de todos os males.” (MURARO, ano, p. 72)

Durante os séculos XVIII e XIX, recorreu-se a medicina para tentar explicar uma possível inferioridade da mulher. No homem, acreditava-se predominar a mente e o intelecto, a

razão e uma relação com a cultura. Em contrapartida, a mulher estava ligada com o corpo, a emoção e a natureza. Pensamento marcante ao longo do século XVII, o princípio do calor vital

colocava os seres humanos no topo da cadeia dos seres vivos, tendo Aristóteles estabelecido uma hierarquização de fluídos fundamentada no calor. A mulher, considerada mais fria e úmida, tinha em seu corpo a apresentação da imperfeição pois seus órgãos sexuais eram invertidos devido a falta de calor para exteriorizá-los como o homem. Desta maneira, mostra-se que o corpo era ilustrativo às questões de gênero. O elemento masculino atuava como parâmetro para nomear as diferenças sexuais.

Esse pensamento traz a subordinação explicada através de constatações empíricas relacionadas com um corpo feminino incompleto e frágil. Muitos dos autores tradicionais citaram estereótipos culturais de inferioridade, suscitando muito do que se falou através de discursos sexistas no final do século XIX:

É evidente que a mulher é, por natureza, destinada a obedecer e a prova disso é que ela se liga não importa com que homem, para que ele a dirija e domine, pois ela precisa de um senhor. Se é jovem, procura um amante, se é velha, um confessor. (SCHOPENHAUER, 1900)

A principal distinção entre os dois sexos em matéria de faculdades intelectuais é demonstrada pelo fato de o homem conseguir atingir, em tudo o que empreende, maior proeminência do que a mulher, quer isto requeira raciocínio profundo, razão, imaginação ou apenas o uso dos sentidos e das mãos. (DARWIN, 1871)

Quando a mulher se queixa da injusta desigualdade que o homem impõe, não tem razão; essa desigualdade não é uma instituição humana ou, pelo menos, obra do preconceito, e sim da razão: cabe a quem a natureza encarregou do cuidado dos filhos a responsabilidade disso perante o outro. (ROSSEAU, 1762)

Toda a educação das mulheres deve ser relativa ao homem. Serem úteis, serem agradáveis a eles e honradas, educá-los jovens, cuidar deles grandes, aconselhá-los, consolá-los, tornar-lhes a vida mais agradável e doce; eis os deveres das mulheres em todos os tempos e o que lhes devemos ensinar já na sua infância. (ROSSEAU, 1762)

Tratando de aspectos referentes à exclusão das mulheres de uma linha cronológica histórica da arte, através de julgamentos sociais, existe ainda, outro fator importante no desconhecimento dessas artistas por parte do público: a crítica de arte.

Metodologia

Para realizar uma análise acerca da condição das artistas mulheres e as especificidades que permearam seu acesso ao ensino da arte, são necessárias pesquisas em referenciais teóricos que tenham perspectivas multifocais em diversos campos do conhecimento, como sociologia e história. Abordados através de uma perspectiva de gênero, onde a mulher teve um papel essencialmente objetivado como doméstico, é necessário desmembrar as construções culturais que circundaram sua fundação como ser social. A leitura de textos de teóricas e historiadoras feministas, como Michelle Rosaldo, Joan Scott e Simone

de Beauvoir, possibilita criar uma trama de questões que se relacionam entre si, complementando-se uma na outra a fim de entender e elucidar aspectos importantes sobre a desigualdade dos sexos que teve como elo oprimido, a mulher.

No campo da arte, são utilizadas autoras como Whitney Chadwick, Michelle Perrot, Luciana Loponte e Ana Paula Simioni para entender as particularidades presentes na trajetória dessas artistas mulheres pelo campo da arte e os cerceamentos que as impediram de acessar os cânones da época em que viveram e por consequência, a negligência.

A partir do conhecimento sobre o contexto geral em que a mulher estava inserida se fez possível criar intersecções entre, por exemplo, a tardia entrada das mulheres na academia de arte em relação a uma moral estabelecida sobre a conduta de uma mulher, algo que impediu que elas tivessem participação em aulas de modelo nu.

O recorte trazido pela pesquisa tem como objeto principal de estudo analisar as críticas feitas por Angelo Guido, artista e crítico, em um recorte de tempo 1930-39, publicadas no jornal Diário de Notícias, um dos periódicos de maior circulação no Rio Grande do Sul. Devido à falta de material para acessar esse conteúdo, se faz necessário recorrer a tese de doutorado *A Fundamentação Estética da Crítica de Arte em Angelo Guido: A crítica de arte sob o enfoque de uma história das ideias* (2001), de Ursula Rosa da Silva, onde constam em anexo as críticas realizadas por Angelo Guido. De que maneira essa crítica é construída em termos de linguagem e ideias? É buscado, a partir da comparação entre o tratamento utilizado nas críticas, feitas sobre a produção artística feminina e a produção artística masculina, percebendo através dos textos se há distinções de gênero e diferenciação negativa para as artistas mulheres.

Resultados e Discussão

As artistas mulheres

Em *Minha História das Mulheres* (2008), a historiadora francesa Michelle Perrot apresenta alguns aspectos presentes na história das mulheres. Segundo ela, pouco se falou diretamente sobre a história das mulheres antes da metade do século XX, quando se estabeleceu como foco de análise o indivíduo, a mulher em sua unicidade, partindo progressivamente até a história das mulheres em esfera pública. A falta de uma história das mulheres, segundo a autora, se dá pelo esclarecimento da palavra, em que “história é o que acontece, a sequência dos fatos, das mudanças, das revoluções, das acumulações que tecem o devir da sociedade” e completa “mas também é o relato que se faz de tudo isso.” (PERROT, 2008, p. 16)

Como causa para a invisibilidade da mulher na história, Perrot traz dois pontos: a falta da presença das mulheres no espaço público, restritas ao ambiente doméstico, e o silêncio das fontes; ocasionado pela escassa quantidade de material produzido, tanto pelo acesso aos meios de produção do mesmo, quanto pela aceitação de uma incapacidade por parte das mulheres, subjugadas a outros afazeres. Então, o que se falou de mulheres foi o que permeou o imaginário masculino, uma vez que não se falava sobre mulheres, mas de mulheres. Uma história contada por homens resulta em uma história de imaginação e representação.

Como compensação à falta de fontes e registros, que apagaram as mulheres, há milhares de representações visuais, plásticas e literárias, feitas por homens. O que se tem de registro são olhares masculinos que tão pouco estabelecem contato direto com a realidade cotidiana das mulheres representadas. “Discursos e imagens cobrem as mulheres como uma vasta e espessa capa. Como alcançá-las, como quebrar o silêncio e os estereótipos que as recobrem?” (PERROT, 2008, p. 25)

Outro fator importante também se constituiu a partir do conteúdo e da época em que os relatos foram produzidos: os primeiros historiadores gregos se fazem valer dos acontecimentos públicos, como guerras e reinados. Para se contar a história dos acontecimentos, era preciso voltar atenções para o ambiente público, existindo uma distinção antagônica entre os termos “doméstico”, entendido como as atividades referentes à esfera privada, ao lar, aos filhos, as atividades femininas etc, em oposição ao “público”, referente aos grandes acontecimentos que trouxeram a evolução das sociedades e que tinham como agentes principais, o homem.

A necessidade da construção de uma história das mulheres se dá, então, por diversos fatores: fatores científicos, que se referem à crise dos sistemas de pensamento, que tornou sexuada a questão do comportamento; fatores sociológicos, considerando a presença da mulher nas universidades, como professora e aluna; e fatores políticos, pois, a partir de 1970, com o movimento de liberação da mulher, temos como consequência a crítica de um saber institucionalizado e masculino.

Sobre educação, Michelle Perrot fala sobre o pensamento que existiu em boa parte do século XIX, em que se acreditava que o saber e a feminilidade se excluía, pois tal aspecto não possuía relação com seu papel na sociedade, uma vez que “a leitura abre as portas perigosas do imaginário, uma mulher culta não é uma mulher”, (2008, p. 93) que estando restrita ao ambiente doméstico o que lhe deve ser ensinado são seus respectivos afazeres: o lugar da boa mãe, a esposa e a dona de casa, e ainda os valores morais que preconizam o pudor, a obediência e o sacrifício. O acesso das mulheres ao ensino secundário irá acontecer no início do século XX, e o ingresso à universidade se dá no período entre guerras e em maior quantidade em 1950, devido à necessidade de instrução para o trabalho no setor terciário. Para obter o conhecimento, foram necessários meios alternativos em um esforço autodidata.

A questão do ensino da arte ainda tinha como constituição um olhar de superioridade às mulheres, que se deparavam com um ensino modificado e com conteúdo abrandado. Muita dessa restrição imposta, na questão do ensino, foi mais uma vez, um pensamento sobre a incapacidade feminina, onde foram atribuídos aspectos biológicos distintivos para justificar construções culturais. Criou-se a relação polarizada entre o sopro abstrato masculino e criativo e atributos femininos como sensibilidade e intuição, não existindo criação às “imitadoras”.

No campo da arte, assim como em outros campos que exigiam faculdades mentais ligadas à criação e à abstração, as mulheres foram afastadas: como elas poderiam fazer arte, a arte como criação de algo? Elas copiam, traduzem e interpretam. No texto *Mujer, Arte y Sociedad* (1992), Whitney Chadwick inicia o texto falando sobre o caso da Royal Academy: Mary Moser e Angelica Kauffmann, que fizeram parte do grupo de fundadores da instituição inglesa, mas se tornaram apenas representações e não representantes. Um dos registros das aulas na academia é a pintura *Os membros da academia real* (1771-1772), de Johann Zoffany, na cena figura uma aula de modelo nu, mas as alunas não estão presentes na aula, elas foram reduzidas à representação dentro da representação no canto superior da imagem, em que aparece os seus retratos pintados. Perrot afirma:

No Salon, os júris inteiramente masculinos, esperavam das mulheres que se conformassem com os cânones da feminilidade, pelos temas de naturezas-

mortas, retratos, cenas de interior e buquês de flores, que formavam uma seção inteira, e pelo estilo. Nem nu, nem pintura de história. (PERROT, 2008, p.102)

Adentrando os apontamentos sobre campo da arte, há um consenso, entre as teóricas feministas que buscam trazer à tona uma história das mulheres, que a história da arte é um relato de acontecimentos organizados de maneira cronológica de homens sobre homens, dos historiadores sobre “grandes mestres”.

De que se constituiu a problemática das artistas mulheres na prática? Dos aspectos culturalmente estabelecidos abordados anteriormente: a cadeia produtora de um comportamento passivo e submisso, da redução de seu espaço de atuação ao âmbito doméstico, da distinção entre público *versus* privado, em que público se refere ao masculino e privado limita o espaço feminino, a ideia de que as mulheres eram imitadoras, sem capacidade criativa, seus fatores biológicos, constituição física, a moral, os bons costumes, a sociedade, a visão própria de inferioridade.

Sobre os cerceamentos impostos no quesito acesso ao ensino da arte, Ana Simioni no texto *O corpo inacessível: as mulheres e o ensino artístico nas academias do século XIX* (2007), realiza importantes apontamentos. A situação em relação ao ensino da arte disponível para as mulheres ao longo dos séculos XVIII e XIX, considerados acadêmicos, possui diversas distinções para artistas homens e mulheres. Partindo do ponto já citado anteriormente usando como base as ideias de Michelle Perrot e Whitney Chadwick, de que existe mais por trás da negligência e falta de mulheres artistas do que a real inexistência delas ou da falta de capacidade delas, é coerente salientar alguns dos fatores que tornaram árduo o caminho das artistas ao sistema das artes.

Na base do cerceamento institucional estava a questão do estudo a partir do modelo vivo, considerado indecentemente para o “sexo frágil”, salientando que o acesso ao ensino artístico, a base da representação do período, lhes foi negada através dos fatores sociais em perspectiva de gênero e a atribuição de uma conduta moral à mulher. O acesso à informação era inicialmente vetado nas academias. Não suficiente, as artistas que tivesse interesse em ter o conhecimento sobre o cânone tinham como saída buscarem ateliês privados. Simioni comenta, sobre a Academie Julian- instituição francesa fundada em 1867, que mesmo com o destaque pela abertura de turmas mistas tinha como agravante a questão financeira, de tal modo que “o único senão ali é que deveriam pagar caro por tantos privilégios”, que constituíam no estudo do modelo vivo por até 8 horas, e onde “as mensalidades para as mulheres custavam, geralmente o dobro das masculinas.” (2002, p. 92)

Indo por outro caminho seriam classificadas como artistas de artes menores, que não necessitavam do conhecimento da representação do corpo, como a pintura de paisagem e a natureza-morta. Além disso, a maneira como a crítica às classificava era decisivo, pois ao serem clarificadas como “amadoras”, em comparação ao chamado “trabalho sério” dos artistas homens, elas eram facilmente excluídas da história da arte. A dificuldade da profissionalização das mulheres artistas se deu ainda pela construção de um conceito de “arte feminina”, com temas “menores”, em contraste com a arte masculina, histórica e com temática pública. Além dos ateliês privados, Simioni diz que as artistas recorriam a “uma série de caminhos alternativos, onde a artista pode aprender o corpo humano e descobrir quais as melhores maneiras de representá-lo” (2002, p. 86). Sendo excluídas desse conhecimento pelo meio acadêmico, lhes restava ainda recorrer a esboços de seus próprios corpos ou de amigas íntimas.

Mesmo com a possibilidade de entrada das artistas na academia desde 1770, o acesso era distinto do masculino e seria necessário contar com uma indicação real,

que atribuísse a elas o título de excepcionalidade. Em 1896, as artistas conseguiram a liberação para frequentar as aulas de anatomia e história da arte, mas necessitavam de diversos requisitos para que fossem aceitas: a comprovação de que tinham entre 15 e 30 anos, uma requisição por escrito e uma carta de indicação de um professor ou artista renomado. Apenas em 1990 foi destinado às artistas um ateliê exclusivo. As reações acaloradas por parte dos alunos têm como justificativa, como se refere Simioni, o “medo da feminilização da profissão e sua correlata desvalorização social” (SIMIONI, 2002, p.94).

Apesar de o caso brasileiro ser mais favorável para as artistas, já que aqui puderam ingressar na academia legalmente desde 1892, a instituição possuía as mais diversas carências, havendo um baixo nível de institucionalização. Havia um caráter de autoridade e dominação ocasionado por relações pessoais, pois se uma mulher desafiava a autoridade masculina “estava fadada ao pior dos castigos: a exclusão absoluta do campo da arte e da memória coletiva, ou seja, uma dupla morte.” (SIMIONI, 2008, p.5).

A partir dos diversos apontamentos feitos aqui sobre a situação cultural atribuída à mulher e sua esfera de atuação enquanto ser social, alguns dos aspectos de dificuldade de acesso às instituições destinadas ao ensino da arte, se segue uma abordagem sobre outro aspecto importante na inclusão ou apagamento de artistas mulheres na história da arte: a crítica.

Sobre a crítica de arte no Brasil, Ana Simioni diz:

E, sobretudo, os impactos advindos do desprezo com que os críticos tendiam a julgá-las, os quais, utilizando-se de categorias diversas do que as aplicadas aos artistas masculinos- como, por exemplo, a de “amadoras”, ou ainda, de “artistas femininas”-, inscreviam-se em espaços simbolicamente menos “profissionais” do que aqueles reservados aos seus colegas de ofício. Os efeitos disso foram os mais contundentes: aos poucos, muitas foram sendo obliteradas dos livros de história da arte, tantas vezes baseados de modo acrítico nos julgamentos dos críticos. (2008, p.96)

A crítica de arte no RS: Angelo Guido

Tendo seu aparecimento nos jornais a partir do século XIX, estava vinculada a crítica literária, onde os críticos utilizavam conceitos semelhantes para tratar tanto da arte quanto da literatura. A crítica se organizava a partir de duas características recorrentes: as análises pouco aprofundadas sobre as artes plásticas, atuando como mera descrição geralmente relacionada à literatura, em formato poético ou filosófico; ou tratando sobre as premiações e vida do artista, abrangendo um conteúdo de maneira informativa. Esse eixo do campo da arte atuou como formação de opinião pública e principalmente como meio de divulgação e validação de artistas.

Ganhou força por enfoque direto nas artes, começando a ser exercida no Rio Grande do Sul de maneira específica a partir da criação da Escola de Artes (atualmente Instituto de Artes – UFRGS), a crítica nesse período teve como importante propulsor o crítico e artista Angelo Guido (1893-1969) considerado de extrema relevância devido à linguagem utilizada em seu texto e a proximidade com o fazer artístico, que o permitiam falar a partir de uma visão do lado de dentro, com uma escrita tendo referência à filosofia e a história da arte. Suas críticas foram publicadas no jornal Diário de Notícias (1928-1960), periódico de grande circulação no estado.

Guido fazia críticas de exposições coletivas e individuais, tanto de artistas mulheres quanto de homens, atuando como um fator importante de legitimação dos artistas, uma vez que essa informação impressa chegava a uma quantidade grande de leitores. Em suas críticas, a abordagem de análise tem características distintas entre

si: por um lado, há um caráter de arte idealizada e até certo romantismo sobre o papel do artista e a função da arte. Sobre esses aspectos, existem diversas passagens em suas críticas, tendo como recorte os anos entre 1930-1939, onde o crítico diz que “o valor do artista está precisamente em sentir que há uma poesia em coisas que para a maioria são inexpressivas.” (08.06.1930, p. 16).

Sobre idealizações sobre a arte e o artista, em texto intitulado *Exposição Luiz Maristany* (08.06.1930, p. 12) utiliza frases como “o talento do pintor”, “exprimir-se segundo a sua própria maneira de sentir”, “o artista se expressou na plenitude do seu talento de pintor que sente como poucos”, “não faltam nos quadros de Maristany essas belas audácias que tornam a pintura mais vibrante, mais espontânea e mais emotiva”, “quem a não ser um artista, poderia emocionar-se diante da expressão de atividade de homens e máquinas?”. Sobre os trabalhos do pintor, Guido fala que “verdadeira maravilha de espontaneidade, da harmonização de tons, de movimento”, e que seus trabalhos “O Barco no Estaleiro”, “Reparação de Chatas de Carga”, “Estaleiro”, “Transatlântico” presentes na exposição citada trazem “audácia de cor e técnica, em que o artista revela as suas grandes qualidades construtivas e as belíssimas de colorista”. Utilizando ainda muitos aspectos positivos para falar do pintor e sua capacidade pictórica, diz que “o colorido de Maristany é bem seu, bem pessoal”, “não recorda o de outros artistas; nada tem de convencional”.

Sobre Pedro Weingartner, importante pintor de cenas típicas gaúchas, Guido afirma que “grande artista, o maior artista de paleta que tem tido o Rio Grande do Sul, e aquele que começou a fazer a arte verdadeira em território gaúcho”, e completa dizendo que o artista foi “o primeiro pintor, digno de nome de Artista que o Estado teve” (20.06.1930, p. 7).

Angelo Guido irá falar recorrentemente sobre o espírito do indivíduo, que necessita de estímulos que resultem em uma renovação espiritual. Fala de espíritos conservadores e entres a renovação dos ideais da mocidade, que precisa reagir aos processos de mumificação da alma. No texto *Do Caderno de um pintor* (Setembro/1931), diz que a percepção do artista se dá como de “criaturas ingênuas” que apreendem o mundo com a “simplicidade divina das crianças”, onde a arte “não é uma cópia da natureza; é a natureza interpretada pelo espírito” (1931, p. 12).

E o que disse o crítico sobre as artistas mulheres da época? Inicialmente é notada por ele a ascensão das mulheres no campo artístico.

Para traçar um elo comparativo para analisar o tratamento dado por Angelo Guido às artistas mulheres presente nesse recorte, serão citadas duas artistas principais: Sra. Sara Egly de Goellner e Amélia Pastro Maristany, ambas com exposições que tiveram críticas no jornal. Em *A pintura da Sra. Sara Egly de Goellner* (GUIDO, 01.05.1932, p.6), o autor inicia o texto falando que “a tendência da sua pintura não é tão marcadamente modernista como é a do seu marido” e segue dizendo que “entretanto, não é menos interessante e não revela menos uma personalidade artística, rica de qualidades para uma obra séria e robusta”. Em *A pintura de Elemer Gollner* (20.04.1932, p.4), Guido discorre sobre a exposição do pintor, marido de Sara Egly, dizendo que “é um pintor de aguda visão pictórica, de preciosas qualidades artísticas, de intuição plástica não muito comum”, mas que apesar disso “ainda não conseguiu revelar-se completamente, encontrar sua expressão definitiva”.

Inicialmente aparecem termos utilizados para falar das produções artísticas sem distinções de gênero. No texto que segue sobre a pintora, Guido pontua que

Penso, pois que a melhor definição que se pode dar de uma artista como a Sra. De Goellner em dizer que é uma pintura possuindo qualidades notáveis se expressa livremente. Não creio que seria fácil descobrir na sua pintura traços de feminilidade. É um temperamento artístico que está aí e com bastante vigor para que o que há de delicadeza, na harmonia das tintas ou na sutil

emotividade que sentimos em algumas de suas lindíssimas têmperas se possa interpretar como uma expressão da sua feminilidade. Ela não é nem feminina nem masculina em sua arte, é simples e admiravelmente artista. (GUIDO, 1932, p. 6)

Nesse trecho é possível destacar que existe um pensamento sobre o que se refere a uma arte feita por mulheres, uma arte “feminina”, de temática condizente e sempre interligada com palavras como delicadeza e emoção. Não se pode desvincular as palavras escritas pelo crítico sem levar em consideração que esse trecho se refere a um período de tempo do início do século XX, no estado do Rio Grande do Sul, onde muito se dizia ainda sobre o comportamento de mulheres e seus papéis de atuação.

Percebe-se que na crítica feita a Elemer Goeller, apesar de ser salientado que o artista ainda não encontrou sua capacidade de expressão completa, em momento algum isso se atribui ao fato de ele ser homem, ou fazer uma “arte masculina”. Já na crítica feita a Sara Egly, logo se nota a tentativa do crítico de tratar de aspectos ditos femininos. Nas linhas finais da crítica, Guido completa que “em conjunto, uma linda exposição que revela uma artista de grande valor”.

Em crítica intitulada Notável Pintora Porto Alegrense (17.08.1938, p. 8), Guido fala da relação entre Amélia Pastro e Luiz Maristany

Um dia apareceu na vida dessa artista interessantíssima, que bem pouco sabia do mundo maravilhoso da arte, um pintor andarengo, de muito talento e com um grande coração. Casaram, mas em vez de construírem um lar, lá se foram, o pintor e aquela moça porto-alegrense, que trazia dentro de si uma capacidade artística ignorada, a vagar por outras terras. [...] Ela, ou por influência da arte de seu companheiro ou por um pendor natural que se revelou, dedicou-se a pintura com o mesmo entusiasmo que cultuava o marido.[...] Procurou sua forma própria de expressão, uma forma que revelasse sua vibrante sensibilidade feminina. (GUIDO, 17.08.1938, p. 8)

No texto em que fala de Luiz Maristany, Angelo Guido não cita que o mesmo é casado com Amélia, fazendo com que haja uma visão de dependência e uma estrutura de relação entre o desenvolvimento artístico da artista a partir do casamento.

Em 27 de novembro de 1938, o crítico escreve o texto Amélia Pastro Maristany, notável pintora de flores (p.4), sobre sua exposição de pinturas no Instituto de Belas Artes, onde estiveram professores e alunos da instituição, sendo de grande relevância e apreço público, onde as obras foram adquiridas logo que a exposição abriu. Guido afirma que em pintura de flores “Amélia Pastro Maristany é uma expressão isolada, pois não sei de outra artista brasileira que, como ela, se dedique exclusivamente a pintura de quadros de flores” (27.11.1938, p. 4)

Fica-se com a impressão de flores academicamente bem pintadas, de flores vistas por um delicado sentimento feminino, mas não interpretadas, como matéria pictórica, por um penetrante temperamento de artista. Essa comparação entre a Sra. Maristany e a brilhante pintora paulista achei-a necessária porque as flores de Guiomar Fagundes - que merecem a mais alta admiração como figurista- representam o padrão comum desse gênero de pintura, padrão esse que é o do próprio Pedro Alexandrino na fase posterior aquela em que, no pleno vigor de seu talento, pintou os maravilhosos crisântemos que se podem apreciar na pinacoteca do liceu de artes e ofícios de São Paulo. (GUIDO, 27.11.1938, p. 4)

Para Angelo Guido, o mérito principal de Amélia se dá pela construção pictórica de uma arte que não imita a natureza nem pretende copiá-la, mas interpretá-la, através de “seus elementos essenciais, que podem despertar uma emoção estética” (GUIDO,

27.11.1938, p. 4), onde esses aspectos retiram de sua produção tudo que há de desnecessário.

A palavra “feminino” é utilizada três vezes em um único parágrafo: “poderíamos chamar seu enamoramento pela cor, inegavelmente, de bem feminino”, tendo como frase seguinte “certa maneira ingênua de compor alguns pequenos conjuntos”, seguido de “um gosto feminino que se denuncia evidente”; “seu temperamento pictórico em audácias incríveis, não tem nada de feminino”. Nesse parágrafo é possível perceber novamente estereótipos de gênero e atribuição de valor negativo (ou de menos valor) para o adjetivo feminino. Essa palavra tem como contraponto, nesse caso, as palavras audácia e incrível. Uma frase em oposição a outra. É como se o crítico dissesse que a produção não se caracteriza como feminina pois é audaciosa. Utiliza no parágrafo seguinte “sensibilidade pictórica” e “essência viva da emoção”.

Sobre as atribuições de um papel a mulher, em dois textos que não se referem diretamente à produção de mulheres, Angelo Guido ressaltava alguns estereótipos de gênero presentes no período. O primeiro deles O sonho de beleza da Grécia (09.02.1930, p. 18), onde fala sobre a escolha da Miss Europa, cita que “há uma reação contra o desleixo em que, principalmente as mulheres, se abandonaram quanto ao apuro das suas formas e a expressão de seus gestos e dos seus movimentos” e “a feminina do nosso tempo foi afastando-se cada vez mais para desnortear a mulher relativamente ao bom gosto ou ao senso de beleza feminina”, onde cita ainda que a partir das exigências da moda criaram-se “bibelots para luzirem com seu brilho artificial nas feiras da vaidade e da futilidade de salões, belezas de estufa e vitrine, para adoração dos galanteadores vazios, também fúteis como suas deusas.”

O segundo texto selecionado é Educação Estética (1930), onde o crítico fala sobre um novo sentido decorativo presente nos Estados Unidos e na Europa, enquanto no Brasil, esse aspecto é ainda inexplorado. Afirma ainda que

As nossas mulheres, salvo raras exceções, apesar de toda sua boa vontade, desconhecem completamente o que seja a arte em arrumar uma casa. Às vezes obrigam os pais ou os maridos a despesas fabulosas para terem um lar bonito, mas só conseguem um ambiente caríssimo, onde harmonia e beleza nunca entraram, onde tudo revelou um gosto vulgar. [...] Para que lhes serve tocar piano mediocremente, pintar bobagens, cantar, declamar, estropear o francês ou qualquer outro idioma estrangeiro, senão conseguiram desenvolver essa coisa essencial, que lhes pode dar verdadeiras emoções elevadas e ser útil, que é o sentido estético? (GUIDO, 1930)

tratando claramente a mulher como um agente social ligado ao ambiente doméstico, dependente de um pai ou de um marido, que tem como atividades destinadas ao seu gênero pintar, tocar ou falar outra língua como maneira de instrução.

Conclusões

É possível concluir, nesse recorte de tempo realizado (1930-1939), ao decorrer de cerca de 50 críticas, dentre elas de exposições individuais de artistas mulheres e homens, a produção feminina foi divulgada e possuiu visibilidade pública.

Enquanto utilização de linguagem, percebendo em certas vezes o uso de palavras como “feminino”, “delicadeza”, “sensibilidade”, “emoção” para se referir exclusivamente ao trabalho das mulheres, se percebidos atualmente, claramente reforçam estereótipos de gênero. Apesar disso, deve haver um olhar de cunho menos acusativo, e deve ser levado em conta o contexto de perpetuação de ideias patriarcais

machistas de submissão e dependência da mulher em relação ao seu marido ou seu pai.

Percebe-se que na crítica feita a exposição de Luiz Maristany não se atribuiu, assim como no caso de Elemer Gollner, características de qualidade ou ineficiência pictórica atribuídas ao fato direto de serem homens. Já nas críticas feitas às exposições de Amélia Pastro e Sara Egly, houve repetições de adjetivos culturalmente atribuídos à produções de mulheres.

A partir de quais quesitos é possível criar um texto sobre a produção textual e reflexiva de um homem no início do século XX falando sobre a produção artística de mulheres? Um olhar de dentro de um campo onde a representação é a mulher, e quando não é representação, é silêncio? De fala e de fontes, mas em sua maioria foram constituídas de discurso a partir do imaginário de homem. De que maneira se pode afirmar no ano e contexto que essa pesquisa ocorre que é preciso analisar o contexto onde quem falou estava inserido e não aplicar a ele um rótulo de “machista”?

O grande mestre e o crítico são homens. A conclusão que se chega é que certos referenciais teóricos para análise de história são necessários para elucidar certas questões, onde história é muito mais do que os acontecimentos de certo grupo social, mas principalmente o relato feito por alguém. Em partes, podemos dizer, dentro de uma história da arte machista que negligenciou as mulheres, que ter um crítico falando sobre a produção e fazendo com que se jogue luz a esses nomes é importante. Mas até que ponto é necessário agradecer, de maneira geral, a um sistema que, se posso assim dizer, não fez mais do que sua obrigação em falar sobre as que fizeram?

Referências

BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo*. Vol.1 Fatos e Mitos e Vol.2 A experiência vivida. 3º ed. São Paulo: Nova Fronteira, 1980.

CHADWICK, Whitney. *Mujer, Arte y Sociedad*. 2ª ed. Barcelona: Destino. 1992.

GUIDO, Angelo. *A Exposição Hilda Goltz*, Diário de Notícias, 1942, p.9.

_____. Diário de Notícias, 1944, p.7.

_____. *Amélia Pastro Maristany – Notável Pintora Porto Alegrense*, Diário de Notícias, 17.08.1938, p.7.

_____. *Amélia Pastro Maristany – Notável Pintora de flores*, Diário de Notícias, 27.11.1938, p.4.

_____. *A pintura da Sra. Sara Egly de Goellner*, Diário de Notícias, 01.05.1932, p.6

_____. *Do Caderno de um pintor*, Diário de Notícias, 09.1931, p. 12

_____. *Educação Estética*, Diário de Notícias, dez/1930, p. 18

_____. *Exposição Luiz Maristany*, Diário de Notícias, 08.06.1930, p. 12.

_____. *O sonho de beleza da Grécia*, Diário de Notícias, 09.02.1930, p. 18

LOPONTE, Luciana Grupelli. *Docência Artística: Arte, Estética de Si e Subjetividades Femininas*. Tese. Programa de Pós-Graduação em Educação. Faculdade de Educação. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2005.

MURARO, Rose Marie. *A mulher no terceiro milênio: uma história da mulher através dos tempos e suas perspectivas para o futuro*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1992

PERROT, Michelle. *Minha História das Mulheres*. São Paulo: Contexto, 2007.

SCOTT, Joan Wallach. *Gênero: uma categoria útil de análise histórica*. Educação & Realidade. Porto Alegre, vol. 20, nº 2. jul./dez. 1995.

SILVA, Ursula Rosa. *A Fundamentação Estética da Crítica de Arte em Angelo Guido: A crítica de arte sob o enfoque de uma história das ideias*. Tese. Curso de Pós-Graduação em História. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2001.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão Artista: Pintoras e Escultoras Acadêmicas Brasileiras*. 1ª ed. São Paulo: EDUSP, 2008.

_____. *O corpo inacessível: as mulheres e o ensino artístico nas academias do século XIX*, In: Revista ArtCultura, Uberlândia, v. 9, n. 14, jan.-jun. 2007, p. 83-97, disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1450/1297>.

VARGAS, Rosane. *Excluídas da Memória: Mulheres no Salão de Belas Artes do Rio Grande do Sul*. Monografia. Curso de Bacharelado em História da Arte. Instituto de Artes. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2013

MULATA QUITANDEIRA: O LUGAR SOCIAL DAS MULHERES NEGRAS NO ESPAÇO URBANO NO BRASIL DO SÉCULO XIX

ANDRESSA FARIAS BARRIOS/ FURG;

Profa. Dra. VIVIAN DA SILVA PAULITSCH/ FURG;

Introdução

O presente trabalho tem por objetivo, partindo da obra *Mulata Quitandeira*, do artista Antonio Ferrigno (c.1893-1903) o estudo da representação da mulher negra na história da arte brasileira do século XIX, e a partir deste estudo desenvolver práticas pedagógicas para *formação* de professores voltadas para a Diversidade *Étnico-Racial*

Imersas em um universo, predominantemente masculino, as mulheres negras do Rio Grande são importantes objetos de pesquisa, pois representam uma parcela da população produtiva que buscava recriar práticas culturais entre os labirintos das cidades.

Faz-se uma análise da obra *Mulata Quitandeira*, de Antonio Ferrigno, onde pretendeu-se suscitar questões atinentes à singularidade da obra e do período, destacando o uso dos adornos como parte da construção histórica, visual e social das mulheres afro-brasileiras bem como de questões relevantes relacionadas à gênero e etnicidade.

Visto que o artista esteve no Brasil entre 1893 e 1905, quando retorna à Europa, a obra possivelmente deve datar deste período. Durante sua estada no país, o pintor realizou diversas pinturas de paisagem, onde retrata fazendas paulistas e lavouras de café. É neste universo rural que surge a imagem desta negra, ou para seguir o título, mulata.

A pintura de Ferrigno encontra-se na Pinacoteca do Estado de São Paulo. Analisaremos uma pintura de gênero em que a representação da figura feminina problematiza as possibilidades de integração de descendentes de escravos na sociedade pós-abolição.

O artista se vale da representação de uma mulher negra, que está sentada em chão de terra, encostada em um portal de madeira à entrada de uma habitação simples, sua cabeça está recostada à mão esquerda, os trajés desalinados, ao topo da cabeça usa um turbante de tecido branco. Bittencourt apresenta:

Sua figura é a definição do corpo anti-acadêmico: abandonado, decomposto. Ombros curvados, olhos cerrados, com um cachimbo, hábito comum das negras, aceso sobre o colo. Em primeiro plano, no chão, a carteira de fumo aparece próximo aos chinelos gastos. Os pés descalços têm as solas grossas e a ausência de delicadeza das mãos, se repete nas formas pesadas. Na soleira da porta, parcialmente visível em meio à sombra, vemos uma bandeja com as ervas arrumadas para a venda. (BITTENCOURT 2005, p. 98)



Figura 1. *Antonio Ferrigno Mulata quitandeira, s.d*
Óleo sobre tela, 179 x 125 cm

Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, SP

A partir destas observações presentes na obra, Ferrigno parece criar um ambiente em que a situação de emancipação (se assumimos que se trata de uma mulher livre) não cria prosperidade e evidencia a problemática a que estavam submetidas as mulheres negras após a abolição: trabalhadora, pobre, possuidora de uma vida pessoal destituída de conforto material, largada à própria sorte e com um futuro incerto. A negra parece encerrada em uma realidade imutável, presa a um tempo cuja passagem é árdua.

O perfil psicológico dessas mulheres também não apresenta alterações, sempre ensimesmadas e tristes, em estado de reflexão a respeito de sua condição social. A tristeza está presente na expressão facial da Mulata Quitandeira.

A mulher negra está adornada com amuletos e contas em volta do pescoço, nas roupas típicas das vendedoras, percebe-se o estado de degradação dos tecidos, a lamparina apagada e a rusticidade do todo. Não parece haver a intenção de criar apenas uma cena constituída pela soma de elementos curiosos, mas de afirmar uma percepção de vida e trabalho marcados pela lentidão, inação e por uma condição de inexorável dificuldade.

Os aspectos ostensivos da posição social dos indivíduos da sociedade brasileira no século XIX caracterizavam-se através do vestuário e joias. Tendo isso em vista, a indumentária torna-se importante elemento simbólico ao salientar as discrepâncias existentes entre os grupos sociais, evidenciando a hierarquia social. Por meio da observação e análise dos trajes e ornamentos, visualizamos as relações de poder existentes entre pobres e ricos, negros e brancos, escravos e libertos, tal como entre homens e mulheres.

Também buscou-se outros artistas do século XIX na historiografia da Arte Brasileira que retratavam a mulher negra. Buscamos na iconografia do período

semelhanças e contrastes com a obra em questão bem como as quitandeiras em suas representações do cotidiano.

Através de literatura específica procuramos aspectos da identidade destas mulheres que se revelam como grandes articuladoras e mediadoras nas trocas culturais, é uma articulação constante desde a escolha dos alimentos e das técnicas culinárias e que fazem surgir comidas diferenciadas ao paladar das pessoas, até às refeições em que estão presente os ritos e os costumes carregados de significados e simbolismos que dão lugar à socialização sociabilidade entre pessoas de diferentes níveis econômicos, sociais e étnicos.

Metodologia

No desenvolvimento da pesquisa para a busca da presença das quitandeiras na cidade do Rio Grande¹¹, usou-se como fonte o livro de registros de prisões da cadeia da cidade do Rio Grande. O documento encontra-se no Centro de Documentação Histórica da Universidade Federal do Rio Grande e despertou a atenção por apresentar prisões somente de escravos, de ambos os sexos. Ademais, torna-se importante salientar que o recorte temporal foi feito a partir da disponibilidade de documentação da população das mulheres livres e das escravizadas.

Este material faz-se necessário em virtude da importância do trabalho feminino no cotidiano do século XIX: lavadeiras, quitandeiras, mucamas, cozinheiras, costureiras, ama-de-leite, entre outras. O comércio de quitutes, frutas e doces era uma prática recorrente, algo que representava simbolicamente as tradições da América Portuguesa.

Quitandeiras, negras minas, negras de tabuleiro, negras de ganho era a nomenclatura dessas mulheres que trouxeram da África para o Brasil o comércio ambulante em tabuleiros. O comércio varejista deste período foi exercido essencialmente por mulheres, estas negras, pobres, forras ou escravas.

Os viajantes realçavam a vocação de vendedora de nação Minas ou do Daomé, Nigéria, Senegal e Congo, como negras de ganho por se adaptarem mal aos serviços mais caseiros. Em boa parte desses estudos sobre o comércio de gêneros alimentícios e demais produtos em quitandas e ruas de capitais brasileiras, é recorrente a afirmação de que a maior aptidão dos minas, sobretudo das mulheres, seria este legado que traziam do continente africano.

O amplo domínio das mulheres negras na comercialização de comestíveis em terras africanas se produziria em terras brasileiras de forma reelaborada, adaptada às necessidades da sociedade local. Antes de aportarem no Brasil, os espaços de troca, as feiras e os mercados eram identificados na região centro-ocidental da África, especialmente entre os povos quimbundu, como Kitanda¹².

Estes espaços se tornaram “quitandas” quando as práticas das vendas em tabuleiros atravessaram o Atlântico a bordo dos navios negreiros e alcançaram o Brasil. Aqui, além de designar a venda em tabuleiros, o termo “quitanda” passou a ser utilizado para denominar os pequenos mercados. Quitandeiras ou negras de tabuleiro foram as denominações que as comerciantes ambulantes de gêneros alimentícios receberam no Brasil.

¹¹ Também se buscou referências nos periódicos da Biblioteca Riograndense.

¹² Kitanda: origem quimbundu, manifesta-se em todos os povos de língua bantu de Angola.

Essas trabalhadoras, por sua vez, comercializavam principalmente “gêneros da terra”, tais como aguardente, bolos, fumo e derivados do setor varejista, que equivaleu como alavanca na economia da época. Mulheres negras, empobrecidas, libertas ou forras assumiram a venda em tabuleiros não só de modo a resistir à pobreza e à escravidão, mas também como método de sobrevivência diante das poucas oportunidades para a mão-de-obra feminina na época.

A presença maciça de mulheres nos espaços de urbanização marcava as relações sociais de trabalho, durante o século XIX, a Praça da Quitanda constituiu o espaço central do abastecimento da cidade do Rio Grande. Até então o mercado que havia na época era uma espécie de feira onde produtores e comerciantes vindos da zona rural comercializavam seus produtos.

A localização das quitandeiras era próximo ao Teatro Sete de Setembro, onde armavam suas barracas, local onde hoje se situa o Largo Dr. Pio. Nesse espaço, as quitandeiras andavam com seus tabuleiros e, de longe era possível sentir o aroma das comidas que levavam para vender. Trejeitos, vozes, pregões, cantigas, fazem parte das entonações do cotidiano.

As fontes iconográficas da cidade do Rio Grande foram poucas, mas de grande relevância para a complementação das fontes da cultura visual no âmbito local. Ao longo deste breve estudo será apresentado o cotidiano de trabalho, de resistência, principalmente de escravas que exerciam atividade urbana, tendo a rua como espaço de sociabilidade por excelência. Com efeito, até a primeira metade do XIX, os largos e ruas eram ocupados por aqueles que exerciam as profissões de menor prestígio social mais humildes, como quitandeiras, tropeiros e, noturnamente, prostitutas.

Na cidade, o controle dos escravos dependia da capacidade dos senhores e da municipalidade de implementar medidas coercitivas, restringindo a mobilidade e comportamento de escravos.

A população feminina e pobre muitas vezes era encarcerada por apresentar comportamentos que as autoridades consideravam como desordeiros. Isso ocorria porque existia uma rigidez por parte da legislação, bem como das autoridades no tratamento da população pobre, principalmente ao que se referia aos escravos e aos egressos do cativo.

A partir das informações dos registros de prisões das mulheres no livro de registros de entrada de escravos de ambos os sexos na cadeia da cidade do Rio Grande (1868-1870). Identificamos as ocupações exercidas pelas mulheres. Perante os dados notou-se que as negras eram as mais perseguidas pelas autoridades policiais.

Neste livro, os registros apresentam um número sequencial e está disposto em quatro colunas intituladas “nomes”, “entrada”, “crime” e “observações”. Na coluna “nomes” estão os dados alusivos às encarceradas, no caso das mulheres negras escravizadas consta o nome do proprietário.

Diante desse contexto, estão descritas as informações pessoais das mulheres como a idade, a naturalidade, a cidade onde residia e a filiação. Por sua vez, são escassos os registros que contenham este último componente preenchido. Assim como, citam as ocupações das cativas, de resto os traços físicos como cor, cabelo, olhos, sinais pessoais, dentre outros dados. Na coluna “entrada” está registrada a data e o horário em que ocorreram as prisões. Também descrevem quem conduziu a prisioneira até a Cadeia.

A seção da subdivisão em que foi registrado a justificativa da prisão, recebeu o título de “crime”. Esta denominação indica o que era considerado crime, e também quem eram os criminosos na sociedade riograndina na época.

Entende-se como crime atos que, de alguma forma, eram antagônicos as vontades das autoridades e de senhores em geral, muitas iam para cadeia por razões que poderia ser desde uma desordem, uma embriaguez até o batuque fora de hora.

É importante ressaltar que, quando as prisões das cativas foram registradas não era necessário explicitar o real motivo, muitas vezes estava apenas escrito requisição.

Na coluna “observações” consta a data de saída da cadeia, e por vezes, é redigido o parecer sobre o castigo, no entanto, não especifica de que modo. Por meio destes dados verifica-se que o período em que as mulheres ficavam na cadeia geralmente era de alguns dias.

Resultados/Discussões

A partir da implementação das Diretrizes Curriculares Nacionais para Educação das Relações Étnico-raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena, nos termos da Lei Nº 9.394/96, com a redação dada pelas Leis Nº 10.639/2003 e Nº 11.645/2008, e da Resolução CNE/CP Nº 1/2004, fundamentada no Parecer CNE/CP No 3/2004.

O documento da lei presente no Art. 26-A obriga que *“os conteúdos referentes à história e cultura afro-brasileira e dos povos indígenas brasileiros serão ministrados no âmbito de todo o currículo escolar, em especial nas áreas de educação artística e de literatura e histórias brasileiras”*.

A efetivação de uma política curricular de educação para as relações étnico-raciais exige novos aprendizados aos estudantes em diferentes níveis e modalidades. O ambiente escolar possui grande importância na formação da identidade étnico-racial, como aponta Nilma Lino Gomes:

Como um dos espaços que interferem na construção da identidade negra, o olhar lançado sobre o negro e sua cultura, na escola, tanto pode valorizar identidades e diferenças como pode estigmatiza-las, segregá-las e até mesmo negá-las. (2003, p. 171-172).

A implementação da lei representa um grande avanço no caminho de transformação da estrutura curricular na escola. No entanto, esse ato ainda não é o bastante. A Lei precisa ser ratificada dia-a-dia pelos docentes que irão lecionar as disciplinas ou os temas propostos em seu contexto. Visto que há uma defasagem de habilitação do professorado quanto a esses assuntos, evidenciando o descaso com que a matéria tem sido tratada.

Partindo da formação de professores¹³ nos cursos de artes visuais e as abordagens referente à arte afro-brasileira e africana, antes mesmo da implementação

¹³ Munanga (2000), afirma que a Lei 10.639/03 prova que o Brasil nunca foi uma democracia racial, pois levou 115 anos para introduzir no ensino o estudo da matriz cultural africana. Essa lei é resultado da luta do movimento

da lei 10.639/03, a pesquisadora Regina M. Lintz Funari (2001), busca aprofundar a relação dos estudos de arte afro-brasileira no ensino superior, e já denunciava tal problemática em sua dissertação denominada “*Valorização Da Cultura Negro-Africana No Ensino De Arte: Análise de currículo das Faculdades de Arte no Brasil em busca das raízes culturais africanas.*” Trata-se de uma pesquisa que evidencia que em diversos estados os currículos das universidades pesquisadas, não considerava a produção artística e cultural da população negra.

Ainda hoje, cursos de artes visuais reproduzem valores hegemônicos tendo como saber a arte eurocêntrica. Ana Mae aponta:

Somente uma educação que fortalece a diversidade cultural pode ser entendida como democrática. Procurar igualdade sem considerar as diferenças é obter uma pasteurização homogeneizante. Isso está acontecendo hoje na arte e na arte-educação no Brasil. Os códigos europeus e o código branco norte-americano são os únicos válidos. Instituições, historiadores da arte, curadores e artistas em geral não têm a preocupação com o pluralismo cultural, a multiculturalidade, interculturalismo etc. Quando a têm, é em nome do folclore, e folclore já é uma designação colonialista”. (BARBOSA, 1998, p. 80)

Nesse sentido, outro fator relevante a ser considerado é a diferença cultural e social existente entre os grupos de alunos que compõem, tanto instituições públicas, como privadas. Assim, considera-se indispensável abordar em sala de aula diferentes temas artísticos e explorar em conjunto o multiculturalismo, na sua vertente crítica, para que assim se introduza aos educandos o conhecimento que lhes dá a oportunidade de respeitar e apreciar as diversas formas de expressão das culturas africanas e afro-brasileiras.

Um dos questionamentos que me instigaram a estas investigações se resume na seguinte pergunta: Como trabalhar com História e Cultura Afro-brasileira e Africana no ensino de artes visuais? Partindo da minha construção social no âmbito escolar, percebo que temos um currículo majoritariamente voltado para uma visão eurocêntrica do mundo que desconsidera a contribuição dos povos africanos para a formação da nação, retratando-o apenas como mão de obra escrava. Inserida numa sociedade em que o padrão de beleza aceitável está diretamente relacionado ao modelo branco, as crianças negras são se sentem representadas positivamente no contexto escolar, acarretando consequências na formação da autoestima e identidade dessas crianças.

Coloca-se em pauta a urgência de discussões referentes aos conteúdos da lei 10.639/03 no ensino de Artes Visuais e conseqüentemente de reflexões críticas a respeito dos lugares de representação da mulher negra nas Artes Visuais brasileira. Partindo dessas experiências e da pesquisa desenvolvida, realizei minhas práticas pedagógicas na escola CAIC, com a turma do 7ºB. Foram levantadas discussões e práticas acerca dos aspectos de gênero e da historiografia da Arte, a partir da obra *Mulata Quitandeira* de Ferrigno. Foram estipuladas dez oficinas¹⁴, partindo do levantamento histórico da representação da mulher negra na arte do século XIX e a presença das negras quitandeiras na cidade do Rio Grande.

Os primeiros encontros foram destinados à apresentação da temática, aulas teóricas e debates a respeito de quem eram as negras quitandeiras no Brasil e em Rio

social negro. Mesmo reconhecendo que a lei tem muito de positivo, o autor concorda que é preciso implementá-la efetivamente e definir o conteúdo a ser ministrado.

¹⁴ Com duração de duas horas cada oficina.

Grande, com base nessas informações a turma produziu representações de quitandeiras.

Partimos do resgate histórico, da imaginação, do planejamento, das elaborações de ideias que surgiam a cada encontro, da confecção dos adornos, até a concretização da releitura tramada a partir das percepções sobre o trabalho feminino no espaço urbano.

É importante ressaltar que a escola possui um espaço especial destinado às atividades de artes visuais, inclusive na sala há um projetor, diferentemente de outras escolas em que atuei em ocasião anterior em que os equipamentos ficavam em salas específicas, dentro de armários ou de caixas de arame trancadas com cadeados: constantes assaltos e depredações justificavam essas medidas, porém, acabávamos nos deparando com as limitações decorrentes.

O suporte do espaço foi fundamental para o desenvolvimento das propostas, possibilitando um contato maior com a visualização de vídeos e imagens durante os encontros.

O trabalho propiciou aos participantes informações que lhes possibilitaram formar uma autoimagem e uma autorrepresentação, o fato das fotos serem a partir da projeção de sombras ajudou na desinibição da prática.

Nesta atividade de releitura de quitandeiras, os discentes tiveram a oportunidade de através da arte, explorar todo o seu potencial, de conceber, criar, perceber, ler e interpretar, envolvendo todos os processos que compreendem a atividade artística, seus produtos, ações e reflexões.

As práticas possibilitaram a turma a trabalhar com concepções artísticas, culturais e estéticas de modo sensível, com pontos emocionais, mas principalmente cognitivos. Compreender a arte como conhecimento construído historicamente poderá ampliar o olhar dos nossos alunos para as manifestações das culturas africanas, afro-brasileiras e indígenas que circulam em nosso cotidiano.

Os principais objetivos foram levar o aluno a refletir sobre as condições da mulher negra, seu papel social e sua atual condição no período pós-abolição, levantar preconceitos e ideias pré-concebidas, conhecer obras de arte e como as mulheres negras quitandeiras foram retratadas nas obras de Debret e nos registros policiais da época.

As atividades propiciaram a discussão em sala de aula, sobre aspectos do cotidiano das mulheres negras trabalhadoras, sobre a participação das mulheres na construção familiar, sobre a importância social das quitandeiras, bem como sobre diferenças culturais relacionadas com as suas origens étnicas.

É importante destacar que, a estética assume os papéis de resistência, manutenção da identidade afro-brasileira. A estética reproduz o papel de memória e autentica a história de povos e civilizações africanas. Os penteados, os adornos, os turbantes, as maquiagens corporais fazem uma revitalização nacional na construção da identidade brasileira. Trabalhar e afirmar a estética afro-brasileira é dialogar com o corpo feminino como forma de reconhecimento e pertencimento.

Segundo Shuma Schumacher, escritora do livro *Mulheres Negras do Brasil* (2007), não é possível subtrair a violência da história da mulher negra, e é extremamente importante conhecer as raízes que mantiveram a escravidão e a importância do papel feminino nessas raízes, sendo sobre tudo um papel de resistência.

Conclusões

A luta pela igualdade de direitos para a população negra no Brasil não terminou com o fim do regime escravocrata. É aí que ela começa, pois a Lei Áurea e as outras que a precederam não deram conta de assegurar direitos à população liberta e a seus descendentes. A abolição foi realizada sem uma ampla revisão de direitos e necessidades da população negra.

As políticas culturais e educacionais são exemplos importantes deste esforço, onde nós encontramos uma constante “folclorização” da cultura africana e afrodescendente.

As mulheres negras continuaram na marginalidade, sem direito a terra, trabalho digno, educação, saúde ou habitação, constituindo a parcela mais empobrecida da população brasileira até hoje .

A obra de Ferrigno, *Mulata Quitandeira*, as litografias de Debret, as fotografias das ocupações de mulheres negras na cidade do Rio Grande, demonstraram como os papéis culturais e historicamente desempenhados por mulheres constroem assimetrias de gênero na relação com a cidade.

A atividade comercial, mais do que qualquer outra ocupação desempenhada pelas quitadeiras pode comprovar toda a dimensão de um dos tantos momentos em que os papéis históricos femininos foram pautados na transgressão da ordem.

Durante a atividade de releitura de quitadeiras os discentes tiveram a oportunidade de através da arte explorar todo o seu potencial, de conceber, criar, perceber, ler e interpretar, envolvendo todos os processos que compreendem a atividade artística, seus produtos, ações e reflexões.

As práticas possibilitaram a turma a trabalhar com concepções artísticas, culturais e estéticas de modo sensível, com pontos emocionais, mas principalmente cognitivos. Compreender a Arte como conhecimento construído historicamente poderá ampliar o olhar dos nossos alunos para as manifestações das culturas africanas, afro-brasileiras e indígenas que circulam em nosso cotidiano.

É fundamental pensar em que tipo de indivíduos estamos formando no ensino de Artes, e o que pude perceber é que um dos principais motivos dos professores não tratarem de temas étnico-raciais nas escolas se dá pela falta de capacitação e conhecimento específico.

Ao meu ver uma das ações que podem trazer resultados bastante significativos seria a implementação de disciplinas obrigatórias voltadas para o ensino da educação das relações étnico-raciais em todos os cursos de licenciatura na educação superior, com isso, garantiria-se a formação de profissionais qualificados para trabalhar estas temáticas com maior segurança, lucidez e sensibilidade.

A variedade de imagens, olhares e o emaranhado de indagações decorrentes desta pesquisa indicam um longo percurso e um trabalho que certamente não se esgotou.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Célia Maria Marinho de, *Onda Negra, Medo Branco. O Negro no Imaginário das Elites, século XIX*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

BARBOSA, Ana Mae. *Consonâncias Internacionais para o Ensino da Arte*. São Paulo: Cortez, 2006.

BITTENCOURT, Renata. Modos de negra e modos de branca: o retrato “baiana” e a imagem da mulher negra na arte do século XIX. 2005. Dissertação de Mestrado (História da Arte e da Cultura) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. São Paulo: Martins, 1940.

DIAS, Maria Odila Leite da Silva, *Quotidiano e Poder em São Paulo no Século XIX*, 2a ed. Revista. São Paulo: Brasiliense, 1995. DIAS, Maria Odila Leite da Silva, “*Nas Fímbrias da Escravidão Urbana: Negras de Tabuleiro e de Ganho*”, Estudos Econômicos, São Paulo, 1985.

FARIAS, Juliana Barreto. *Mercados Minas: africanos ocidentais na Praça do Mercado do Rio de Janeiro (1830-1890)*. Rio de Janeiro: Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2015.

GIACOMINI, Sonia Maria. *Mulher e escrava: Uma Introdução ao Estudo da Mulher Negra no Brasil*. Rio de Janeiro: Vozes. 1988.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Autonomia: Saberes Necessários à Prática Educativa*. 31ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

PERROT, Michelle. *As mulheres ou os silêncios da história*. São Paulo: EDUSC, 2005

PRIORE, Mary del (Org.). *Histórias das mulheres do Brasil*. São Paulo: Contexto, 2001

SCHWARCZ, Lilia M. *Negras imagens: Ensaio sobre cultura e escravidão no Brasil*. São Paulo: Edusp: Estação Ciência, 1996.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil*. São Paulo: Companhia das letras, 1993.

TRAMAS & IMAGENS

HOMO SELFIES: OBSERVANDO A SOCIEDADE CONTEMPORÂNEA ATRAVÉS DO REAL E DO VIRTUAL, FOTOGRAFIA E PINTURA

AMORIM Jr, Flávio Michelazzo¹⁵
 SENNA, Nádía da Cruz (orientadora)¹⁶

INTRODUÇÃO

A prática do retrato, que perpassa nosso cotidiano na contemporaneidade, dá continuidade a uma extensa linha histórica de produção que problematiza questões de identidade e subjetividade presentes nesta categoria do fazer e do pensar artístico. A partir da investigação conduzida por ocasião de meu trabalho de conclusão de curso, intitulado *Humanos Urbanos Ensimesmados – Da Fotografia à Pintura: Retratos*, que consistiu em pinturas de retratos executadas a partir de fotografias obtidas no cotidiano urbano, se dá este desdobramento sobre a questão do retrato: Personagens urbanos contemporâneos, mergulhados em si, refugiados nos smartphones, aparelho que lhe oferece uma grande variedade de redes sociais e possibilidades de interação em um ambiente paralelo ao alienante e turbulento movimento da rua, colocando-o em um outro universo, o virtual, que talvez possa ser tão alienante quanto a rua.

Se no trabalho anterior havia uma questão pessoal com as problemáticas da pose na fotografia e na pintura, na atual pesquisa proponho investigar a novíssima pose. A autoimagem vem se tornando uma prática de expressão de si predominante na cultura visual contemporânea, que ganha dimensões imensuráveis devido a presença das redes sociais e aplicativos.

A incessante busca do *parecer ser* em detrimento do *ser* decorre do fenômeno reconhecido como *selfie*. Um *selfie* nada mais é que uma fotografia tirada por uma pessoa por ela própria. O braço e o rosto, e, pertinentemente, o espelho. No ano de 2013, *selfie* foi considerada a palavra do ano pelo Oxford English Dictionary (BBC, 2013). Benjamin fala da perda de aura de uma obra de arte, com o surgimento das possibilidades de reprodução (BENJAMIN, 1955), o que faz com que a imagem, agora reproduzível, perca sua unidade e unicidade, podendo ser vista e apreciada por todos. Ao chegar a estas conclusões, Benjamin nos diz que o último suspiro da aura é o retrato, pois a partir da fotografia tornou-se possível colecionar imagens de uma mesma pessoa ao longo de sua vida. No mundo atual, a fotografia perde sua materialidade, tornando-se uma imagem virtual, vista através de uma tela, e, portanto, talvez a aura resida hoje nestes retratos virtuais, tão partilhados e adorados. Ao imergir neste universo, lado a lado com estas pessoas, proponho uma reflexão a partir do autorretrato na contemporaneidade, levando essas imagens para o campo da pintura.

O título *Homo Selfies* é uma heteromorfose, ou seja, a junção de duas palavras que cria uma nova, a partir da definição de homem pela ciência, homo sapiens, com a palavra *selfie*. Desta maneira, o homem sábio dá lugar ao homem que faz *selfies*, uma reconfiguração do homo ludens, uma vez que a prática da selfie talvez carregue em si uma certa ingenuidade lúdica. O objetivo geral da pesquisa é fomentar uma discussão em torno do autorretrato na contemporaneidade e do comportamento do homem ante a tecnologia, investigando as questões de alteridade e seu detrimento.

¹⁵ UFPel – Mestrando em Artes Visuais – Linha Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano. Bolsista CAPES.

¹⁶ UFPel – Professora Associada do Centro de Artes. Doutora em Comunicação pela Universidade de São Paulo.

O autorretrato com a denominação *selfie* surge nesta atual década de 2010, como uma ferramenta de identificação do sujeito nas redes sociais, e a obsessão na busca pela autoimagem perfeita e fantasiosa, aquela que chame mais atenção, ou até mesmo quando reside nos deslocamentos, ou seja, viagens e passeios, quando a persona escolhe fotografar o momento em vez de vivê-lo. Tudo isso me faz refletir até que ponto pode chegar o narcisismo dos sujeitos contemporâneos, e me leva a construir uma poética que investiga modos de representação/apresentação e veiculação de papéis sociais, identidades, subjetividades, transgressões e imaginários presentes na arte e na cultura.

A pesquisa segue metodologias próprias da pesquisa em poéticas visuais, contemplando o processo criativo, a discussão crítica e filosófica da produção e a inserção junto ao circuito das artes. Assim, experimento materiais e técnicas, construo mapas e modelos, investigo processos autorais afins ao reconhecer e buscar diálogo com fotógrafos e pintores cuja metodologia traga semelhanças de toda ordem com minha poética, procedo levantamentos bibliográficos, imagéticos e documentais para alcançar os propósitos da pesquisa.

METODOLOGIA

A internet, em termos gerais, ampliou e democratizou o acesso a imagem, possibilitando um sem número de facilidades para o desenvolvimento de pesquisas de cunho científico ou não, permitindo que o ser contemporâneo pudesse acessar toda a sorte de conteúdo em poucos cliques. Levando em consideração a facilitação ao acesso a imagem, e o surgimento das redes sociais no início da década passada, viabilizam-se um compartilhamento massivo de imagens e momentos de cunho pessoal, permitindo que nos conectemos rapidamente com amigos, familiares, celebridades, desconhecidos, e que conheçamos suas rotinas e hábitos.

Sendo esta pesquisa em desenvolvimento oriunda das reflexões acerca de meu trabalho anterior, retorno às ruas em busca de rostos que comporão esta poética. Em tempos de *smartphone*, vivemos novas possibilidades mediante a acessibilidade ao mundo que nos circunda. A prática de observar o cotidiano urbano, iniciada na busca de rostos anônimos para produzir minhas séries de pinturas, continua aqui, porém dispondo-me de outro aparato tecnológico. Se antes a câmera fazia vezes de meus olhos, selecionando cenas do cotidiano nas quais figuras anônimas posavam desconhecidamente para a minha lente, agora me valho apenas do *smartphone* conectado a internet para me juntar aos transeuntes.

Para que isso seja possível, utilizo o Happn, aplicativo de paquera que identifica e cataloga as pessoas que cruzaram o meu caminho – desde que elas também tenham o aplicativo instalado em seus *smartphones* e que busquem alguém com meu perfil, baseado em condição sexual e faixa etária. Esta relação de ordem indireta promove o esvaziamento do contato entre as pessoas por permitir que elas se vejam mesmo sem ter se visto em seus caminhos. A rua, outrora um local de encontro e socialização, parece ter se tornado o mundo offline, enquanto que a internet ganhou a atenção de gente de todas as idades e camadas sociais, tornando-se um ponto de encontro no qual as pessoas se conectam e compartilham seus momentos bons e ruins.

Todavia, o aplicativo escolhido para a realização desta pesquisa me permite permanecer no anonimato, não estabelecendo qualquer tipo de relação direta com as

figuras escolhidas para serem traduzidas em pintura, uma vez que basta estar no aplicativo e cruzar meu caminho para ser identificado e ter as fotos armazenadas em minha conta pessoal.

As caminhadas para a obtenção de rostos não se limitam a cidade de Pelotas, local onde o trabalho é desenvolvido, abarcando, também, gente de outros estados e regiões, quando, por exemplo, me desloco para visitar meus familiares no Estado de São Paulo. Esta práxis artística de ir para as ruas observar o cotidiano e as pessoas é oriunda da modernidade, na figura do *flâneur*, sujeito que caminha pela cidade para observar as coisas e as pessoas. Na contemporaneidade os artistas continuam cultivando este hábito, colocando poesia no que para muitos parece ser banal (CARERI, 2013). Valho-me, então, desta prática para captar minha poética através do aparato tecnológico que é o smartphone, cruzando com todo tipo de gente pela rua.

A realidade é que nunca sei e nunca saberei de onde vêm e de onde são as pessoas selecionadas, pois de fato não entro em contato com elas, criando uma relação de duplo anonimato, na qual elas são alheias ao meu ato de apropriação de suas imagens. Esta prática de apropriar-se de imagens de terceiros é observada em artistas como o belga Luc Tuymans (1958 -), que utiliza como matéria-prima para suas pinturas, além de fotografias obtidas por ele mesmo, fotos de pessoas hospitalizadas, imagens de arquivos, jornais, televisão e até mesmo da internet (WHY BELGIUM'S..., 2015) (Figuras 19 e 20). Com este artista, cultivo semelhanças não só pela sua maneira de coletar imagens para construir sua poética, mas também quando tange ao meu processo de pintura, do qual falarei a seguir.

Para trabalhar a série *Homo Selfies*, elegi o formato quadrado para as telas, nas dimensões de 40x40 cm, por ser utilizado nas redes sociais mais populares, como o Facebook e o Instagram, traçando, desta maneira, um paralelo com o ambiente do qual as imagens foram extraídas. As imagens escolhidas são sempre *selfies* individuais, de pessoas de todos os gêneros e idades. Num primeiro momento, o entorno dos autorretratos não era levado em consideração, porém, ao observar um conjunto de fotos, notei – juntamente a orientadora – um grande número de *selfies* tirados em quartos, o que acaba por traçar uma contradição entre o público e o privado nas imagens. As mesmas pessoas que caminham depressa e isoladas pelas ruas são as que expõem seu ambiente mais íntimo no universo virtual.

Pintar a partir de fotografias é o que instaura meu processo poético atualmente, pois a pintura implica em novos contatos com a imagem já dada pelo registro fotográfico, traduzindo-a para esta linguagem que carrega em si tantas semelhanças e diferenças, no qual inevitavelmente estará contido o meu olhar sobre a fotografia, perpetuando meu gesto sobre as figuras escolhidas (DUBOIS, 1993).

Encontro, do início ao fim deste processo, paralelos com Deleuze e Guattari quando os mesmos discorrem sobre a rostidade e a rostificação. A tela em branco e a tela pronta me fazem refletir acerca das relações entre o muro branco-buraco negro que um rosto cria em nós ao nos cativar ou repelir e como o rosto se tornou um significante ao longo do tempo, de acordo com os autores, apesar de (ou por isso) sua estranheza, por ser uma parte do corpo muitas vezes observada em separado, como se a cabeça fizesse parte do sistema corpo, mas o rosto, não. Estas leituras me auxiliaram a pensar sobre meu processo de feitura das telas e das escolhas e decisões ante a matéria e o campo pictórico (DELEUZE; GUATTARI, 2012). Invisto nos rostos desconhecidos em busca de subjetividades. Tento ir além das posturas padrões, para projetar narrativas, unicidades e empoderamentos.

De posse das imagens fotográficas disponibilizadas no aplicativo após o mesmo captar as pessoas ao redor, dou início ao processo de seleção de imagens, edição e produção das matrizes que serão projetadas em tela com o auxílio de uma folha de transparência e uma caneta própria para o uso neste material. Desta maneira, traço linhas sobre as figuras selecionadas, e estas me auxiliarão na construção das proporções da figura no plano bidimensional da tela. Feito isso, projeto estas linhas sobre a tela e as traço novamente, desta vez com o pincel e a tinta a óleo, e construo pictoricamente a imagem fotográfica, dando-lhe materialidade. Opto pelo uso da tinta a óleo devido a sua lentidão no processo de secagem, o que me permite um sem número de camadas de tinta sobre a tela, podendo retrabalhar áreas enquanto modelo a figura e lhe dou luz, sombra e forma através das cores e contrastes que vão definindo a luminosidade e a espessura de tinta contida na tela, tocando com o pincel nas imagens escolhidas e dando-lhes materialidade no campo bidimensional (LEPRONT, 2014).

Ao me identificar com a linha, esboço-as, contornando-as oportunamente com a cor, preenchendo as formas que foram dadas pela linha, escolhendo jogar com os efeitos da matéria. Agora, começa um processo de elaboração a partir da imagem fotográfica que me guia inicialmente. A fotografia funciona como um ponto de partida para a pintura, buscando o desprendimento da realidade ao permitir que minha observação da imagem dada faça com que eu coloque meu olhar de maneira ativa diante da figura, elaborando-a conforme a percebo como efígie, buscando sua essência, apesar de não ignorar suas proporções, buscando artistificar a fotografia, harmonizando-a através da pintura (FLORES, 2011). Durante a construção pictórica, figura e fundo podem reforçar ou ignorar características que estavam na fotografia, e isso se dá pelas pinceladas, pois enquanto a fotografia registra e representa, a pintura interpreta uma figura (SONTAG, 2004).

As pinceladas são curtas, rápidas e muitas, reforçando sempre os volumes de figura e fundo, buscando deixar evidenciado o que o modelo quis mostrar além de si próprio, ao escolher fotografar-se no dado ambiente, mesclando a importância entre o punctum e o studium, descritos por Roland Barthes em *A câmara clara*, no qual o punctum é aquilo que nos afeta diretamente, no caso, o sujeito que se autorretrata, e o studium os elementos que compõem o entorno da figura, os rastros de onde a fotografia foi obtida (BARTHES, 2006).



Figura 1 – Algumas imagens de meu processo de pintura.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

Procuro trabalhar – como Tuymans, apesar de não chegar a reduzir tanto a palheta de cores – com uma cartela de cores não muito variada, que me permite a criação de um pigmento específico para o feitiço da tela que tenho em mãos, ao variar entre os poucos tons e a intensidade com a qual são aplicados. Acredito, também, que a redução nas cores ajuda a reforçar a característica paradoxal entre a intimidade e a

exposição nestas imagens em quartos, e me inspiro no processo de artistas da contemporaneidade nesta construção, como a estadunidense Elizabeth Peyton (1965 -) e suas pinturas que nos provocam essa sensação de intimidade da artista com celebridades e pessoas desconhecidas (Figura 22), graças a sua capacidade de síntese na elaboração de seus trabalhos, nos dando a sensação de que os modelos estão a vontade com a pintura, sendo que se tratam de imagens apropriadas de revistas, na maioria das vezes(ARTIST..., 2009).

Traçando um contraponto com o trabalho de Peyton e com o meu próprio trabalho, vale lembrar o processo do já citado Lucian Freud, que trabalhava com os modelos posando por horas em seu ateliê, nos transmitindo uma sensação de impotência e desconforto, gerando uma tensão entre modelo e artista captada com maestria pelo pintor. Vale destacar que Freud pintava, na grande maioria das vezes, em seu próprio ateliê, que ficava em sua casa, local onde ele tinha pleno controle da situação, deixando o modelo sob seu domínio à exaustão, gerando uma tensão que se pode notar ao observar algumas de suas obras (Figura 23). Posso citar este processo como referência por ser inverso ao meu, não só pela ausência do modelo, como também pelo fato de Freud dispensar um tempo significativo na elaboração de suas obras, enquanto que eu costumo trabalhar rapidamente.

Entretanto, a rapidez de meu pincel não substitui a da câmera fotográfica no instante do clique do modelo-fotógrafo. Acredito que, ao traduzir estas imagens virtuais no campo pictórico, dou-lhes materialidade, enquanto reflito sobre as novas relações do ser humano com o atravessamento das tecnologias, ao lidar com imagens que já não são mais impressas, na maioria das vezes.

Em função das técnicas que atravessam o processo, impõe-se uma discussão que aborda a participação ativa do modelo, a polifonia dos discursos, suas componentes ideológicas, estéticas e políticas.

CONCLUSÕES

Realizar um trabalho sobre o autorretrato observando os autorretratos alheios e de pessoas completamente desconhecidas é instigante e desafiador, pois me aproprio da imagem que o sujeito tem de si mesmo, e, por minha vez, a única a que tenho acesso. Abri este texto relatando os primeiros autorretratos na pintura, obviamente feitos por artistas, e como a Fotografia como é utilizada nos dias de hoje possibilitou o acesso a prática do autorretratar. Todavia, deixando um pouco de lado o olhar lúdico até aqui empregado ao *selfie*, é necessário refletir sobre a obsessão que a autoimagem nutre no sujeito contemporâneo no âmbito virtual, ao partilhar fotografias das mais variadas e banais situações, no que já é chamado de neonarcisismo, ou seja, uma atualização do mito de Narciso. Podemos observar este comportamento no mundo atual, presente em pessoas que ignoram o mundo ao seu redor, nutrindo relações de ordem indireta através de seus *smartphones* nas redes sociais nas quais participam. Para José Enrique Finol, o *selfie* é onde o indivíduo é sujeito e objeto de seu próprio show, traçando um paralelo com Guy Debord e *A Sociedade do Espetáculo*, atualizando os conceitos da sociedade que banaliza a si própria, a imagem e seus ícones de idolatria (FINOL..., 2014).

O filósofo lituano Emmanuel Lévinas debruçou-se, em sua vida, a escrever ensaios que falam da relação do ser humano com o próximo, discutindo conceitos de alteridade e nos fazendo refletir não só sobre as relações que mantemos com o próximo, mas também a relação que temos para o próximo, nos conduzindo aos conceitos do entre-nós, para dar lugar ao “sujeito ético”, que estabelece relações de

toda ordem com seus próximos através do afeto, desenvolvido, segundo o autor, ao olhar diretamente para o rosto do outro, que é o grande marcante das relações.

Segundo o autor, poucos são pensantes, questionadores. Estes poucos refletem sobre as coisas e isso os move ao trabalho e à apropriação, enquanto a maioria pensa ser o centro do universo, e apenas vive o momento, o imediato, ignorando o mundo exterior. Se este ser vier a pensar e se tornar questionador, algum dia, ele terá noção de que tem consciência de sua particularidade, e poderá notar os semelhantes ao seu redor, e a forma de reconhecimento destes outros seres que o cercam é o rosto.

É através desta relação que parte do reconhecimento do rosto do próximo que o ser estabelece as relações de afeto, surgindo assim o amor. E é através da palavra que todo tipo de relação se solidifica ou se destrói. Amar pode também trazer o homem de volta para seu mundo individualista, ao enxergar somente a si e ao ser amado no mundo, ignorando a presença de terceiros.

Lévinas, após discutir as questões de afeto, que constroem e destroem relações, nos diz sobre o grande propulsor e definidor das relações nos tempos atuais: o dinheiro. Não apenas moeda de troca, mas símbolo de poder, o dinheiro corrompe o ser puro, levando-o ao consumismo, e o autor reflete sobre este e outros elementos que afetam as relações interpessoais, voltando sempre para o rosto.

Como inevitável peça desta atual sociedade, por ter nascido e crescido nela, reconheço, através dos conceitos apresentados pelo autor, características tanto positivas quanto negativas de meu próprio comportamento, levando-me a refletir sobre mim mesmo, e até que ponto o conceito da alteridade, que significa olhar para o outro, fez, faz ou tem feito parte de minha existência e influi em meu comportamento perante a sociedade e minhas relações interpessoais.

Todavia, o mundo contemporâneo é marcado pela ausência de relações interpessoais de ordem direta, apresentando uma grande gama de relações virtuais tão superficiais e imediatistas como já ditas pelo filósofo, que propõe que, para além de olharmos para o próximo, nos coloquemos no lugar do próximo. Não obstante, talvez se possa concluir que o homem contemporâneo transformou o outro em seu próprio reflexo, ou seja, o espelho. Ou a câmera frontal de seu smartphone.

Enquanto que Levinas se aprofunda numa visão de sociedade que deve cada vez se unir mais em torno dela mesma, pensando no próximo e propondo que cada um, além de olhar para o outro, se colocar no lugar do outro, fundamentando seus princípios no afeto em detrimento ao pensamento capital, Michel Maffesoli, em *No fundo das aparências*, nos faz refletir sobre o ser humano e suas diversas máscaras, e a potência que isso lhe traz, tanto para o bem quanto para o mal.

O individualismo do ser humano ao longo do tempo está tão enraizado em nossa cultura que muitas vezes nem chega a ser questionado por teóricos e estudiosos do comportamento humano. Porém, isto não é uma constante na extensa história da humanidade. Há uma “teoria da relatividade” que determina o estar-junto da sociedade. Estudar este tema pode parecer frívolo para alguns, ou seja, desnecessário.

O que nos une é o deslize da identidade em direção à identificação. Não nos reconhecemos como grupo por uma série de questões que envolvem desde gostos até comportamento. O estar-junto envolve questões que nos colocam em coletivo para compartilhar idéias, opiniões e debatê-las para definir proposições que tornem a convivência coletiva algo palpável e saudável. O contrário disso pode-se tomar como exemplo o narcisismo coletivo, quando alguns se fazem ouvir pressionando os outros, à

mercê de suas vontades individuais, que não atingem o todo, visando benefícios próprios.

A passagem da identidade para a identificação abrange desde gostos pessoais até condições sociais e sexuais, e isso pode se tornar um problema quando o espaço de um indivíduo fere o direito de ir e vir do outro. Moderadamente, tudo pode ser resolvido e compreendido.

A identificação é uma das nebulosas da pós-modernidade, ou seja, um grande problema, dado a heterogeneidade do pensamento e isso tem seu lado bom e seu lado ruim. O autor cita exemplos na arte: “Acontece o mesmo com o pintor ou o escultor, que procura, na sua obra, exprimir um eu evoluído através de suas diversas produções”. A evolução talvez possa ser expressa através da poética, ou seja, o trabalho de um pintor, por exemplo, ao longo de seu fazer, evolui para novos caminhos, novos horizontes, e seu fazer e pensar vão se transformando, aproximando-se daquilo que ele realmente anseia transmitir ao mundo através de sua linguagem artística. A identidade é algo progressivo, em constante transformação, permeado pelas vivências e pelas experiências, e também pela observação do mundo e através de suas leituras e de seu entendimento daquilo que estuda. O indivíduo é heterogêneo e até as patologias fazem parte deste processo, ou seja, suas doenças, suas crises internas, suas dúvidas e questionamentos, bem como suas inseguranças.

Maffesoli busca diálogo com pensadores clássicos como Parmênides para falar do sujeito em função de sua homogeneidade. O sujeito se sente oprimido por um massivo modelo padrão de comportamento previamente estabelecido a ser seguido, que envolve condição sexual, religião, filosofia política e lógica econômica, vestuário, gostos musicais, etc. Outro pensador citado pelo autor é Heráclito, que envolve questões de alteridade, como o sujeito se reconhecendo em sociedade olhando para os que estão ao redor, buscando se compreender e entender como único em meio ao coletivo, ou através dos outros que carrega dentro de si próprio, quando cita as diversas máscaras que um sujeito pode vir a utilizar ao longo de sua trajetória, para se tornar aceito no meio social, movimento muitas vezes feito de maneira inconsciente.

Trazendo para os dias mais atuais, pode-se dizer que ainda carregamos evidências parmendianas, uma vez que a identidade e a identificação passam por questões de cunho burocrático como RG, endereço, gênero e condição sexual, sexo, endereço e profissão, ou seja, um conjunto de coisas que nos tornam um só.

Estas máscaras da identidade são notadas conforme são articuladas pelos indivíduos. O uso de todas elas pode ser patológico, levando o sujeito à bipolaridade, que faz com que ele se comporte de diversas maneiras, alternando bruscamente seu comportamento. O conceito de indivíduo que o autor traz é fechado em si e só se preocupa com seus anseios e opiniões, enquanto que o conceito de pessoa contempla abertura, olhar coletivo, emotivo e afetuoso. É a pessoa quem vai estar presente em movimentos ativistas, por exemplo, militando em favor de causas que são caras à sociedade como um todo, lutando, inclusive, pelo indivíduo, mesmo que este não reconheça nem sequer ache necessário. A pessoa, por seu espírito coletivo evidente e ululante, tem maiores chances de se tornar um líder e distribuir tarefas para os indivíduos. Sua visão panorâmica e empática de mundo permite que consiga reconhecer e extrair o melhor do indivíduo.

O alter ego envolve os múltiplos, abarcando o lado bom e o lado ruim daquilo no que se espelha. Para explicar melhor sobre esse assunto, Maffesoli se vale dos cultos de matriz afro nos quais as pessoas passam por um processo de possessão e acredita

que ali o sujeito manifesta os seus eus com maior clareza e amplitude. Outro exemplo utilizado pelo autor é o do machista, que acredita na sociedade estruturada, na família tradicional, tem princípios religiosos que muitas vezes não segue, tudo isso em nome de um modelo pronto, o qual ele não questiona, mas acredita, por a ele ter sido imposto.

Partindo da premissa da pessoa como máscara afetiva de identidade, o autor atenta para o conceito de *einfühlung*, que é a empatia, desenvolvida pela pessoa em seu cotidiano ao observar o que a cerca e afeta, possibilitando colocar-se no lugar do outro em busca de uma sociedade mais igualitária. Segundo o autor, este conjunto de coisas que formam o cotidiano é a cultura de uma sociedade, e essa cultura não existe sem a identificação, ou seja, o sujeito tem que criar um elo com o que se apresenta para ele, seja nas artes ou nas atividades banais do dia-a-dia, como a telenovela – que segundo o autor traça um perfil social da época que acompanha –, o futebol, etc. O lado negativo dessa empatia também pode ser usado, e posso dar como exemplo os próprios princípios conservadores, tomando como arquétipo líderes religiosos que abusam da fé alheia para propagar seus princípios, fazendo leituras equivocadas de livros sagrados.

Por fim, o autor fala da arte como comunicadora de um eu isento destas várias máscaras, ao nos dizer que “a arte é certamente o domínio onde o processo de identificação foi reconhecido e aceito” e dá como exemplo o pintor Paul Cézanne, ao dizer que “o pintor só faz restituir o objeto o que ele provoca em nós”, materializando seu espírito através de sua poética e seu processo. Ele é a obra, a obra é ele. Sendo assim, nós, artistas, produzimos aquilo que está dentro de nós mesmos, e nosso trabalho passa por uma profunda autorreflexão e autobiografia.

Recentemente, Maffesoli concedeu uma entrevista na qual disse ser otimista em relação às práticas que permeiam a cultura visual atual, enxergando no *selfie* expressão contemporânea da iconofilia que traz visibilidade às tribos de todas as idades, isentando a tecnologia de parte da culpa dos males do mundo de hoje, porém, destacando que, apesar das redes sociais estimularem o convívio social, elas também geram uma acomodação no sujeito contemporâneo ao invés de querer mudar o mundo (RETRATO..., 2014). Talvez se possa dizer que isso explica o atual cenário político de nosso país.

Posso dizer que concordo com as premissas propostas pelo pensador, não só pela conclusão que ele chega ao citar a arte, por eu também ser artista, como na necessidade da reflexão acerca da sociedade, identidade e identificação. São questões que me afetam como pessoa, como produtor de conhecimento, de pensamento e arte.

REFERÊNCIAS

AMORIM Jr, Flávio Michelazzo. *Humanos Urbanos Ensimismados – Da Fotografia à Pintura: Retratos*. Pelotas: UFPel, 2015. Trabalho de Conclusão de Curso: Universidade Federal de Pelotas. Centro de Artes. Curso de Bacharelado em Artes Visuais.

APLICATIVO Happn ajuda a encontrar pessoas com quem você cruzou na rua. Acesso em 01/10/2015. Disponível em: <http://anoticia.clicrbs.com.br/sc/cultura-e->

variedades/noticia/2015/05/aplicativo-happn-ajuda-a-encontrar-pessoas-com-quem-voce-cruzou-na-rua-4770048.html.

ARGAN, Giulio C. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARTIST of the week 36: Elizabeth Peyton. Acesso em 29/08/2016. Disponível em: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2009/apr/08/artist-elizabeth-peyton>.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: Nota sobre Fotografia*. Lisboa: Edições 70, 2006

BBC. 'Selfie' named by Oxford Dictionaries as word of 2013. Acesso em 29/07/2016. Online. Disponível em: <http://www.bbc.com/news/uk-24992393>

BELL, Julian. *Uma Nova História da Arte*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2008.

BENJAMIN, Walter ET AL.. *Os Pensadores* (Coleção). São Paulo: Abril Cultural, 1983.

BERGER, John. *Modos de Ver*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

CARERI, Francesco. *Walkscapes: O Caminhar como Prática Estética*. Barcelona: Gustavo Gili, 2013.

CARPIM, Stella Maria. *A Era do Exibicionismo Digital: O Sentido da Proliferação da Selfie nas Redes Sociais*. São Paulo: USP, 2014. Monografia (Especialização): Universidade de São Paulo. Escola de Comunicações e Artes. Curso de Gestão Integrada da Comunicação Digital em Ambientes Corporativos.

CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano: 1. Artes de Fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil Platos: Capitalismo e esquizofrenia 2*, vol. 3. São Paulo: Editora 34, 2012.

DUBOIS, Phillipe. *O Ato Fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papyrus, 1993.

FABRIS, Annateresa. *Identidades Virtuais: Uma Leitura do Retrato Fotográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

FINOL: "El selfie es la mejor expresión de neo-narcisismo". Acesso em 14/07/2016. Disponível em: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/jan/21/luc-tuysmans-katrijn-van-giel-dedecker-legal-case>

FLORES, Laura G. *Fotografia e Pintura: Dois meios diferentes?* São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

GOMBRICH, Ernst Hans. *Arte e Ilusão: Um Estudo da Psicologia da Representação Pictórica*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

HOCKNEY, David. *O Conhecimento Secreto: Redescobrimo as Técnicas Perdidas dos Grandes Mestres*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

HONNEF, Klaus. *Arte Contemporânea*. Köln: Benedikt Taschen, 1994.

LA SOCIÉTÉ Du Spectacle. Direção: Guy Debord. Simar Films. França, 1974. 88 min. Son, Color. Formato: 1.37 : 1.

LÉPRONT, Catherine. *Entre o Silêncio e a Obra*. Tradução de Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2014.

- LÉVINAS, Emmanuel. *Entre nós: Ensaio sobre a alteridade*. Tradução de Pergentino Pivatto (coord); Evaldo Kuiava; José Nedel; Luiz Wagner; Marcelo Pelizolli. Petrópolis: Ed. Vozes, 2004.
- MACHADO, Arlindo. *A Ilusão Especular. Uma Teoria da Fotografia*. São Paulo: Gustavo Gili, 2015.
- MAFFESOLI, Michel. *No Fundo das Aparências*. Tradução de Bertha Halpern Gurovitz. Petrópolis: Vozes, 2010.
- RETRATO de uma juventude. Acesso em 23/06/2017. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/noticias/geral,retrato-de-uma-juventude,1167792>
- SCHNEIDER, Norbert. *A Arte do Retrato*. Köln, Alemanha: Benedikt Taschen, 1997.
- SELFIE é coisa do passado. A moda agora é o 'braggie'. Acesso em: 18/05/2016. Disponível em <http://blogs.oglobo.globo.com/pagenotfound/post/selfie-coisa-do-passado-moda-agora-o-braggie-515864.html>.
- SONTAG, Susan. *Sobre Fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- PEREIRA, João C. B. (org). *A Arte do Retrato: Quotidiano e Circunstância (Catálogo)*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1999.
- SMEE, Sebastian. *Lucian Freud*. Köln, Alemanha: Benedikt Taschen, 2008.
- TASSINARI, Alberto. *O Espaço Moderno*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.
- TELAS do belga Luc Tuymans ganham sala especial na 26ª Bienal. Acesso em 14/04/2016. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u47446.shtml>
- THE FIRST ever selfie, taken in 1839 – a picture from the past. Acesso em 12/04/2016. Disponível em: <https://www.theguardian.com/artanddesign/picture/2014/mar/07/first-ever-selfie-1839-picture-from-the-past>.
- UM LUGAR que a nossa selfie vai acontecer. Acesso em 20/10/2016. Disponível em: <http://www.suplementopernambuco.com.br/edi%C3%A7%C3%B5es-anteriores/85-cronica/1455-um-lugar-em-que-nossa-selfie-vai-acontecer.html>.
- WHY Belgium's plagiarism verdict on Luc Tuymans is beyond parody. Acesso em 23/06/2016. Disponível em: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/jan/21/luc-tuysmans-katrijn-van-giel-dedecker-legal-case>.
- WILDE, Oscar. *O Retrato de Dorian Gray*. São Paulo: Abril, 2012.

TROCANDO RELATOS ÍNTIMOS: O CAMINHO PARA OS RELACIONAMENTOS EM GLITCH

DIOGO DOS SANTOS GONÇALVES¹; ALICE JEAN MONSELL²

¹UFPel/mickken@ymail.com; ²UFPel/alicemondomestico@gmail.com

RESUMO

Este trabalho apresenta um dos pontos principais que se deram para minha pesquisa e produção dentro do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais-Mestrado sob a linha de pesquisa Processos de criação e poéticas do cotidiano, do Centro de Artes na Universidade Federal de Pelotas – UFPel. Discute-se o uso de redes sociais digitais para partilhas de relatos íntimos, mais precisamente no aplicativo para celulares Tinder. Abordarei também quais são as características da socialização *online* e a importância das trocas de relatos íntimos.

PALAVRAS-CHAVE

REDES SOCIAIS; INTERNET; TROCAS; RELATOS

ABSTRACT

This paper presents one of the main issues of my research project and production within the Postgraduate Program in Visual Arts-Master under the line of research Creative Processes and Poetics of the Everyday at the Centro de Artes of the Federal University of Pelotas - UFPel. The use of digital social networks for sharing intimate stories is discussed, particularly in relation to the Tinder application for cell phones. I will also consider characteristics of online socialization and the importance of exchanging intimate stories.

KEYWORDS

SOCIAL NETWORKS; INTERNET; EXCHANGES; STORIES

Introdução

A pesquisa que se encontra em desenvolvimento no PPGAV-Mestrado-UFPel consiste nos procedimentos a serem descritos a seguir.

Converso com pessoas por mensagens de texto através de um aplicativo de encontros para *smartphones* intencionando o ato de trocar relatos íntimos com viés de textos traumáticos por um diário-livro de relatos íntimos meus, que fez parte do trabalho final para minha graduação. Aqui me embaso teoricamente no Sociólogo polonês Zygmunt Bauman (1925 - 2017) com o livro *Amor Líquido* (2008) e a professora do programa de pós-graduação em Letras da UFPel, Raquel Recuero com o livro *Conversação em Rede* (2014). Esses livros levantam questões sobre relacionamentos afetivos contemporâneos e suas reverberações dentro do meio digital, mais precisamente nos sites de redes sociais. Busco também salientar a importância de se trabalhar com relatos íntimos, A respeito dessa questão utilizo *Os Relatos do Não-Sabido*, texto integrante do livro *A Invenção do Cotidiano* (2012), do pesquisador

francês Michel De Certeau (1925 - 1986), e o termo *Escrita de Si*, elaborado por Michel Foucault (1926-1984). Um dos referenciais artísticos a tratar esse assunto é o blog *The Last Message Recieved*, elaborado pela estadunidense Emily Trunko, nascida em 1999, que utiliza um processo de criar coleções a partir de capturas de tela enviadas por diferentes usuários cujo tema principal são as últimas conversas em mensagens de texto realizadas com pessoas queridas e publicá-las em seu blog.

O problema de pesquisa está substancialmente em *como apresentar visualmente em minha poética os textos de mensagens trocados comigo, pensando também no ambiente digital*. Uso os relatos íntimos da mesma forma como vieram a mim, em mensagens de texto. Realizo capturas de tela de meu *smartphone* e transfiro-as para meu *laptop* (computador portátil), por cabo *usb*, que conecta meu celular com o laptop proporcionando assim a transferência de arquivos, ou mesmo sem fio, a exemplo do sistema de transferência *bluetooth*; onde irei compor as - até o momento descritas como - “colagens digitais”.

Utilizo o programa para edição de imagens Photoshop, do qual serão feitos desenhos de diferentes pessoas para criar nesta composição entre as capturas de tela e desenhos representando pessoas um tipo de narrativa, que faz certa alusão às histórias em quadrinhos (Figura 1). Nesse processo conto com uma mesa gráfica (Figura 2). Trata-se de uma “prancheta eletrônica” que é usada com o auxílio de uma caneta magnética, sendo possível desenhar utilizando um computador. Ao desenhar sobre a mesa gráfica o desenho é projetado na tela do computador.

Os desenhos surgem a partir de fotografias de desconhecidos apropriadas por mim em diferentes *sites* como o Google, Pinterest e Tumblr, pois meu foco é a “colagem” do relato íntimo em texto que foi trocado, não a representação de quem realizou as trocas.

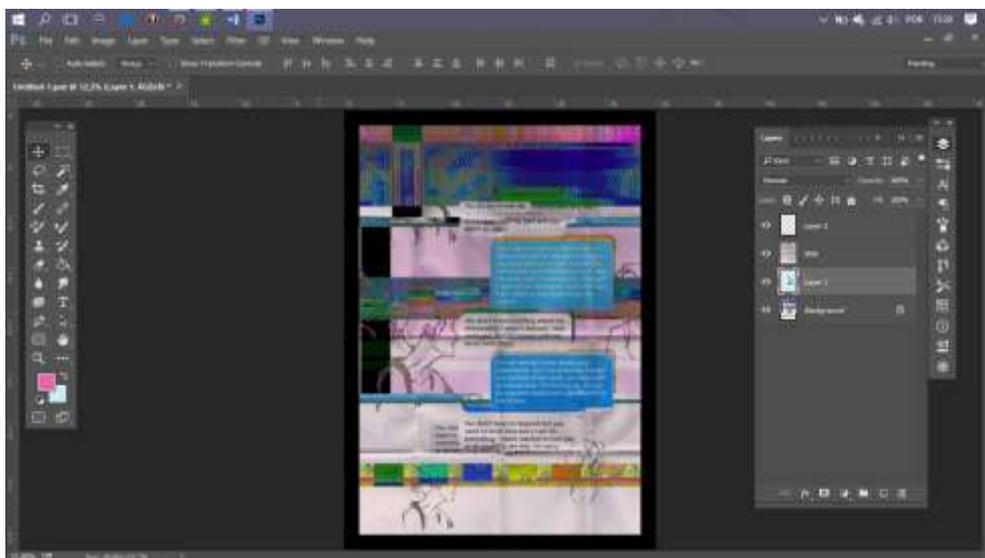


Figura 1 – Captura da tela do meu laptop ao utilizar o Photoshop, 2017 – 1366 x 768 pixels
Arquivo pessoal.



Figura 2 - Foto de parte de meu laptop e minha mão utilizando a mesa gráfica,
2017 – 1200 x 1200 pixels
Fotografia digital, arquivo pessoal.

Num segundo momento também realizo trabalhos a partir de minha própria experiência com relacionamentos afetivos, onde o relato é recriado a partir de autorretratos em fotografia usando os mesmos procedimentos descritos anteriormente de “colagem digital”.

Uma questão importante que saliento ao representar essas pessoas é feita usando um programa que simula o desenho a lápis junto à adição de papéis amassados que foram escaneados é outro procedimento de simulação utilizado para oferecer a ideia de um suporte físico com a textura tátil do papel que fica no fundo da imagem. Apesar de ser um trabalho totalmente digital, ele ainda foge de algumas características que tendem à torna-lo “menos humano”, já que se trata de um processo feito exclusivamente por computador. No meu desenho utilizando o procedimento digital, o corpo é *re-presentificado pela representação*. O fundo desta figura retratada pode estar num fundo virtual, mas sua visualidade indica um suporte de papel fisicamente presente porque comunica seu caráter do amassado e a manualidade de uma linha desenhada com um lápis (Figura 3).



Figura 3 – Detalhe de uma “colagem digital” enfatizando a simulação do traço de lápis,
2017 – 691 x 347 pixels Arquivo pessoal.

Ao término destas etapas que me levam a construir a imagem – a busca das narrativas; a configuração dos desenhos a partir da “colagem digital” das figuras representadas e das capturas de tela (dos relatos) no Photoshop, parto para a inserção de erros digitais (*glitch*). Insiro essas “falhas” nos trabalhos para sustentar o termo *relacionamentos em glitch*, termo este criado para identificar essa “colagem digital” como uma representação do conceito das complicações existentes na conversação mediada por computador. Estes “erros” são provocados por mim proposadamente, por exemplo, ao transferir e editar o arquivo da composição gerada anteriormente para um outro *software*, do qual a função principal não é a edição de imagens, como o *Audacity* (editor de áudio) ou o *Notepad++* (editor de códigos de programação de computadores). Através de pequenas mudanças feitas por esses editores, a imagem gerada sempre terá um resultado aleatório diferente (Figura 4), visto que o programa está realizando uma tarefa da qual não foi designado inicialmente, a consequência gerada pode até mesmo ocasionar em perda permanente do arquivo do qual insiro o erro. Após isso, ainda volto a editar essa imagem no Photoshop, caso as capturas de tela acabem por se tornarem ilegíveis, “colando” novas capturas do mesmo relato íntimo por cima da anterior, utilizando o sistema de camadas disponível no editor (Figura 5).

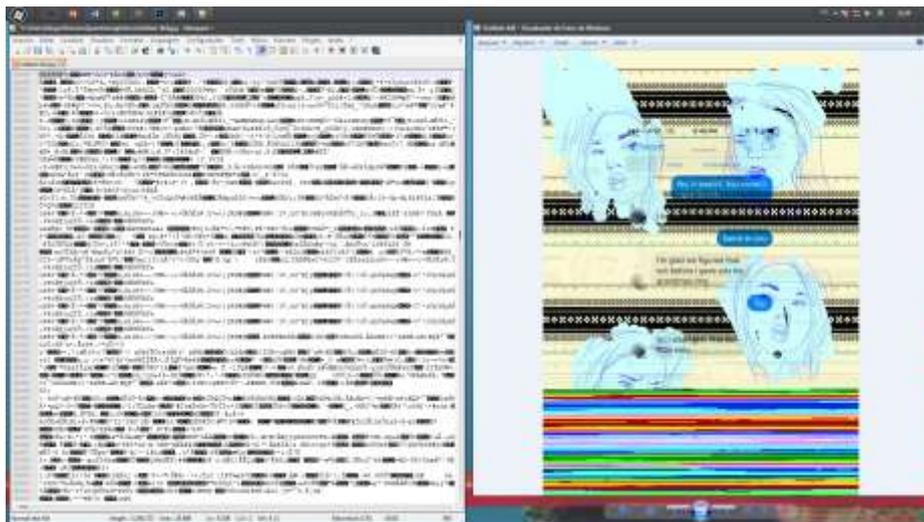


Figura 4 – Captura da tela do meu laptop mostrando um processo de inserir o *glitch*, 2017 – 1366 x 768 pixels Arquivo pessoal.

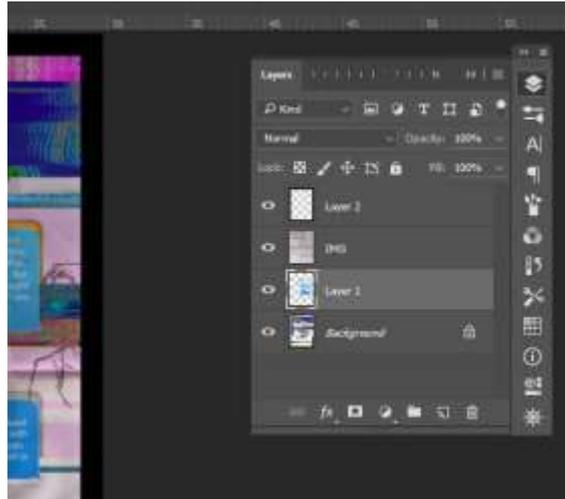


Figura 5 – Detalhe enfatizando o sistema de camadas do programa Photoshop,
2017 – 524 x 464 pixels
Arquivo pessoal.

Os processos de desenho, “colagem” e inserção do erro nas comunicações humanas mediadas pela internet são apoiados através dos livros *Glitch Aesthetics* (2004) do pesquisador estadunidense Iman Moradi (1978) e *The Glitch Moment(um)* (2011) escrito pela pesquisadora e artista visual holandesa Rosa Menkman (1983). Nesses livros a estética do erro digital podendo também ser entendida como *Glitch Art* é abordada por diversos vieses, o que mais utilizo é a relação entre ser humano e o computador, quais desdobramentos são levantados através dessa ligação. Para melhor escrever sobre os *relacionamentos em glitch* me referencio em Menkman e Moradi e seus questionamentos sobre o *glitch* na relação entre pessoas e aparatos eletrônicos.

Redes Sociais

A pesquisa que aborda a questão de redes sociais *online* é embasada nos escritos de duas principais estudiosas: Recuero e a pesquisadora mineira Patrícia Rocha (2017). Estas abrangem desde como as pessoas estão se socializando pelas redes sociais na internet e como, por meio de seus próprios usuários, moldam esse meio para maior possibilidade de sociabilidade e trocas de informação por múltiplos colaboradores ao redor do mundo conectado.

Recuero (2012) auxilia a ter ampla visão dos diálogos entre indivíduos nas conversações mediadas por computador. Em seu livro *A Conversação em Rede*, o objetivo é colocar um estudo que faz uma esquematização do que ocorre nas conversas pela internet. Já no começo do livro, apresenta uma melhor definição de redes sociais *on-line*. Segundo a autora, sites de redes sociais são ferramentas. Melhor exemplificado pela própria:

Essas ferramentas pertencem à categoria cada vez mais popular dos "sites de rede social", ou seja, ferramentas que proporcionam a publicação e a construção de redes sociais. As redes sociais são as estruturas dos agrupamentos humanos, constituídas pelas interações, que constroem os grupos sociais. Nessas ferramentas, essas redes são modificadas,

transformadas pela mediação das tecnologias e, principalmente pela apropriação delas pela comunicação. (RECUERO, 2012, p. 15 -16)

E complementa essa fala já introduzindo a noção de cultura agenciada às redes sociais:

São essas conversas públicas e coletivas que hoje influenciam a cultura, constroem fenômenos e espalham informações e memes, debatem e organizam protestos, criticam e acompanham ações políticas e públicas. É nessa conversação em rede que nossa cultura está sendo interpretada e reconstruída. (RECUERO, 2012, p. 17-18)

Nos dias atuais, os círculos sociais que se pode participar dentro da *web* são centenas, como discussões sobre música, *videogames*, política, culinária, etc. Como Recuero afirma (2012), o que é realmente feito por programadores é a codificação dos *sites* onde, hoje, existem redes sociais. Os programadores somente forneceram um meio que possibilitou a abertura a quantas interações forem possíveis entre o usuário e seus amigos ou desconhecidos:

Assim, o Orkut ou o Facebook não são a rede social, mas, sim, o espaço técnico que proporciona a emergência dessas redes. As redes sociais, desse modo, não são pré-construídas pelas ferramentas, e, sim, apropriadas pelos atores sociais que lhes conferem sentido e que se adaptam para suas práticas sociais. (RECUERO, 2012, p. 19-20)

A “*adaptação*” é uma das palavras-chave no que se diz respeito aos eventos modificadores de relações entre indivíduos por comunicações mediadas por computadores interligados pela *web*. Como Rocha em seu artigo intitulado *Com Tato em Tela: afetos e artefatos maquínicos para a revista Dispositiva* também comenta:

Os meios de comunicação e as tecnologias encurtaram distâncias físicas e o tempo de troca interativa. Aceleraram a vida desestabilizando os modos de experiências vigentes até então. Se a televisão interrompeu a tradição das conversas familiares, se o laptop individualizou o uso do computador da família, os smartphones e seus múltiplos aplicativos de redes sociais reduziram a quase zero a necessidade de longas conversas telefônicas, como podemos constatar em nossas experiências cotidianas. (ROCHA, 2017, p.56)

Esse processo também se relaciona com minha escolha de usar o smartphone para trocar relatos íntimos. Pois percebi a adaptação que foi feita, da transição de sites de redes sociais nos computadores para aplicativos específicos de relacionamentos em celulares.

Como há de se perceber facilmente, anos atrás, as conversas eram realizadas por outros sites de redes sociais, por diferentes dispositivos e era ainda mais escassa a possibilidade de estar conectado o tempo todo. Agora, a população, em especial a

brasileira, se vê altamente conectada e grande parte dessa ocorrência se deve aos celulares, segundo pesquisa (2015) realizada pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE¹⁷ “o telefone celular é o dispositivo mais utilizado para o acesso individual da internet pela maioria dos usuários: 89%, seguido pelo computador de mesa (40%), computador portátil ou notebook (39%), tablet (19%), televisão (13%) e videogame (8%)”.

A Última Mensagem

Assim que descobri o blog The Last Message Received (TLMR), administrado por Emily Trunko dentro do site para criação de blogs Tumblr, foi a melhor surpresa daquele momento. Estava no meio de um dia “vazio”, até que pesquisando a palavra-chave relationship ending (término de relacionamento) em buscas pelo Google, me deparei com TLMR. O blog é constituído por diversas capturas de telas de celulares, computadores e tablets que deixam registrados conversas por textos sobre “perdas”. Perdas em relação à morte de parentes e pessoas queridas, mas também a perda advinda de terminos de amizades, namoros, casamentos etc.

O que se aproxima fortemente de minha poética com este blog é a forma da partilha de relatos íntimos. Em meu trabalho, realizo trocas com poucas pessoas de uma forma mais íntima em comparação com a quantidade de relatos no TLMR que são mais compartilhamentos unidirecionais e não “trocas” entre dois usuários, como em meu trabalho. O blog compartilha as últimas mensagens entre outras pessoas e age como um “espalhador” de relatos íntimos no blog que somente dá visibilidade para os traumas de diversas pessoas cujo relacionamento já terminou.

O blog trabalha com a proposta de relatar o ocorrido de diferentes formas e, como meus desenhos e “colagens digitais”, propõe a partilha de relatos íntimos, mais como registros, ou seja, sem a recriação visual da narrativa que acontece em meu trabalho.

Metodologia

A ideia de partilhar relatos íntimos de relacionamentos afetivos inicialmente era a de espalhar cartazes pelas ruas de Pelotas (onde estudo) e Rio Grande (onde vivo atualmente) contendo uma breve descrição do que seria minha proposta e um convite para que as pessoas enviassem seus escritos por e-mail.

Aliás, o intuito inicial era que a colocação de mim, partilhando ainda mais desses relatos íntimos, me tornando um conector de histórias e situações talvez nunca antes experimentadas. Após pesquisas sobre sites de relacionamentos e a frequência com que as pessoas estão os utilizando, percebi o Tinder.

Tinder, que inicialmente pode ser usado somente em smartphones, funciona da seguinte forma: O aplicativo possui um espaço para que você crie um perfil, podendo anexar até seis imagens, sendo que uma dessas será sua imagem de “capa”. É possível também escrever um resumo de suas preferências ou mesmo contar sobre sua vida em pouco mais de 140 caracteres.

A pessoa que usa o aplicativo ajusta suas preferências, se tem interesse em apenas homens ou mulheres ou nos dois ao mesmo tempo. Logicamente isso não

¹⁷ Disponível em <<http://www.brasil.gov.br/ciencia-e-tecnologia/2016/09/pesquisa-revela-que-mais-de-100-milhoes-de-brasileiros-acessam-a-internet>> acesso em 20 jul. 2017.

impede pessoas que se identificam com gêneros além de masculino e feminino encontrarem outros pares que fogem desta binaridade. Também existe a possibilidade de encontrar pessoas em determinado raio de distância – até mesmo outros países, se utilizar a versão paga do aplicativo – e também a idade máxima de quem quer conhecer (a mínima é 18 anos) E então, para começar a utilizar o aplicativo, vê uma foto de uma pessoa e, se gostar, desliza a tela do celular com o dedo para a direita para indicar que gostou daquela pessoa. Se não, desliza para a esquerda, e essa pessoa desaparece do seu catálogo de perfis (Figura 6). E logo após uma dessas ações acontecerem, um novo perfil já é apresentado ao usuário. Se dois perfis se curtem, podem ter acesso a um chat¹⁸ particular, para se conhecerem melhor. As curtidas são tecnicamente ilimitadas, pois se você dá muitos “coraçõezinhos” (em torno de cem vezes) em um curto período de tempo, tem esta opção bloqueada por 12 horas.

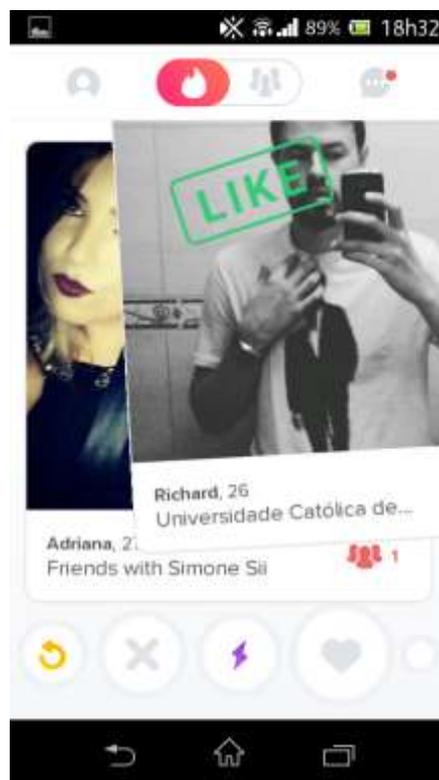


Figura 6 - Captura da tela de meu celular ao usar o Tinder, 2016 - 480x854 pixels
Arquivo pessoal

Assim, durante os meses de abril a dezembro de 2016 utilizei o *Tinder* de forma diferente a habitual, que talvez fosse mexer com as procuras de conforto de alguns indivíduos, e seus “contratos” como expõe Rocha,

Os dados disponíveis sobre gostos e preferências pessoais funcionariam, em tese, como uma aparente apólice de seguros, uma vez antecipariam possíveis surpresas que poderiam acontecer no enfrentamento de um encontro presencial. Contudo, as imagens, vídeos, preferências musicais de um perfil virtual não constituiriam um mosaico interpretativo com exclusivo fim de atrair a atenção do outro usuário, sem necessário compromisso com a verdade?

¹⁸ Palavra de origem inglesa, é usada para denominar conversações virtuais e não-virtuais entre duas ou mais pessoas.

Como se conformaria a sensação de segurança neste tipo de interação e mediação? (ROCHA, 2017, p.54)

Bauman (2009) descreve a sensação de estar inserido em determinado espaço e poder utilizar seu *smartphone*/celular para entrar numa realidade paralela e se relacionar à distância com quem mais lhe trazer prazer:

Dentro da rede, você sempre pode correr em busca de abrigo quando a multidão em sua volta ficar delirante demais para o seu gosto. Graças ao que se torna possível desde que seu celular esteja escondido com segurança no seu bolso, você se destaca da multidão – e destacar-se é a ficha de inscrição para o sócio, o termo de admissão nessa multidão. (BAUMAN, 2009, p.79)

Quando percebi a quão imersiva é a experiência com smartphones e celulares a partir das leituras aqui apresentadas sobre relações humanas dentro da web, a ideia inicial de fixar cartazes pelas ruas foi substituída por me “adentrar” no Tinder e começar a buscar pessoas dispostas a compartilhar seus relatos íntimos.

Foram rápidas e inúmeras curtidas, sem saber do que as pessoas gostavam, a que distância estavam de mim ou mesmo as fotos além da primeira, que apresenta seu perfil. Curtidas suficientes para meu limite de curtidas ter se esgotado em poucos minutos de uso do aplicativo. Quando o limite foi atingido, pude iniciar as conversas com meus “parceiros”. Apareceram diversas pessoas, nem imaginava que tantas pessoas iriam me curtir de volta.

Após isso, anunciei que estaria usando o Tinder para trocar relatos em nome de minha pesquisa de mestrado, esperando que quem me curtisse de volta estaria a par disso. Porém já imaginava que algumas pessoas apareceriam em minha lista de combinações sem ter lido que eu estava usando aquele app apenas para trocas de relatos íntimos.

Algumas de minhas mensagens eram recebidas, mas nunca eram respondidas. Compreendi antes mesmo de usar o aplicativo que isto é passível de ocorrência, como Rocha novamente argumenta:

Em conversa empírica com usuários do Tinder, detecta-se que as trocas de mensagens se configuram como uma entrevista. Códigos de comunicação diferenciados por geração, pela interpretação de memes de rede são examinados num processo de verificação de compatibilidade e, ao mesmo tempo, análise de riscos. Segundo estes usuários não é tolerada a possibilidade de frustração. A qualquer sinal de incompatibilidade ou de futura rejeição o "candidato" é eliminado da corrida. (ROCHA, 2017, p.59)

Assim, foi perceptível que muitos já me “eliminaram da corrida” quando viam que minha presença ali representou a possibilidade de frustração de alguma forma. Esse estranhamento os retirou da forma habitual de como se relacionariam neste app em específico, provocando rejeição. Como Rocha segue:

Em nossas relações mediadas tecnologicamente, buscamos nos dispositivos formas e materialidades para as nossas interações e relações. A partir do momento em que elas são canalizadas em um dispositivo eletrônico de "curadoria" de relação e de estímulo visual, estaríamos buscando de alguma forma uma certeza para o investimento naquela relação ou a ilusão de vivência dessa afetividade? (ROCHA, 2017, p. 55)

Eu, como não posso fugir de me identificar como um usuário desses serviços, também já passei por também questionar se estava sendo iludido afetivamente e entendo completamente a funcionalidade atual dos cortes de laços. Entretanto apareceram pessoas curiosas com minha proposta, das quais concordaram em dividir suas complexas histórias comigo.

Após todas estas trocas, não quis impregnar as mentes dos outros com mais ideias, além de memórias muitas vezes dolorosas. Claro que trabalhar com traumas muitas vezes é importante, todavia isso não “rola” tão bem com todo mundo. Como no *Tinder* só conversei com desconhecidos, fui percebendo que era necessária a preparação de um “terreno inicial” para além de uma surpresa para desabafos, relatos rápidos ou até mesmo traumas, “cicatrizes” que ainda não haviam sido fechadas.

Indo de casamentos falidos á estupro, contadas dentro de um *chat* para conhecer, não tão bem pares para relacionamentos majoritariamente encurtados - "uma noite e nada mais". É uma relação bem contraditória conversar sobre relacionamentos recheados de sofrimento por amor quando se está dentro do *Tinder*.

Resultados e Discussão

Relatos

Aqui além de mostrar um pouco do que me fez perceber a potência poética do ato de relatar/escrever sobre si, uso o embasamento de Michel de Certeau (2012).

Neste texto teórico sobre minha pesquisa há relatos, pois, acontecimentos emocionais e pessoais fazem parte desta pesquisa. Às vezes com embasamento teórico, às vezes não. Acredito firmemente no que Michel de Certeau (2012) havia fixado com seu livro *A Invenção do Cotidiano*, mais especificamente ao momento de dizer sobre *Os relatos do não sabido*.

Também acrescento aqui *Apocalípticos e Integrados* (2011), livro do sociólogo e filósofo italiano Umberto Eco (1932 - 2016) para me ajudar na percepção de que sim, é necessário um contato maior com situações que normalmente se restringem a poucas pessoas. Como por exemplo, a identificação mútua entre indivíduos aparentemente díspares que ao trocarem seus relatos íntimos, cria-se um laço entre tais. Esses relatos íntimos que de Certeau observa são aqui aplicados em como as vidas, ora secretas, ora públicas, têm sua potência criativa e sim, devem ser entendidas como dignas de estudo, principalmente quando

Aqui ainda existe um “saber”, mas sem o seu aparelho técnico (transformado em máquinas) ou cujas maneiras de fazer não têm legitimidade aos olhos de uma racionalidade produtivista. (...) Ao contrário, esse resto, abandonado pela colonização tecnológica, adquire valor de atividade “privada”, carrega-se com investimentos simbólicos relativos à vida cotidiana, funciona sob o signo das particularidades coletivas ou individuais, torna-se em suma a memória ao mesmo tempo legendária e ativa daquilo que se mantém à margem ou no interstício das ortopraxias científicas ou culturais. (CERTEAU, 2012, p. 131-132)

O autor ainda explicita que todo esse movimento “trata-se, como se costuma dizer, de um conhecimento que não se conhece” (CERTEAU, 2012). Existem diversas manifestações assim, de saberes trocados em formas de relatos pessoais. Esses relatos, às vezes passam despercebidos, por se tratarem certas vezes de ações onde o indivíduo não sabe explicar todas suas inquietações para fazer o que fazia. Refletindo-se nessa outra fala que de Certeau informa:

(...) trata-se de um saber sobre os quais os sujeitos não refletem. Dele dão testemunho sem poderem apropriar-se dele. São afinal os locatários e não os proprietários do seu próprio saber-fazer. A respeito deles não se pergunta se há (supõe-se que deva haver), mas este é sabido apenas por outros e não por seus portadores. (CERTEAU, 2012, p.133)

Também aponto para os esforços de Eco no que se diz respeito às potências sociais e culturais que se encontram como relatos não-dignos de aprofundamento.

Já em seu prefácio Eco (2011) apresenta qual o jogo manifestado pela cultura “inferior” que se alimenta da “superior” e cria um tipo de retroalimentação altamente potente:

Frequentemente, essas massas impuseram um *ethos* próprio, fizeram valer, em diversos períodos históricos, exigências particulares, puseram em circulação uma linguagem própria, isto é, elaboraram propostas saídas de baixo. Mas paradoxalmente, o seu modo de divertir-se, de pensar, de imaginar, não nasce de baixo: através das comunicações de massa, ele lhes é proposto sob forma de mensagens formuladas segundo o código da classe hegemônica. Estamos, assim, ante a singular situação de uma cultura de massa, em cujo âmbito um proletariado consome modelos culturais burgueses, mantendo-os dentro de uma expressão autônoma própria. (ECO, p.24, 2011)

Ou seja, ignorar as formas de fazer e de instituir uma cultura de massa, que se reinventa a todo o momento, como algo que aparentemente é impossível de se olhar a fundo, significa uma perda enorme de significações e chances de entender ainda melhor a ascensão das trocas de diferentes níveis culturais dentro da web.

Outro termo importante a ser visitado é a escrita de si. Convida a pensar que os relatos textuais compartilhados, bem como os relatos na forma de mensagens de texto que aparecem como fragmentos nas “colagens digitais” são formas de escrita de si. Termo este que foi denominado por Foucault (1992), se referindo à individualização propriamente dita da memória. Remete à Antiguidade para analisar o que seria uma das primeiras formas de escrita íntima, que buscava principalmente a noção de poder olhar para dentro de si. Uma escrita “que possuía como material os pensamentos, as ações diárias para se evitar o ‘mau comportamento’ ” (FOUCAULT, 1992 p.36). Ao escrever todos os pensamentos e ações, estes seriam conhecidos. A vergonha de atos pecaminosos diante de uma outra pessoa passa a ser direcionada à escrita, que toma o lugar daquele que poderia julgar. Forma textual que pode se aproximar assim, de incentivo ao autoconhecimento.

O ato de escrever sobre si mesmo está, possivelmente, mais desenvolvido com o advento das redes sociais on-line. Não preciso buscar muito e já encontro uma dúzia de sites com autores que possuem narrativas, diários ou pequenos relatos todos tocando, em muitos níveis a própria intimidade.

Como TLMR existem outros blogs que usam das capturas de tela do celular. Em uma pequena busca dentro do Tumblr com as palavras-chave "message", "mensagem", "messenger" e "whatsapp", surgiram blogs que evidenciam a escrita de

si adaptada para a web, como Love Me Text Me, CRUSH - screenshots de mi vida en whatsapp, 5sos Text Messages, Text.Messages - i want you to know i'm all yours, #Printei, Ironias do Whatsapp, Whatsapp Screenshots, Whatsapp□, What Context? e Querer es Bonito. Todos usando a narrativa de si por meio de conversas mediadas pelos aplicativos de mensagens instantâneas Messenger e Whatsapp por exemplo, como núcleo comum. Aqui dentro está boa parte de meus referenciais antes de buscar formas visuais de apresentar as falhas de comunicação nos relacionamentos afetivos.

Conclusões

É possível verificar como a observação dos relacionamentos íntimos contemporâneos e a partilha através de diferentes formas de relatos íntimos é uma tendência já pensada a se aparecer com o passar de diferentes mentalidades e culturas através do tempo. Ou seja, embasado no que dissera Foucault e também de Certeau sobre escrever sobre si e perceber que isto não deve ser tratado como algo a ser descartado de pensamento crítico, representa as camadas que procurei apresentar no presente artigo, seja um olhar para outros modos de compartilhar o íntimo, seja participando disso, compartilhando meus próprios relatos íntimos. Porém, agora de forma digital, sendo ligada a outros relatos de hiperlink por hiperlink...

Referências

BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido*. São Paulo: Zahar, 2008. SOBRENOME DO AUTOR,

CERTEAU, Michel de. Os relatos do não sabido. In: _____. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. 18. ed. Petrópolis: Vozes, 2012. Cap. 5. p. 131-135.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. 7. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

RECUERO, Raquel. *A conversação em rede: comunicação mediada por computador e redes sociais na internet*. Porto Alegre: Sulina, 2012.

ROCHA, Patricia. Com tato em tela: afetos e artefatos maquínicos. *Dispositiva*, Belo Horizonte, v. 6, n. 9, p. 53-61, mai. 2017. ISSN 2237-9967. Disponível em: <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/dispositiva/article/view/15027>>. Acesso em: 19 Jul. 2017.

TRUNKO, Emily. *The Last Message Received*. [201-]. Disponível em: <<http://thelastmessagereceived.tumblr.com/>>. Acesso em: 5 Jul. 2017.

TERRA PLANA: DO IR E VIR

FELIPE ESTRELA CAMPAL¹; RENATA DE AZEVEDO REQUIÃO²

¹UFPEL / felipecampal@gmail.com; ²UFPEL / ar.renata@gmail.com

RESUMO

Como fotógrafo, vinculado ao campo das Artes Visuais, entendendo minha linguagem poético-fotográfica como uma prática que gera um discurso, e segundo abordagens que consideram meu “processo de criação”, meu trabalho se atrela às “poéticas do cotidiano”, tendo como pano de fundo o Sistema das Artes Visuais. Busco compreender a forma como percebo o mundo imediato ao qual fotografo, e, subsidiariamente, compreender minha relação com a imagem. Nesta pesquisa, a coisa fotografada e a constituição do meu olhar de fotógrafo são o tema maior, uma vez que busco reconhecer minha prática de fotógrafo como uma prática poético-visual. A revisitação a meu território de infância, o entorno de minha terra natal, Santa Vitória do Palmar, é a etapa que apresento aqui.

PALAVRAS-CHAVE

Fotografia; poética; experiência; olhar fotográfico; território

ABSTRACT

As a photographer, in this discursive circumstance, as linked to the Visual Arts field and following theoretical-reflexive approaches defined by a research line which associates “creation processes” and “everyday life poetics”, I seek to understand the way I perceive the world that I photograph and also to understand my relationship with the image. In this research, the photographed things and the constitution of the photographer’s look are the major theme, since I search to recognize my practice of photographer as a poetic-visual one. The re-visitation of my childhood territory, the surroundings of my hometown Santa Vitória do Palmar (Brazil), is the first and most fundamental stage of this research.

KEYWORDS

Photography; poetics; experience; photographic look; territory.

Introdução

Olho ao meu redor e o que vejo são *frames* de possíveis fotografias. Assim, ver imagens tornou-se ao longo de minha vida uma necessidade básica, naturalizada, necessidade cada vez mais complexa e, para mim, grandiosa, absorvente. Tal percepção se ampliou fortemente nestes últimos anos pela aproximação com o campo das Artes Visuais. Pela experiência com produções cinematográficas e audiovisuais, a inquietude sobre a fotografia naturalmente aumentou com o conhecimento e o domínio das técnicas. Meu cotidiano é uma busca permanente por ângulos, luzes, configurações.

Através do estudo da fotografia, e procurando vinculá-la à produção das Artes Visuais, particularmente enfocando meu processo de criação, busco o amadurecimento teórico-poético, capaz de propiciar uma maior consciência sobre como crio as imagens. Assim, me interessa pensar a construção do meu olhar, compreender os porquês e os estímulos do momento decisivo logo antes da captação da imagem. Eu sendo fotógrafo carrego uma pergunta de certo modo coincidente com

a que se faz Roland Barthes, ao olhar para uma fotografia. Olhando para a realidade me pergunto: o que me punge ali para que eu deseje a fotografia? Como recorto a realidade naquela cena que fotografo? Como monto aquela expressão do cotidiano numa cena fotográfica? O que há ali?

São estratégias que fazem parte de meu processo como fotógrafo: reproduzir através de minhas imagens o que vejo do mundo, conformar o invisível, mostrar o já visto desde um novo ângulo, ou com uma escala ou um recorte que não os habituais. O que olho e me interessa, aquilo com o que lido, é basicamente o ser humano em suas ações, os objetos por ele produzidos, e a natureza, toda ela, como uma espécie de matéria-prima.

Com este trabalho busco, portanto, entender minha própria percepção como fotógrafo frente às coisas do mundo. Em minha relação com o mundo, sei que para mim é fundamental “estar integrado”, sempre em busca de um “estar no presente”, garantindo uma vivência mais intensa com os segundos que se passam, me deparando com a possibilidade de “contemplar o que tenho à minha frente” e assim poder sentir mais profundamente cada momento que “já vai passar”. Há, portanto um grande interesse pela compreensão do tempo, o tempo que se congela ali na imagem. A fotografia trabalha com essa relação: registrar o instante. Isso faz dela uma linguagem peculiar.

Interessa-me também o sujeito fotógrafo, compreender o que se passa com o homem que sou fotografando, com minha percepção, com meu desejo de registrar o que vejo. Como se o ato de fotografar me oferecesse uma forma de blindagem através da verdadeira contemplação, movimento cognitivo para o qual me desloco frente ao fotografável. Como se, curiosamente, fotografar me afastasse, me separasse do mundo, ao invés de me integrar a ele. Ainda que para fotografar eu precise “estar integrado”, “estar no presente”.

A revisitação aos primeiros projetos como fotógrafo, nos quais estive envolvido por anos, me permitiu pensar na minha relação com a fotografia como “fotografia-expressão”. Entre as milhares de fotos que já fiz, o que mais me pungiu não estava entre aquelas fotografias feitas por demanda. Com tal conscientização, foi possível potencializar um elemento fundamental da fotografia: o invisível da imagem fotográfica; tudo aquilo que ela, ao não mostrar, acusa estar ali. Já que a arte da fotografia tem como materialidade o real, ou o real revelado pela luz, que, incidindo sobre o real, o revela, é preciso pensar na relação entre o que o fotógrafo capta com seu aparelho fotográfico, e o que do real ele decide abandonar. Penso na foto para além do que ela revela com o “aquilo que se passa...”.

No processo de revisitação à minha própria produção, pude perceber minhas tendências, minhas escolhas, meus temas de predileção. Nela, vi e revi: horizontes retilíneos, simétricos, profundos, paisagens verticalizadas, retratos de artistas, fotografias de shows e da vida mundana. Imagens que se tornaram a base para eu próprio perceber minha produção poético-estética.

Este trabalho gira em torno da fotografia, de minha vivência cotidiana permeada pelo olhar fotográfico adquirido com minha prática profissional, olhar assimilado no dia-a-dia, bem como da busca por compreender o que olho, como olho e como seleciono minhas imagens (antes do *clic*, e depois já no papel ou na tela do computador).

Sabemos que a relação entre a realidade e a relativa verdade dada pelo recorte fotográfico, questão cara ao fotojornalismo, se faz presente também nas

Artes Visuais, ainda que com outro viés. Todas essas são questões importantes e significativas, se pretendo dizer de meu estar no mundo como fotógrafo.

Ainda por outro lado, e por fim, na tentativa de fazer uma reflexão mais profunda sobre o tempo, sobre o instante flagrado, fundamental para a prática fotográfica, questão constitutiva de minha poética visual, retorno ao território que é base para mim, minha casa, Santa Vitória do Palmar e seus arredores, região que oferece uma experiência peculiar de fronteira sem limites (os chamados “campos neutrais”). Minha expectativa é de que a imersão neste território me leve não só ao encontro de meu lugar de formação, constitutivo de minha percepção estética, mas que me permita, através do ponto de vista do fotógrafo adulto, a descoberta de “certo princípio poético-estético” com que olhar aquele e outros lugares. O conceito de “pequeno território”, proposto por minha orientadora, Renata Azevedo Requião, na disciplina *Percursos, narrativas, descrições: mapas poéticos*, baseado em questões arquitetônicas e urbanas, tendo como referências preponderantes Roland Barthes, Giorgio Agamben e Walter Benjamin, subsidia tal movimento, junto a tudo o que anos de convivência com o diretor de fotografia Alberto Alda me proporciona pensar.

Minha aposta nesta etapa do projeto de pesquisa é num reviver contemplativo, sem pressa nem encomenda externa, tanto em minha terra, Santa Vitória do Palmar, quanto no território, pura planície, antevisto ao longo da estrada que percorro no ir e vir até lá, desde a cidade de Pelotas, lugar onde hoje vivo. Retorno, assim, em busca dos elementos que se ofereceram primeiramente para mim como “objetos estéticos”, construindo minha subjetividade. Volto na tentativa de compreender minha relação com o outro, e com o “fotografável”.

Este artigo não tem como propósito relacionar conceitos, nem estabelecer um debate sobre a Arte, sequer um debate mais alongado sobre a Fotografia; não está ocupado em estabelecer limites entre fotografia-documento e fotografia-arte. Embora o considere, não estou interessado aqui em pensar o Sistema da Arte nem a inserção da Fotografia nesse Sistema de Produção. Reconheço, entretanto, que todos esses aspectos serão auxiliares ao que aqui me proponho fazer: um deslocamento pela minha própria experiência de vida como fotógrafo, tentando compreender os modos através dos quais o hábito de empunhar uma câmera fotográfica me fez ter determinada relação com o mundo, me fez percebê-lo de uma dada maneira, e, dele, pretender compor imagens fotográficas. Para tanto, fui à busca de certo roteiro, certo caminho compreendido como caminho metodológico, que me permitisse ter acesso a conceitos que não estavam postos na minha prática *a priori*.

Meus horizontes profundos e retilíneos, constitutivos da série de fotografias que venho nomeando *Terra Plana*, fecundam-se pelo encontro com certa consciência da percepção estética, da transformação de minha prática fotográfica cotidiana em “prática poética”. Num processo de conscientização que necessariamente passa pelo caminho construído pela pesquisa, quando nos afastamos do nosso fazer imediato, quando refletimos sobre esse fazer, quando, afinal, descobrimos esse fazer como uma possibilidade de expressão do pensamento. A convivência com o diretor de fotografia Alberto Alda, repito, se mantém como base fundamental para que tal circunstância pudesse aflorar.

Percepção em *Terra Plana*

Sentado em uma das pedras dos molhes que divide o Brasil do Uruguai; aquela imensa estrutura construída no período da Ditadura Brasileira, dando novo curso ao Arroio Chuí, criando uma fronteira física entre os dois países, me apercebi da necessidade pessoal de aprofundar meu olhar sobre o território no qual, afinal, aprendi a “perder meu olhar”. Íntimo daquele lugar, nesta etapa do projeto partiria de lugares já muitas vezes visitados frequentados, vividos, livremente percorridos, em direção a lugares desconhecidos e não explorados. Vivo há quinze anos fora daquela terra, e retorno esporadicamente, num vai-e-vem na estrada visitando familiares e amigos. Ter consciência disso me fez perceber que havia perdido a rotina, o ritual, a intimidade do cotidiano com o lugar. Naquele instante, ali imerso mas estrangeiro, olhando o anoitecer na praia, algo ali provocou em mim esta certeza: eu precisava voltar a olhar esta Terra e fotografá-la. Começava ali a perceber o que tenho chamado de *Terra Plana*. Investigar fotograficamente esta planície praticamente ao nível do mar, onde está situado o município de Santa Vitória do Palmar¹.

Ao ler *As Cidades Invisíveis*, do escritor Ítalo Calvino, encontro questões importantes que se ajudam a nomear minhas percepções sobre o que agora vejo na minha *Terra Plana*. O livro é narrado por uma voz que assume a figura do famoso viajante veneziano Marco Polo. Ele descreve ao imperador Kublai Khan, as cidades que supostamente visitou, dando a elas nomes de mulheres.

Lendo o livro e após ter percorrido territórios de diferentes culturas, geografias, e climas, encontro-me novamente tendo que lidar com relações intrauterinas, que me conecta com a antiga cidade de ruas largas e seguras, de praias limpas e leves, onde vivi uma infância encorajado pela esperança de um crescente desenvolvimento tanto de minha subjetividade quanto da relação sem fronteiras daquele lugar com a rede de cidades vizinhas, num natural desenvolvimento de suas estruturas física e econômica, numa lógica de trocas éticas. A cidade que observo hoje já não é mais o lugar livre de outrora, grades fecham as casas e notícias absurdas de assaltos e violência fazem a sociedade vibrar de forma negativa. O medo é recorrente, a pequena cidade do interior de minha infância avança rumo à metrópole, com todas as suas mazelas.

Encontro-me olhando a *Terra Plana* como um viajante que por ali passa. Mas levo comigo uma bagagem das coisas que vi, ouvi e percebi e, portanto, apreendi dos lugares em que me criei, os quais dimensionaram meu olhar, esse território sem fronteiras nem relevo irregular, conhecido como *Campos Neutrais*. Segundo Calvino “[...] os outros lugares são espelhos em negativo, o viajante reconhece o pouco que é seu descobrindo o muito que não teve e o que não terá” (CALVINO, 1972). As cidades ressurgem em si mesmas, por conta dos homens das novas gerações que a elas refazem enquanto as habitam. Os homens que habitam a cidade, em um novo tempo, a modificam, e assim geração após geração.

Um oásis de concreto em um deserto de cores e espécies, girando em torno de si, território do muito percorrer, um imenso lugar de apelos sutis. No que se poderia chamar de cidade aérea, conserva-se uma das principais características do município de Santa Vitória do Palmar, o vento Minuano que sopra de sudoeste e leva

¹ Vale destacar que o município conta com uma vasta extensão de terra e tem na agricultura e na pecuária a base de sua economia. Sendo, portanto um município de baixa urbanização.

este nome por conta dos primeiros moradores da região: os índios Minuanos². Recentemente, os fortes ventos atraíram para o municípios grandes investimentos em energia eólica, cata-ventos que giram e soam por conta da força do vento. Os habitantes sempre sentiram congelar os olhos, romper as camadas mais finas da pele, como a encolher a musculatura do corpo em meio a uma sensação térmica só comparável a um verão polar. Na base da *Terra Plana*, o peso da evolução, antes gado e grãos, agora concreto e torres. O vento Minuano gera outros caminhos e faz sua trajetória redesenhando linhas invisíveis. Para mim, fotógrafo, a condução do vento gera novos elementos de composição, cria um novo panorama para aquela vastidão, à vastidão das pequenas coisas. Ítalo Calvino nos deixa uma pista para podermos pensar o que vejo ali, quando nos diz que:

As cidades, como os sonhos são construídas por desejos e medos, ainda que o fio condutor de seu discurso seja secreto, que as suas regras sejam absurdas, as suas perspectivas enganosas e que todas as coisas escondam outra coisa. (CALVINO, 1972, p. 46)

Olhando aquele meu lugar parece-me, muitas vezes, nunca tê-lo visto. Geração após geração, a história que registro aqui não é única, a divisão de terras do município vem sendo multiplicada num verdadeiro quebra-cabeça com milhares de peças. Os netos dos antigos proprietários, oligarcas que delimitaram as primeiras parcelas de terra, diversificam as novas propriedades. A cada novo parcelamento novas superfícies, novos elementos, uma cultura horizontal se alterando lenta, mas consistentemente. Terra de quem? Terra para quem? Terra para quê? Terra estabelecendo o quê? *Terra Plana* é o que ali vejo e consigo nomear.

Banhada pelas Lagoas Mirim e Mangueira, além de possuir uma larga extensão de praia, Santa Vitória do Palmar é o ponto mais ao sul do Brasil; com mais de cento e cinquenta quilômetros de extensão, é formada basicamente por planícies e banhados, leves depressões que alagam durante as temporadas de chuva. A zona urbana é pequena e de ruas largas, a mais ou menos 20m acima do nível do mar. Minha linha do horizonte é rebaixada, minha percepção estética feita de linhas, simetrias e horizontes infinitos. Venho desse lugar. Ao fotografar segundo Vilém Flusser, o fotógrafo:

Avança contra as intenções da sua cultura. Por isto, fotografar é gesto diferente, conforme ocorra em selva de cidade ocidental ou cidade subdesenvolvida, em sala de estar ou campo cultivado. Decifrar fotografias implicaria, entre outras coisas, o deciframento das condições culturais dribladas. (FLUSSER, 1985, p.18)

Minha motivação pelo fotografar dá-se no anseio de percorrer e trocar de lugar, ver, acumular o que compreendi como real, no ir e vir de um deambular sem fim, nas distâncias que me separam do *Outro*. Uso muito de meu tempo no ir e vir por retas infundáveis de terras planas e horizontes infinitos, observo e fico impregnado por uma aquarela natural de cores, que vai da terra aos céus. Poucos circulam por ali, o que vejo é uma extensa paisagem quase sem a presença de homens.

² Não se sabe ao certo se foram os Índios Charruas ou Minuanos os primeiros habitantes da região da terra Plana. Charruas ou Minuanos, tribos que exercem marcante influência na plasmagem deste tipo altaneiro, valente e destemido, cavaleiro audaz do pampa – O GAÚCHO – originaram-se das mesmas raízes. (AMARAL, 1974, p.18 e 19)

Metodologia

O inferno dos vivos não é algo que será; se existe é aquele que já está aqui, o inferno no qual vivemos todos os dias, que formamos estando juntos. Existem duas maneiras de não sofrer. A primeira é fácil para a maioria das pessoas: aceitar o inferno e tornar-se parte deste até o ponto de deixar de percebê-lo. A segunda é arriscada e exige atenção e aprendizagem contínuas: tentar saber reconhecer quem e o que, no meio do inferno, não é inferno, e preservá-lo, e abrir espaço. (CALVINO, 1972, p. 158)

Para realizar este trabalho foi fundamental rever todas minhas ações, portanto, meu cotidiano. A falta de rotina, objetividade e foco provocam em mim um caos mental. Percebi que nada faria se não criasse certa organização, que precisava dar sentido a minhas ações, um sentido mais claramente expresso. Em torno do que vinha vendo e fotografando, precisava encontrar algo que realmente fosse significativo para mim. Com tal objetivo, dei início ao processo de retornar a minha terra, e de “estar no presente”. Coisa fundamental para um fotógrafo.

Comecei a criar métodos simples para me conectar com a vida, fazer pão, tomar mate, ler, estar ao sol, trabalhar, e levar a vida de uma forma mais leve e focada, um segundo após o outro. Sem pensar em muita coisa, desfrutar o estar ali presente, apto para fazer o *clic*. E dizer: *isto foi* (BARTHES, 1980), em um impulso muitas vezes inconsciente, que me faz levantar a câmera e captar o que de real deixou de ser, e a agora imagem perpetuará através de uma interpretação pessoal sobre o que diante de mim acabara de acontecer.

Fui em busca das fotografias. Em busca de minhas fotografias, de para onde desejo apontar minha câmera para que no próximo momento encontre um novo recorte da realidade. Consciente de que a fotografia nunca é, ela sempre indica o que já foi. Fotografo o que vejo a partir do que e com o que *sinto*. Alberto Garcia-Alix permite reforçar minha percepção, afirmando em seu livro *Moriremos Mirando* que seu trabalho:

[...] não está desassociado de minha personalidade. Para fazer fotos é necessário que eu seja como sou, porque as fotos nascem da instabilidade do que vivo. (GARCIA-ALIX, 2008, p.98, tradução nossa)³.

A fotografia, como outras expressões das artes visuais, é sempre resultado do homem que a produz. Nas idas e vindas de Pelotas a Santa Vitória do Palmar contemplo cada quilômetro da estrada que sempre me pareceu monótona, cansativa e reta. Esqueço o caminho e observo o horizonte pela janela, olho intensamente o que há no espaço a minha volta. Percebo a repetição do um quadro retangular, no movimento do carro, a linha do horizonte sem oscilação, como num filme. Cada imagem se desfaz quase no mesmo instante em que existe. A percepção, segundo a filósofa Marilena Chauí:

³ Mi trabajo no va disociado de mi personalidad. Para hacer fotos es necesario que sea como soy. Porque las fotos nacen de la inestabilidad en que vivo.

[...] depende das coisas e de nosso corpo, depende do mundo e de nossos sentidos, depende do exterior e do interior, e por isso é mais adequado falar em campo perceptivo para indicar que se trata de uma relação complexa entre o corpo-sujeito e os corpos-objetos num campo

gustativas, sonoras, motrizes, espaciais, temporais e linguísticas. A de significações visuais, tácteis, olfativas,

percepção é uma conduta vital, uma comunicação, uma interpretação e uma valoração do mundo, a partir da estrutura de relações entre nosso corpo e o mundo [...]. (CHAUI, 2000, p. 154)

A série *Terra Plana* me permitiu mostrar aquilo que via ao longe. Para dar conta do que a série viria a me mostrar, aquelas paisagens largas, como cenas esvaziadas, de horizonte retilíneo, o deslocamento do constante transitar deixou de ser o melhor movimento. O novo princípio, para me conduzir ao reencontro com meu território, com o que posso afirmar que está em mim, surgiu da premissa de que “quanto mais estamos preocupados em viver, tanto menos estamos inclinados a contemplar, em que as necessidades da ação tendem a limitar o campo da visão” (BERGSON, 2006). Me propus então a não mais estar no traslado e sim em um revisitar a minha terra, retornando a ela. Precisei me deslocar em um outro tempo, com um olhar mais contemplativo, olhar que, segundo o professor de Filosofia Política e Teoria das Ciências Humanas, da USP, Sergio Cardoso:

[...] remete de imediato à atividade e às virtudes do sujeito. E atesta a cada passo nesta ação a espessura da sua interioridade. Ele perscruta e investiga, indaga a partir e para além do visto, e parece originar-se sempre da necessidade de “ver de novo” (ou ver o novo, como intento de olhar bem). Por isso é sempre direcionado e atento, tenso e alerta no seu impulso inquiridor. (CARDOSO, 1988, p.348)

Impressiona perceber como os elementos que sempre compuseram este território tornam-se mais nítidos, mais claros, finalmente visíveis como elementos estéticos, de composição. Agora consigo pensá-los em suas diferentes dimensões, estruturas, constituições, escalas, proporções, cores, materialidades, texturas. Contemplo as coisas de minha terra como se fossem pura matéria. A terra cultivada, a terra sob as quatro estações bem definidas, define o que se pode ver abaixo da linha do horizonte, dá a coloração dessa região inferior da fotografia. Fotografias horizontais, longas horizontais. Posiciono o horizonte, onde a experiência do olhar o percebe: abaixo da linha mediana horizontal, aquela que dividiria o retângulo da imagem fotográfica ao meio. Essa é sem dúvida uma questão a ser explorada, considerando, na expressão da arte, particularmente da arte pictórica, a representação das paisagens e nelas a relação do homem com seu lugar⁴. Observo as poucas árvores, desde as muito próximas àquelas, minúsculas, puras manchas, na profundidade infinita que um dia de atmosfera limpa permite perceber; observo os animais da região, eventuais casas, galpões, bolantas⁵, silos, e a pura vastidão infinita, delimitada pela linha do horizonte, sempre plana. Linha que parecia correr na mesma velocidade que eu, dando às imagens a sensação de estarem em movimento pelo deslocar de minha visão, no deslocamento do carro.

⁴ Sobre a paisagem como representação, questão diretamente relacionada com o registro feito pelos viajantes, também incluírei a discussão sobre minhas fotografias de “paisagens verticais”.

⁵ Bolantas são pequenas casas móveis onde os trabalhadores rurais descansam em época de colheita.

Entre a terra cultivada e o céu, desponta a natureza intocada e, ainda, animais selvagens. Minha visão periférica se expande na horizontal, comportamento perceptivo natural num local tão plano, tão sem apelos visuais. A imensidão do pampa, em contraponto à pequenez do habitado e às formas naturais, passa a ser meu maior elemento de composição, minha matéria prima. Busco para isso uma nova forma de representação fotográfica. Do que são feitas minhas novas fotos? Para mim agora parecem pura cor, textura, luz, como faz Ansel Adams. Como se os objetos e a constituição das coisas, quaisquer, do lugar não precisassem mais ser “exatamente” representadas, identificadas, talvez pudesse dizer “fotografadas”. Observar a obra do fotógrafo norte americano Ansel Adams, que dedicou sua vida a captar as texturas e luzes dos locais em que viveu, ou visitou, mestre na arte de obter altíssimas profundidades de campo, definindo todo o plano focado, num trabalho preciso desde a escolha do momento de luz aos últimos ajustes nas ampliações em laboratório, me ajuda a pensar minhas novas fotografias de *Terra Plana*. Ansel Adams explorava a força expressiva da fotografia em cada negativo, conseguindo uma alta gama de tons de cinza, proporcionando com isso à imagem fotográfica texturas compostas desde por zonas muito claras, às mais escuras, “como se pintasse”. Obtinha, além disso, uma atmosfera limpa, na qual se pode ver inúmeros planos, em profundidade. Suas regiões fotografadas, diferentemente da minha, lhes ofereciam linhas de horizontes com infinitas formas. Em seus enquadramentos, nenhum elemento é interrompido. A fotografia de Ansel Adams ensina a respeitar as linhas, elas que fluem ao infinito. Ao olhar minha linha horizontal, plana, ininterrupta, extensa (os campos neutrais), reconheço como fundamental a influência do registro da natureza feito por Ansel Adams.

Resultados e Discussão

Enquanto dou as costas ao pôr do sol e observo a composição de cores e linhas oferecida por uma luz já difusa, embora frontal, ainda iluminando a Reserva Ecológica do Taim, em um dia de céu limpo e primaveral, me permito experimentar um formato mais panorâmico. Ali tive tempo e consciência de que compunha o plano fotográfico com mais precisão, da direita para a esquerda, deixando sobrar certo espaço na altura ou na base. Percebi que buscava uma proporção diferente para a fotografia, a panorâmica dado conta daquela percepção da horizontalidade que se impõem naquela região. “Três por um (3:1)” indica tecnicamente que a largura tem três vezes a dimensão da altura. Segundo Philippe Dubois, especialista em cinema, vídeo e fotografia, em seu livro *O ato fotográfico* “a imagem fotográfica não é apenas uma impressão luminosa, é igualmente uma impressão trabalhada por um gesto radical que a faz por inteiro de uma só vez, o gesto do corte” (DUBOIS, 1990). O corte um “pensamento visual” que se organiza. Frente à vastidão outrora tão frequentada, poucas vezes assim percebida, esse foi meu novo corte. Um retângulo⁶ de tais proporções capaz de dar conta, numa fotografia, de minha experiência a cada *frame*, na vastidão dessa terra.

O processo que deu origem à série *Terra Plana* iniciou-se no ponto mais ao norte do município. A primeira fotografia, realizada minutos antes do pôr do sol, em um dia sem nuvens, no primeiro quilômetro de quem chega do Norte (BR-471, no início da Reserva Ecológica do Taim, sentido Pelotas-Santa Vitória). O caminho, o

⁶ Há aqui clara referência à discussão implementada por Roland Barthes sobre a hegemonia do retângulo como configuração organizadora de nossos discursos, questão retomada no curso PPG – AV, *Percursos, narrativas, descrições: mapas poéticos*.

percurso da viagem virou matéria prima, para minha visão expandida. Utilizei teleobjetivas, com grandes profundidades de campo, que me foi permitiram uma aproximação dos planos, multiplicando-os, e, ao mesmo tempo, uma nitidez precisa em todas as zonas da imagem fotográfica.

Neste processo de pesquisa e busca de um “pensamento poético-visual”, o reconhecimento de minha prática como fotógrafo é um dos principais resultados neste momento logo posterior à qualificação do Mestrado Acadêmico, no PPG – AV, UFPel. É parte dele a descoberta de novo ponto de vista perceptivo, que me permitiu construir a série *Terra Plana*, identificando um princípio de construção poética em meu olhar de fotógrafo. Vejo o mundo com mais consciência de minha percepção visual e ampliei a potência de representação de minhas imagens fotográficas. No próprio ato de fotografar, absorvo a matéria prima que ressoa como fundamental e significativa para poder adensar minha poética, isso implicando na construção de uma linguagem própria e autoral, capaz de dar identidade a meu trabalho fotográfico. Tal consciência se dá não só pela experiência pessoal mas também pela visita ao trabalho de vários fotógrafos, cuja produção também constrói meu olhar.

Busco a revelação em imagem do que percebo, a fotografia é a forma pela qual me comunico com o mundo, é a linguagem e a expressão com a qual o represento. Na fotografia apresento meu mundo, meu modo de vê-lo. Para mim é claro: do mundo que vejo, extraio elementos reais, feitos de luz e sombra, com os quais construo ideias, que expresso visualmente, fotograficamente.

O encontro com a nova forma de representação, dado por esses horizontes infinitos e retilíneos, proporcionou uma ampliação de meu olhar, através da escansão horizontal. Uma percepção mais crítica, estética e politicamente, quanto à constituição do território de minha infância, em contraponto a outros territórios conhecidos. A descoberta da literatura como forma de expressão verbal, escrita, para além da imagem, e a “experiência do estar”, da “presença”, são aspectos importantes que vêm sendo desenvolvidos no decorrer deste trabalho acadêmico, aspectos que aqui não foram tratados aprofundadamente, mas que permeiam e permitem minha poética.

Imagens e legendas



Figura 1 – Felipe Campal. Série *Terra Plana*. *Taim*, 2016. Tamanho original. Fotografia digital.



Figura 2 – Felipe Campal. Série *Terra Plana*. *Sombra*, 2017. Tamanho original. Fotografiadigital.



Figura 3 – Felipe Campal. Série *Terra Plana*. *Bolanta*, 2017. Tamanho original. Fotografiadigital.



Figura 4 – Felipe Campal. Série *Terra Plana*. *Hermena*, 2017. Tamanho original. Fotografia digital.

Conclusões

Compreender o mecanismo da fotografia é tecnicamente acessível e fácil. Aprender a ver, e adquirir a consciência de como se vê, conseguir ver o que se viu em nossas próprias imagens, depende de um profundo mergulho em quem somos, de um deslocamento de nossos hábitos mecanizados e naturalizados. Depende de um complexo, inconstante e imprevisível movimento que consta com sair de si, dar-se a ver no mundo.

Disso depende o fotógrafo no qual pretendo me transformar. Busco assumir

uma força, expressiva e poética, com meu trabalho fotográfico, trabalho através do qual eu consiga apontar para as coisas do mundo tal como o vejo.

Isso justificaria estar inserido neste contexto contemporâneo, no qual tantas e tantas milhares de imagens fotográficas são produzidas e divulgadas a cada dia, e ainda assim continuar a fotografar. Busco construir minha própria narrativa visual do mundo, aquilo que apenas eu, por ser quem sou, por possuir o repertório que possuo, poderia ver e registrar.

Tal decisão implica em escolhas e na consolidação de certo ponto de vista, muito pessoal, em busca de um pensamento proporcionado pelo próprio fazer. Pensamento que se dobra também sobre meu fazer fotográfico, transformado em uma poética fotográfica. Isso implicando no reconhecimento de quem sou como fotógrafo e de quem quero ser como fotógrafo, na identificação do que me punge quando fotografo, do que escolho do mundo para fotografar, na linguagem fotográfica que aos poucos construo. E, questão de meu maior interesse, no discurso crítico que há na fotografia.

Referencial bibliográfico

ADAMS, Ansel. **Ansel Adams 400 fotografias**. Editora: Andrea G. Stillman. Nova York. 2006.

AMARAL, Anselmo. **Campos neutrais**. Santa Vitória do Palmar, 1973. BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. São Paulo: Nova Fronteira, 1980.

BERGSON, Henri. A percepção da mudança. In:_____. O pensamento e o movente: ensaios e conferências. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

CARDOSO, Sérgio. **O olhar viajante do etnólogo**. In: O Olhar. Organização Adalberto Novaes. São Paulo: Companhia das letras, 1988.

CALVINO, Ítalo. **Cidades Invisíveis**. São Paulo: Editora: Companhia das Letras, 2003.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à filosofia**. São Paulo: Editora Ática, 2000.

DISCIPLINA **Percursos, narrativas, descrições: mapas poéticos**. PPG-AV,

CeArtes, UFPel, 2015. Renata Azevedo Requião.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**. Campinas: Papiros, 1993.

Entrevista com Javier Vallhonrat. Disponível em: <https://vimeo.com/60744384>.

Acessado em 05 de outubro de 2016.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta Ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. São Paulo. Editora: Hucitec. 1985.

FONTCUBERTA, Joan. **El Beso de Judas. Fotografia y verdade**. Barcelona: Gustavo Gili, 1997.

FONTCUBERTA, Joan. **La Cámara de Pandora. La fotografia despues de la fotografia**. Barcelona. Editora: Gustavo Gili. 2010.

GARCIA-ALIX, Alberto. **Moriremos mirando**. Madrid. Editora: La Fabrica. 2008. LARROZA, Jorge. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**.

Barcelona. 2002.

PEREIRA, Marcos. **O limiar da experiência estética: contribuições para pensar um discurso de subjetivação**. Fonte: <http://www.scielo.br/pdf/pp/v23n1/12.pdf>

ROUILLÉ, André. **A fotografia entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Senac, 2009.

SALGADO, Sebastião. **África**. Germany. Editora: Taschen. 2010. SALGADO, Sebastião. **Gênesis**. Germany. Editora: Taschen. 2014.

SONTAG, Susan. **Sobre Fotografia**. São Paulo. Editora: Companhia das Letras.

1977.

WHITE, Minor. **Equivalência: Tendência Perpétua** in *Estética Fotográfica*. Editado por Joan Fontuberta. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

PROJETO UNIVERSO

THIAGO FLORES MADRUGA¹ Profa. Dra. Ivana Lopes/FURG

thiagomadrugads@gmail.com

RESUMO

O trabalho que se segue, foi desenvolvido a partir de uma pesquisa cujo levantamento de referencial teórico e artístico, resultou na elaboração do Projeto Universo. Uma série *work in progress* de intervenções urbanas, desenvolvidas a partir da produção e colagem de lambe-lambes contendo frases extraídas de canções compostas por artistas de Rio Grande e Pelotas (cidades onde as intervenções foram realizadas). Que ao serem ressignificadas nos cartazes, possibilitaram-me propor diálogos a respeito de tensões cotidianas no espaço público.

PALAVRAS-CHAVE

INTERVENÇÃO-URBANA; LAMBE-LAMBE; COTIDIANO

Introdução

Na busca por alguma forma de trabalhar de maneira mais abrangente com essas questões referentes tanto a democratização da informação quanto a da arte, enxerguei a oportunidade de unir música ao lambe. Em um processo desenvolvido a partir das músicas de Rap¹⁹ compostas por *mc's* ou grupos que tinha contato. Entendia que a construção de algumas letras de *rap* trazia a democratização que procurava, até mesmo em função da pluralidade de narrativas, temas, perspectivas e questões presentes nos discursos. Revelava uma preocupação coletiva com as tensões cotidianas e/ou suas consequências no campo das relações sociais. Noção que também pude encontrar à medida que pesquisava algumas composições oriundas de outros gêneros musicais, também responsáveis por provocar estas discussões de forma potente por meio de suas letras. Recurso onde enxerguei fragmentos (frases) que poderia apropriar-me para a realização de uma prática capaz de potencializar a mensagem das músicas, através de seu desdobramento em lambe e deslocamento para a esfera pública. Pensamento através do qual pude criar o *Projeto Universo*.

Este, (desenvolvido no contexto de arte ativismo) foi concebido durante o ano de 2015 e ainda está em continuidade, sem previsão de encerramento. Trata-se de um projeto, posto em prática a partir da produção e colagem de uma série de lambe-lambes²⁰ em folhas de tamanho A3. Contém frases extraídas de músicas produzidas por artistas das cidades de Rio Grande e Pelotas (onde o trabalho foi realizado), deslocando-as das canções para os lambes inseridos na esfera pública.

¹⁹ Rap (sigla para Rhythm and Poetry) é o gênero musical da cultura Hip Hop (movimento cultural nascido na Jamaica, que ganhou popularidade com a juventude negra estadunidense no Bronx, bairro de Nova Iorque) composta por quatro elementos. O MC (Mestre de Cerimônias que cantava as músicas), o DJ (Disc Jockey, responsável pela discotecagem), o Breakdance (a dança) e o Graffiti (a arte urbana).

²⁰ Prática de intervenção urbana caracterizada pela fixação de cartazes sobre uma superfície, por meio de uma cola desenvolvida a partir da mistura de água e farinha.

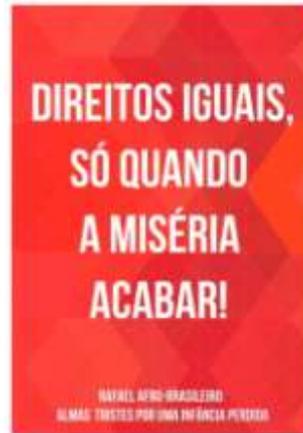


Figura 1. Cartaz desenvolvido para o *Projeto Universo* (Thiago Madruga, 2015). Fonte: Acervo Pessoal.

A produção dos cartazes do *Projeto Universo* resultou em uma estética consideravelmente convidativa à leitura. Isso aconteceu basicamente em função de três escolhas presentes na composição do desenho dos cartazes (realizada no *software* Adobe Photoshop). A primeira delas correspondeu ao uso das cores. Ao todo foram utilizadas quatro cores (azul, vermelho, verde e roxo), e a cada cartaz foi atribuída uma delas, sobreposta com leve transparência a uma imagem de fundo composta por formas geométricas, que reagem ao processo de sobreposição exibindo sutis variações de tonalidades da camada de cor. A segunda escolha deu-se na escolha do tamanho concedido as letras do texto que compõe os cartazes. O que tornou a mensagem mais legível e possibilitou que o transeunte fosse capaz de ler o conteúdo dos cartazes até mesmo em movimento, o que eliminou assim a necessidade de longas pausas para a leitura. Processo amparado pela terceira escolha, referente à objetividade das frases escolhidas. Que apesar de curtas, conseguiram transmitir inquietações do emissor de maneira eficaz.

Às frases extraídas das músicas e ressignificadas nos lambes, dão a intervenção o caráter de resposta social a inquietações cotidianas que desenvolvemos diariamente. Diversas vozes de pessoas comuns (que compartilham a vivência do mesmo espaço) ecoam, provocam e convidam o expectador a pensar ou repensar a relação do sujeito com a cidade, às tensões ali presentes e suas implicações nas relações sociais, à medida que também se posicionam para enunciar inquietações coletivas na busca por mudanças sociais construtivas.

Metodologia

Por pensar na participação das pessoas que contribuíram para a realização do de tantas maneiras e nas que produziram as frases que apropriei para construir o *Projeto Universo*, decidi que começaria a colocar este trabalho em prática de uma forma que possibilitasse a realização de uma ação coletiva. Para tornar isto viável foi criada uma chamada no intuito de convidar as pessoas a participarem da ação de colagem. Processo que culminou na criação de um cartaz que foi compartilhado nas redes sociais para divulgar a ação e atrair pessoas interessadas a participar.



Figura 2. Cartaz para a *Colagem coletiva de lambe-lambes* (Diogo Mickken, 2015). Fonte: Acervo Pessoal.

Esta movimentação teve uma boa resposta, e a colagem aconteceu em um tapume localizado na esquina da rua São Leopoldo com Rio de Janeiro na praia do Cassino em Rio Grande (RS). Houve quem compareceu para contribuir com o *Projeto Universo* e também houve quem levou sua produção de lambes para a colagem. Então o resultado foi satisfatório e este foi um momento que considero muito importante. Pois devido a essa chamada, pela primeira vez tive a oportunidade de colar lambe com outros artistas da cidade (como José Luís Salvador, Marcelo Calheiros e Virgínia Farias) que já desenvolviam atividades com esta prática à um tempo considerável e tornaram-se referências para o processo que estava desenvolvendo. Foi uma experiência de bastante aprendizado.

Já a segunda colagem do *Projeto Universo* foi bastante interessante, pois ainda que não tenha sido feita uma chamada como na primeira, considero essa a ação de colagem mais coletiva em que já estive envolvido. Onde realmente senti a democratização da arte e da informação, de uma forma mais intensa. Esta, aconteceu em um tapume localizado na rua Dr. Nascimento, no centro da cidade de Rio Grande. E ainda que tenha começado entre três pessoas, outras que passavam por ali acabaram tomando partilha desta experiência sensível e participando do trabalho.

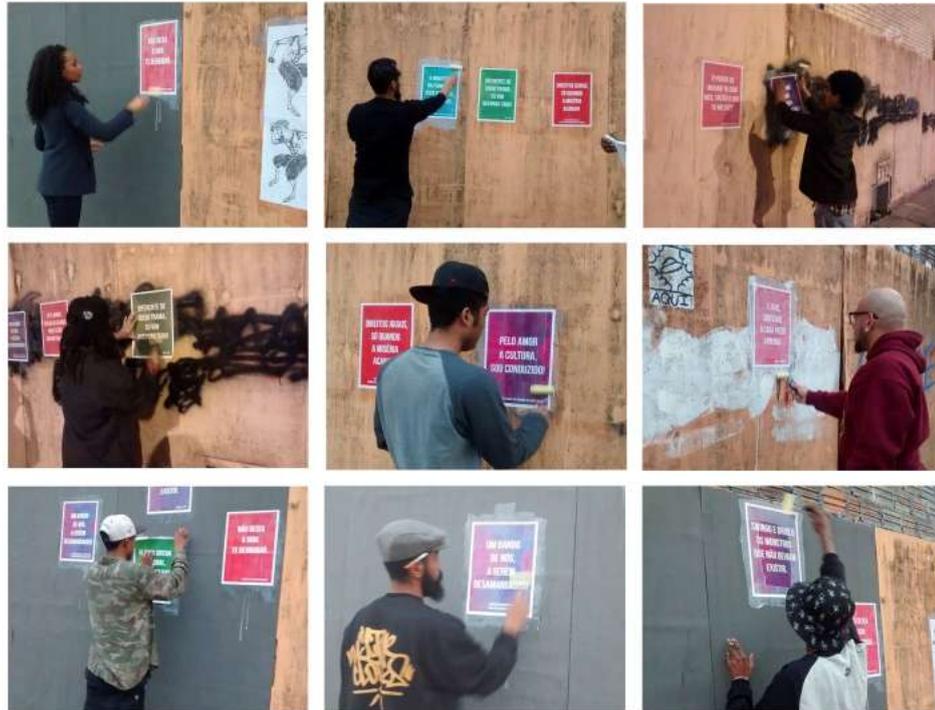


Figura 3. Registro da colagem do *Projeto Universo* (Thiago Madruga, 2015). Fonte: Acervo Pessoal.

Outra questão é que essa colagem proporcionou um desdobramento interessante referente à questão da democratização da arte. Primeiro porque pessoas que não possuíam contato prévio com a linguagem também executaram as colagens. Segundo porque algumas das pessoas responsáveis pela criação de frases que apropriei para o projeto também participaram da ação, colando tanto frases de sua autoria quanto de outras pessoas. Ponto onde essas pessoas atuaram desdobrando a própria produção musical em lambe. Tornando muito significativo presenciar o quanto ficaram satisfeitas com este processo.

Também considero importante observar a questão da democratização da informação. A disposição dos lambes no tapume, culminou em uma sequência onde a maioria estava alinhada a altura dos olhos de uma pessoa de estatura média, criando uma situação onde o transeunte poderia lê-los à medida que se deslocava pela calçada. Dialogando com as inquietações que deram forma ao *Projeto Universo*.



Figura 4. *Projeto Universo* (Thiago Madrugá, 2015). Fonte: Acervo Pessoal.

Por fim também foi significativo acompanhar a democratização da informação, referente aos compartilhamentos na *internet*. Uma que vez disponibilizei não apenas alguns registros da colagem, como também os próprios arquivos dos cartazes. E o que mais me surpreendeu como resposta social adquirida pelo trabalho, foram os registros realizados e compartilhados nas redes, por pessoas que entraram em contato com os lambes. Elas dialogaram com o trabalho, pensaram e/ou se identificaram com aquelas questões e agora visavam transmitir a mensagem dos cartazes a outras pessoas, no interesse de provocar reflexões. Mostrou-me que o trabalho atingiu seu objetivo, ao menos no que diz respeito a produção de sentido.

Resultados e Discussão

A pesquisa realizada para embasar a produção do *Projeto Universo* levou-me a retomar questões que Foucault apresentou em seu livro *A ordem do discurso* (1971), ao pensar mais atentamente sobre a importância de questionarmos os limites impostos culturalmente a liberdade discursiva e suas implicações. Uma vez que:

Em uma sociedade como a nossa, conhecemos, é certo, procedimentos de exclusão. O mais evidente, o mais familiar também, é a interdição. Sabe-se bem que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar qualquer coisa. (FOUCAULT, 1971, p. 8).

O exercício livre do direito de fala ainda constitui-se como um tabu responsável por gerar uma condição em que nem todo tipo de tema pode/deve ser discutido, ou ainda, nem todo tipo de pessoa pode/deve vincular todo tipo de informação. Além da

indicação de que determinadas informações só podem/devem ser compartilhadas em momentos/espços específicos, o que indica que o acesso das mesmas ao público deve ser filtrado. Para algumas pessoas, a princípio isto pode parecer uma medida interessante, no sentido deste posicionamento muitas vezes contribuir para a prevenção de atritos e preservação da ordem nas relações sociais. Porém, se olharmos com mais atenção poderemos perceber que a limitação discursiva muitas vezes é a conduta responsável pela manutenção de alguns aspectos negativos da sociedade, viabilizados pela falta de informação. Que muitas vezes também é impulsionada por um processo institucional.

Hoje em dia, em função do avanço tecnológico, cada vez mais pessoas conseguem acessar e compartilhar os mais variados tipos de informação, expressar suas inquietações e vincular suas ideias principalmente através da *internet* (assim como também era/é feito através do lambe e do fanzine). E entendo que o espaço virtual dispõe de uma certa condição de liberdade para a circulação deste material, subvertendo o silenciamento na medida do possível. Ao observar esta movimentação, senti a necessidade de adaptá-la à produção que estava desenvolvendo, a fim de ter condições de abarcar ao menos alguma dessas diversas vozes ou ideias que vez ou outra se manifestavam. O que motivou a elaboração desta produção de lambes, responsável por explorar mais a questão da democratização da informação.

Para isso, direcionei o olhar para a produção musical de amigos das cidades de Rio Grande e Pelotas, principalmente a partir das letras de *rap*, não só pela proximidade que possuo com o gênero musical, mas por enxergar nelas uma postura que se insurgia contra a exclusão manifestada por meio da prática da interdição mencionada por Foucault. Esta postura é característica desde a origem da cultura *Hip Hop* e não por acaso o *rap* é popularmente chamado de “a voz dos excluídos”, em alusão a um período (anterior à popularização da *internet*, quando a informação era mais escassa e o acesso a ela era mais difícil) em que as músicas (que também eram mais políticas) relatavam histórias e denunciavam injustiças presentes no cotidiano das periferias chamando atenção para uma realidade que a mídia não mostrava. Dessa forma o rap (assim como os outros elementos da cultura) ajudou a potencializar a voz das pessoas, transmitindo suas inquietações. Característica que ainda permanece intrínseca a essência da cultura e motiva a produção de diversas músicas, dentre as quais se encontram as composições de onde extraí fragmentos para incorporar ao *Projeto Universo*. Junto a algumas outras músicas oriundas de outros gêneros musicais que também discutiam tensões do cotidiano em suas letras. Por entender que a pluralidade de perspectivas adquirida a partir da união destes versos (em função dos variados sujeitos, contextos sociais e narrativas de cada música), enriqueceria o projeto e possibilitaria trabalhar com a democratização da informação de forma mais abrangente. E dialogar também com questões referentes à relação do sujeito com a cidade, através de uma produção que até o momento conta com a elaboração de 40 cartazes (23 deles produzidos a partir de músicas de Rio Grande e 17 de Pelotas).

Pensar o lambe como dispositivo de liberdade discursiva, produzido no intuito de gerar diálogo e questionamento, com o passar do tempo tornou-se recorrente. Hoje em dia, diversos artistas e ativistas realizam intervenções urbanas utilizando essa

linguagem para se expressarem por meio de comunicação gráfica imagética e/ou textual. Como o artista paulista Evandro Siol, por exemplo, que criou o projeto *O rap em cartaz*, onde produz cartazes ilustrando rimas de *rap*. Ou o poeta Sérgio Vaz que criou o projeto *Poesia nos muros*, em parceria com a artista Silvana Martins, no intuito de levar para as ruas fragmentos de sua poesia, a fim de aproximar as comunidades à literatura. Porém, voltando o olhar para os anos 70, tomo como referência, a série *Truísmos* (1978-87), produzida pela artista estadunidense Jenny Holzer (fig.13). Nela, Holzer apresentou a utilização do texto de maneira bastante interessante, através da produção de lambes compostos por diversas frases curtas e objetivas. Dispostas em ordem alfabética, expressavam o que ela considerava obviedades. Essa produção tomou as ruas à medida que Holzer os colava em diversas paredes e postes da cidade de Nova Iorque, e transformava diversos espaços públicos em espaços de reflexão por meio de frases como: “O abuso de poder vem com nenhuma surpresa” ou “Dor pode ser algo muito positivo”.



Figura 5. Registro de lambe da série *Truísmos* (Jenny Holzer, 1978). Fonte: Acervo Pessoal.

Este trabalho influenciou bastante a produção que desenvolvi, por mostrar o quão potente pode ser qualquer tentativa de comunicação, por menor que pareça. Tanto no que diz respeito ao efeito da ação sobre o meio, ao levar diversas pessoas a refletirem sobre uma série de questões. Quanto ao efeito que este tipo de ação pode exercer sobre a pessoa que a põe em prática. Seja pela possibilidade de intervir no espaço urbano ainda que de maneira efêmera, seja pelo simples exercício da liberdade de expressão.

Aspecto que relaciono com a prática do *Projeto Universo*, onde também ressalto o trabalho como experiência afetiva. Em função da poesia compartilhada nos fragmentos que compõem os lambes (elemento importante no combate a anestesia). Através dos quais, os compositores buscavam estabelecer contato ou ainda um diálogo com os expectadores, à medida que se revelaram e/ou posicionaram em suas narrativas. O que considero saudável, pois em qualquer relação corre-se o risco de engasgar-se com o que não foi dito. E na relação do sujeito com a cidade não é diferente. É necessário expressar as inquietações.

Conclusões

A partir das investigações e práticas desenvolvidas para viabilizar a realização de intervenções urbanas, passei a dar maior atenção tanto para a democratização da informação quanto para a da arte, que passou a ser pensada em função da participação de outras pessoas em diferentes frentes do trabalho. Seja na prática da colagem, no ato de registrar, no compartilhamento do vídeo ou no convite a discutir o trabalho em diferentes locais, esse envolvimento foi muito significativo. Até mesmo porque pude entendê-lo como resposta a questões referentes a inquietações coletivas. Com isso, decidi tentar levar a participação das pessoas a um expoente mais elevado. Pensando em uma série de lambes, onde a possibilidade de democratização (das áreas envolvidas) seria ainda maior.

Este projeto possui uma visível relação com a construção da minha identidade e durante a elaboração do mesmo, adquiri maior propriedade a respeito das inquietações que trago. Digo trago, porque muitas delas foram inspiradas na atmosfera ao meu redor, e em função disso, as carrego e expiro também. Por isso, quando executo práticas artísticas que abordam essas inquietações através das informações presentes no trabalho, tento estabelecer a possibilidade de um diálogo com o outro. Trata-se basicamente de um exercício de comunicação, em que inquietações pessoais podem tornar-se partilhas sensíveis existentes no processo artístico (por mais modesto que este se apresente).

Há muito envolvido no que diz respeito ao processo de compartilhamento de informações na esfera pública. Afinal temos uma série de questões referentes tanto ao caráter político, quanto ao afetivo e social que precisam ser discutidas, para que seja possível encontrar alternativas que sanem deficiências da sociedade. Acredito que essas sejam questões de caráter emergencial, uma vez que como nos aponta Guattari (1989):

se não houver uma rearticulação dos três registros fundamentais da ecologia, podemos infelizmente pressagiar a escala de todos os perigos: os do racismo, do fanatismo religioso, dos cismas nacionalitários caindo em fechamentos reacionários, os da exploração do trabalho das crianças, da opressão das mulheres. (GUATTARI, 1989, p.16)

No entanto, através da produção em arte posso trabalhar as inquietações, inserindo na paisagem as intervenções nas quais levanto possibilidades de questionamento por meio de uma construção poética. Tento colocar em xeque muitas das verdades absolutas que implantam em todos nós, desde a infância pela família, pela escola ou grupos que fazemos parte, no que diz respeito ao valor e ao papel de cada indivíduo na sociedade e o peso das suas decisões. Porque quando percebemos que não apenas o que nos dizem ou fazem, mas também o que reproduzimos pode ser algo duvidoso, e também que a manutenção do estado atual do quadro em que vivemos, (seja de uma pequena sociedade, seja do mundo inteiro), carrega traços das nossas ações (ou falta delas), toda realidade que nos é apresentada torna-se questionável e conseqüentemente passível de transformação.

Referências

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

DUARTE JR, João Francisco. *O sentido dos sentidos*. Curitiba: Criar, 2001.

Ecio de Salles – “A narrativa insurgente do hip-hop”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 24. Brasília, julho-dezembro de 2004, pp. 89-109.

FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso*. São Paulo: Loyola, 1970.

GUATTARI, Félix. *As Três Ecologias*. Campinas: Papyrus, 1989.

MESQUITA, André. *Arte-ativismo: interferência, coletivismo e transversalidade*. *Cidades Sem Nome*, São Paulo, , v. 3, 05 jun. 2006.

PALLAMIN, Vera. *Arte Urbana*. São Paulo: Annablume, 2000.

SUBJETIVIDADES PRODUZIDAS EM AUDIOVISUALIDADES EXPERIMENTAIS

JÉSSICA THAÍS DEMARCHI¹; CLÁUDIO TAROUCO DE AZEVEDO²

¹UFPel/jessicathaisdemarchi@gmail.com; ²UFPel/claudiohifi@yahoo.com.br

RESUMO

A pesquisa de mestrado em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas que pretendemos apresentar brevemente neste texto conta com o desenvolvimento de um programa de oficinas de vídeo experimental. O objetivo da proposta consiste na problematização de alguns padrões audiovisuais da mídia, bem como na construção de relações e sentidos de empatia e solidariedade através da prática videográfica. A metodologia de pesquisa cartográfica social foi adotada para a produção de dados. Apresentaremos brevemente algumas das considerações obtidas nas oficinas que vêm sendo realizadas com uma turma da graduação em Artes Visuais da UFPel.

PALAVRAS-CHAVE

VÍDEO; MÍDIA; SUBJETIVIDADE.

ABSTRACT

The master's research in Visual Arts of Universidade Federal de Pelotas - UFPel, presented briefly in this text, explains the development of a program of experimental video workshops. The goal of the proposal is to problematize some audiovisual media standards, as well as to build relationships and ideals of empathy and solidarity through the audiovisual practice. The social cartographic methodology of research was adopted for the data production. We will present some of the considerations obtained in the workshops that are being conducted with undergraduate students of Visual Arts in UFPel.

KEYWORDS

VIDEO; MEDIA; SUBJECTIVITY.

Introdução

Sabe-se que nos dias atuais o montante de indivíduos que acompanham o cotidiano e a vida em geral, além de estabelecer conexões com o mundo a sua volta por intermédio de mecanismos de exibição e produção audiovisual avoluma-se de maneira substancial e veloz. Nesse sentido, os liames da indústria cultural estendem-se para a grande maioria das experiências humanas.

O teórico alemão Theodor Adorno, importante expoente da Escola de Frankfurt, afirma que mais do que simples imagens e conteúdos midiáticos que caçam nossa contemplação, a indústria cultural configura uma trama de relações entre os indivíduos mediada pela enxurrada imagética. No momento em que as bases do sistema econômico encontram-se consolidadas de forma imperante na estrutura social, a relevância das relações e influências da mídia na vida da população é inflada.

Os movimentos engendrados pela dinâmica consumista passam a operar, por

intermédio das ações de líderes que dirigem as mais poderosas empresas capitalistas, no centro do controle da sociedade. Os ideais mantidos pela essência de corporações dessa natureza, nas quais o lucro protagoniza a meta primordial, infiltram-se nos meios de massa e assumem um papel de coordenação dos canais de comunicação de maior popularidade.

A filósofa brasileira Marilena Chaui (2006) explica que as corporações multimilionárias avigoram colaborações cada vez mais sólidas com inúmeros serviços de comunicação como jornais, revistas, canais de televisão e redes de telefonia, ocupando assim, posições de controle sobre o que pode ou não ser exibido e como a informação deve ser transmitida ao povo.

O método midiático no nicho da indústria cultural busca produzir uma gama de protótipos comportamentais a serem adotados por parte do público. A concretização dessa dinâmica transcorre por meio da criação de modelos ideais para os mais diversos domínios do nosso cotidiano: forma física, entretenimento, cultura, sucesso, educação, vida profissional, religião, alimentação e relacionamentos. Esses padrões contribuem para alimentar desejos a serem satisfeitos pelos produtos gerados através da força de trabalho gerenciada pelos meandros capitalistas.

A atuação de grandiosas parcelas da população nessa indústria naturaliza artifícios de reprodução que, por sua vez, fazem com que necessidades iguais sejam supridas com artefatos uniformizados em inúmeros espaços. Destarte, os "clichês seriam causados pelas necessidades dos consumidores: por isso seriam aceitos sem oposição" (ADORNO, 2016, p. 09).

Por conseguinte, constata-se uma metodologia de homogeneização dos sujeitos tendo em vista que ao estarem submetidos a programas estandardizados, negligenciam-se as singularidades de cada um em prol da padronização das massas. Para Adorno (p. 103), o modo de vida que o poder econômico busca impor às pessoas não se identifica, em essência, com aquilo que os indivíduos são ou poderiam vir a ser.

Conectando o posicionamento de Adorno à tese da sociedade do espetáculo do pensador francês Guy Debord (1997), podemos presumir que enquanto a contemplação sem efetiva ação interativa penetra o cotidiano dos cidadãos, o sujeito passa a ter mais dificuldade para assimilar as tramas que tecem a realidade da sociedade em que habita. Para ambos os teóricos, no momento em que o sujeito capta o imagético dominante aspirando que este configure seu reflexo ideal, a compreensão de sua natureza verdadeira é menosprezada. As ações executadas por essa pessoa são menos suas do que nutridas pelos fundamentos da indústria cultural. Em outras palavras, o indivíduo fica a mercê de ter sua subjetividade torneada em prol da corrente capitalista através de contaminações que os meios de massa introduzem em suas condutas, incutindo-lhe padrões de ser e estar no mundo a serem conquistados por intermédio do consumo de seus produtos e ideologias.

Pensando no conjunto dessas questões, o movimento da elaboração da pesquisa de mestrado que aqui buscamos elucidar, se deu com a criação de um programa de oficinas de vídeo experimental inspirado pela lógica ecosófica (GUATTARI, 2001). O objetivo central gira em torno da problematização de alguns mecanismos de produção de subjetividades padronizadas presentes na grande mídia audiovisual, como veremos mais adiante.

Metodologia

As oficinas de vídeo experimental que propomos em nossa pesquisa de mestrado foi delineada e vêm sendo realizadas de acordo com algumas das premissas do método de pesquisa cartográfico (BARROS e KASTRUP, 2015; ROMAGNOLI, 2009). A produção de dados a respeito das oficinas, que encontra-se em fase de produção e refere-se à análise dos vídeos produzidos pelos discentes bem como das vivências e diálogos engendrados durante a experiência, também é construída pelo viés cartográfico.

Ao longo do caminho de elaboração da pesquisa ocorrem algumas transformações em função de sugestões feitas pelos participantes e outros acontecimentos que vão surgindo. Ao encontrarmos com a turma participante, não vislumbramos um objetivo fixo a ser alcançado. Pelo contrário, levamos uma proposta flexível que se constrói na cumplicidade do grupo, na relação de agenciamento entre indivíduos heterogêneos, afinal, “a pesquisa cartográfica consiste no acompanhamento de processos, e não na representação de objetos” (BARROS e KASTRUP, 2015, p. 53)

Junto da realização das oficinas, temos mantido um diário com a finalidade de contribuir para a eficiência do mapeamento da experiência, visto que nele são feitos, como sugerem as autoras Barros e Kastrup (2015, p. 70): “relatos regulares, após as visitas e as atividades, que reúnem tanto informações objetivas quanto impressões que emergem no encontro com o campo”. Os processos, ideias e cisões empreendidas ao longo da execução das oficinas vão integrando a produção de dados a respeito dos resultados do projeto.

O método cartográfico tem auxiliado em nossa pesquisa uma vez que possibilita tratar de procedimentos de estudo de campo envolvendo a subjetividade de uma maneira fluida e aberta aos desdobramentos que saltam à nossa percepção durante a elaboração da pesquisa. A cartografia apresenta-se para nós como uma possibilidade de analisar e contrapor-se aos maniqueísmos uniformizantes do dispositivo para o qual lançamos nosso olhar nesta pesquisa, que é a grande mídia audiovisual. Segundo Filho e Teti (2013), a subjetivação configura a função central de um dispositivo, acarretando jogos de produção de subjetividade e objetivação dos indivíduos. Nesse sentido, os autores complementam:

A subjetivação implica um movimento do sujeito em relação a si mesmo no sentido de reconhecer-se como sujeito de um enunciado, de um preceito, de uma norma, fazendo com que estes operem no seu próprio corpo, o que envolve um conjunto de trabalhos e práticas de si visando estetizar-se e produzir-se conforme enunciado pelo preceito ou pela norma. (FILHO; TETI, 2013, p. 50)

Em tom de resistência à essa subjetivação padronizadora, Filho e Teti ainda explicam que a “estratégia cartográfica permite escapar ao decalque, à cópia, à reprodução e à repetição de si mesmo, tornando possível a singularização, a produção

de si mesmo a partir de novas experiências” (2013, p. 57) e é exatamente nessa direção que se inclina a criação e realização das oficinas de vídeo experimental. Em outras palavras, o caminhar rizomático da cartografia nos permite criar brechas de diferentes tipos de resistência em relação à pretensa laminagem das subjetividades proveniente dos estímulos presentes em alguns recortes dos canais midiáticos de maior ibope.

Resultados e Discussão

O conceito de subjetividade ocupa um lugar importante na pesquisa brevemente apresentada no presente texto. Sendo assim, inicialmente o abordaremos, mesmo que de maneira rápida, através das contribuições do autor Nicholas Bourriaud (2009, p. 127). Ele explica que a subjetividade na teoria de Félix Guattari fundamenta-se em um "conjunto de relações que se criam entre o indivíduo e os vetores de subjetivação que ele encontra, individuais ou coletivos, humanos ou inumanos".

A estruturação da subjetividade coletiva, que se dá por intermédio dos fios tecidos pelo meio e pelo consumo cultural, bem como pela maquinaria informacional, exala os significantes que, por sua vez, produzem territórios mínimos com os quais o indivíduo será capaz de fundar sua própria subjetividade ao se identificar. Nesse jogo em que o sujeito constitui seus códigos subjetivos, novas relações vão sendo encetadas em conexões peculiares com a mente, o corpo e os devires. Assim, manifestam-se novos dispositivos de contraposição às rígidas normatizações ideológicas e comportamentais.

Nessa percepção, Romagnoli (2009) esclarece que a estrutura da subjetividade é composto por linhas multifacetadas e planos de força cuja operação se orienta de maneira concomitante. Nesse âmbito, existem as linhas duras encarregadas das divisões binárias, como a classificação dos sujeitos de acordo com camada social, sexo e área profissional, por exemplo. Além destas, encontram-se as linhas flexíveis que viabilizam o afetamento da subjetividade, produzindo assim as zonas de indeterminação que permitem ao indivíduo a criação de conexões e agenciamentos. Quando esses processamentos são efetuados, se desencadeiam algumas linhas de fuga que convergem em criações que despertam o novo, até então desconhecido. Tais formações ocorrem sempre de forma coletiva, relacionando-se com elementos situados para além do sujeito, ou seja, o deslocamento da subjetividade é um movimento que se dá a partir dos signos que vem de fora e são assimilados.

Ao analisar o campo das relações de poder atuantes nos organismos de serviços, de bens e de influência das mentalidades que caracteriza nosso meio social, Guattari menciona que a relação da subjetividade (seja ela cósmica, vegetal, animal ou social) com sua exterioridade passa por um regime de involução progressiva. Logo, as particularidades da esfera do singular vão esvanecendo-se aos poucos. Ao estabelecer algumas ponderações a respeito do futuro das maneiras de ser e estar em sociedade no planeta, o autor afirma que:

As formações políticas e as instâncias executivas parecem totalmente incapazes de apreender essa problemática no conjunto de suas implicações. Apesar de estarem começando a tomar uma consciência parcial dos perigos mais evidentes que ameaçam o meio ambiente natural de nossas sociedades, elas geralmente se contentam em abordar o campo dos danos industriais e, ainda assim, unicamente numa perspectiva tecnocrática, ao passo que só uma articulação ético-política — a que chamo ecosofia — entre os três registros ecológicos (o do meio ambiente, o das relações sociais e o da subjetividade humana) é que poderia esclarecer convenientemente tais questões. (2001, p. 08)

Guattari entende que o mecanismo ecosófico representa um conjunto de possibilidades de combate em relação ao leque dos mais perversos efeitos provindos do capitalismo pós-industrial, o qual ele denomina como Capitalismo Mundial Integrado (CMI). Para ele, os princípios cultivados por esta doutrina econômica estão propensos a influenciar mecanismos de produção de bens e serviços, mas também através dos veículos de comunicação de massa. A significativa união entre o dispositivo midiático e o sistema regido pelo capital contribui para a manutenção do conservadorismo e de ideais preconceituosos e segregativos.

Na mídia, as atitudes cotidianas de amparo são enfraquecidas aos poucos, dando lugar a ações esporádicas de caridade extremamente espetacularizada, como se a solidariedade fosse algo glorioso. Como se em um mundo tão violento, quando executada uma vez e outra já é suficiente, funcionando como um ato cometido para inflar o ego daquele que o pratica. Junto com a importância das simples gentilezas cotidianas, se perde também o apreço pela singeleza das palavras, das frases, dos sons, das imagens.

A dignidade da luta diária dos oprimidos é banalizada ou esmaecida. A aparência espetacular e artificiosa deve prevalecer para que as hélices do capitalismo possam girar em plena potência. Os próprios atores sociais componentes dos grupos esmagados acabam por absorver e aceitar sua condição de inferioridade, visto que esta é mascarada de maneira requintada sob a camada de uma felicidade aparente.

Uma vez que o fluxo da pós-modernidade privilegia a fabricação e acelerada circulação de bens imateriais e materiais, a busca por práticas que auxiliem na constituição e reforço de territórios existenciais individuais e de grupo nos quais seja possível a exploração produtiva da criação de novos sentidos é deixada em segundo plano. Dessa forma, a experiência humana aproxima-se cada vez mais de uma realidade caracterizada por mecanismos de padronização das subjetividades, estimulando fórmulas de significação homogêneas.

Buscando entender essas tramas de manipulação mental a fim de criar vias de criação de estratégias que se oponham à proliferação dos esquemas de subjetivação imersos em processos de reprodução, Guattari defende a importância de uma regeneração das ações e objetivos componentes dos jogos de poder e fluxos sociais em geral. Nesse sentido, o autor fala o seguinte:

E façamos votos para que no contexto das novas distribuições das cartas da relação entre o capital e a atividade humana, as tomadas de consciência ecológicas, feministas, anti-racistas etc, estejam mais prontas a ter em mira, a título de objetivo maior, os modos de produção da subjetividade - isto é, de conhecimento, cultura, sensibilidade e sociabilidade - que dizem respeito a sistemas de valor incorporai, os quais a partir daí estarão situados na raiz dos novos Agenciamentos produtivos. [...] Longe de buscar um consenso cretinizante e infantilizante, a questão será, no futuro, a de cultivar o dissenso e a produção singular de existência. (2001, p. 33)

O raciocínio ecosófico é colocado em discussão em virtude de seu potencial como via de produção subjetiva multifacetada e plural. Assim, seria possível contribuir para o enriquecimento de relações e modos de pensar nutridos por valores de sensibilidade, solidariedade, equidade e respeito em relação à diversidade dos indivíduos e ao meio em que vivemos.

Dentro de um modelo social orientado nessa direção, a esfera das singularidades e transvios poderia operar no contexto de uma nova forma de governo mais flexível e igualitário, na qual são exauridas aos poucos as condutas excludentes e conservadoras. Do ponto de vista da ecosofia, ao contrário da mídia orientada pelo consumo capitalista, a constituição das identidades se dá de maneira plural e os modos de ser e estar no mundo conectam-se às mais diversificadas vias engendradas pelos sujeitos para transitar entre territórios existenciais, encontrando múltiplas possibilidades para se desenvolver ao desvelar novos meios de correlação com as significações assimiladas nesta trajetória.

Esse processo se diferencia do ato de copiar tendências e imitar gestualidades de maneira inconsciente como tão frequentemente ocorre através dos modos de educar dos grandes veículos midiáticos. Percebemos isto uma vez que a imitação decorrente da identificação distingue-se da absorção de estilos e referências visto que neste caso há uma potência latente da produção da diferença e da expressão de verdadeiras particularidades de cada um.

Longe de almejar o aniquilamento do dispositivo que configura as tramas da grande mídia popular, nos propomos a discutir uma regeneração em seu modo de operar, buscando construir caminhos possíveis pelos quais os mais diversos grupos de pessoas possam construir esse dispositivo respeitando as singularidades com todas as suas discrepâncias multipolares.

É fundamental que os centros de produção de conteúdo e os lugares de fala sejam descentralizados de modo que a sofisticação tecnológica do aparato midiático atue em consonância com a democratização de sua construção. Vertendo por esta direção, o desenvolvimento dos materiais da mídia poderia deixar de ser empregado somente ou hegemonicamente sob o controle das demandas consumistas, contribuindo assim para a pesquisa em torno da criação de ações que possam desvelar e instigar novas expressões subjetivas.

Pensando nessas questões, elaboramos um projeto de oficinas de vídeo experimental que pretende despertar possibilidades para se contrapor aos padrões presentes em alguns fragmentos dos meios de comunicação de massa que buscam

modelar as mentalidades. Assim, o diálogo que realizamos com a ecosofia na pesquisa tem nos auxiliado a entender que a produção audiovisual experimental dispõem de conjunturas que instigam a criação de "antídotos para a uniformização midiática e telemática, o conformismo das modas, as manipulações da opinião pela publicidade, pelas sondagens etc" (GUATTARI, 2001, p. 16).

Recorrendo ao raciocínio de Bourriaud (2009), percebemos que se nosso objetivo for a construção de modos de resistência frente ao espetáculo alimentado pelo dispositivo midiático, é importante que dediquemos nossos esforços para a invenção de novas formas de relação entre as pessoas. Assim, através das oficinas estamos vislumbrando o estímulo à conexões que propiciem a exploração de agenciamentos subjetivos atizados por meio de uma consciência solidária, crítica e sensível.

O planejamento das oficinas de audiovisual experimental foi estruturado de maneira bastante fluida e aberta ao acaso, vertendo do viés experimental do vídeo com vistas a permitir aos discentes que pudessem desvelar e jogar com suas subjetividades em um movimento livre, arriscando com técnicas inusitadas de produção videográfica e inovando assim, através de diferentes possibilidades de olhar e de se manifestar.

Conclusões

Até o presente momento, as oficinas vêm sendo conduzidas na disciplina de Ateliê das Artes do Vídeo com uma turma que conta com discentes dos cursos de graduação em Artes Visuais e em Cinemada da Universidade Federal de Pelotas. Cada encontro é dividido em três etapas. Selecionamos algumas pautas, sobretudo de cunho social, a serem discutidas tendo em mente questões que poderiam ser de interesse dos participantes, visto que tocam na vida da população em geral e servem como dispositivos de debate e desestabilização da grande mídia.

Dessa forma, primeiramente realizamos conversas dinâmicas com o grupo para debater esses assuntos e entender o modo como cada um se sente ligado ao tópico tema, que gira em torno, por exemplo, da homofobia, da situação política do país, dos preconceitos que geram exclusão e da representatividade na mídia. Em algumas ocasiões, nessa etapa nós assistimos a alguns vídeos, tanto videoartes quanto fragmentos de programas da grande mídia e de filmes, que possam auxiliar na reflexão sobre o tema debatido servindo como gatilhos potenciais para o debate.

No seguimento são propostas algumas atividades coletivas para tensionar as ideias abordadas em aula. É esse conjunto de experiências que alimenta a produção audiovisual dos alunos, visto que depois ou durante esse momento os alunos são convidados a realizar vídeos que de alguma forma demonstrem alguns dos sentidos despertados durante a oficina. Além da produção dos vídeos, os alunos também dispõem de computadores com o *software* "Adobe Premiere" para que possam editar seus materiais.

Visto que as oficinas ainda não foram concluídas, não é viável neste momento apontar para resultados finais visto que a oportunidade de analisar todas as produções

dos alunos, bem como os diálogos e anotações sobre a experiência registrados no diário acontecerá somente no próximo mês. Contudo, foi possível observar que os participantes criaram vínculos entre si e as conversas demonstram seu interesse nas questões abordadas.

Prestando atenção aos debates engendrados, é possível notar que os valores de empatia, sensibilidade e a criticidade em relação aos padrões midiáticos vêm sendo nutridos durante os encontros e que as atividades propostas respingam de diversas maneiras na vida dos participantes. Em alguns relatos, percebe-se que a forma como se relacionam com as pessoas ao seu redor passou por modificações em função das oficinas, visto que em algumas ocasiões foram propostas dinâmicas que incentivavam o ato de colocar-se no lugar do outro, tentar olhar pelos olhos do outro para tentar entender as lutas cotidianas alheias.

A lógica capitalista do consumo é um dos temas que tem protagonizado a experiência, a exemplo de uma das oficinas em que propomos a ressignificação de materiais que muitas vezes possuímos, mas não usamos mais ou cujo descarte incorreto prejudica o meio ambiente. Conversamos sobre possibilidades caseiras de reciclagem como forma de contraposição ao consumo desenfreado que por sua vez, incentiva o gasto constante de dinheiro em produtos desnecessários e gera um grande volume de lixo. Em seguida, produzimos velas feitas de óleo de cozinha usado e essa experiência serviu como gatilho para vídeos sobre a temática que estávamos conversando e os alunos compartilharam entre si algumas alternativas de reaproveitamento de alguns materiais e falaram sobre a relevância de atitudes dessa natureza para combater o desperdício.

Outro ponto potencial a destacar é a maneira como os alunos vêm se apropriando de modo autônomo do vídeo. Muitos deles que diziam nunca ter tido muito contato com vídeo, após produzir nas oficinas, passaram a produzir audiovisual no seu dia a dia para compartilhar nas redes e em outros espaços como uma forma de se expressar sobre assuntos que lhe chamam atenção e para tentar dialogar com outras pessoas sobre essas pautas.

Assim, vislumbramos que na continuidade deste projeto, possamos contribuir ainda mais para que os jovens se apropriem da linguagem audiovisual como via de manifestação e até mesmo de micro intervenção na busca por uma sociedade mais igualitária e menos excludente através do fluxo das mídias digitais de disseminação informacional.

Referências

ADORNO. Theodor. *Indústria cultural e sociedade*. 10. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2016.

BOURRIAUD. Nicolas. *Estética Relacional*. São Paulo: Martins, 2009.

BARROS, L. P.; KASTRUP, V. Cartografar é acompanhar processos. In: PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. (Orgs.). *Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2015. p. 52-75.

CHAUI, Marilena. *Simulacro e poder: uma análise da mídia*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2006.

FILHO, K. P.; TETI, M. M. A cartografia como método para as ciências humanas e sociais. In: *Barbarói*, Santa Cruz do Sul, n. 38, p. 45-59, 2013.

GUATTARI, Félix. *As três ecologias*. 11. ed. Campinas: Papirus, 2001.

ROMAGNOLI, Roberta. A cartografia e a relação pesquisa e vida. In: *Psicologia & Sociedade*, Florianópolis, v. 21, n. 2, p. 166-173, ago. 2009.

ARTE-EDUCAÇÃO: CONTATOS MEDIADOS

A exposição “*Reflexus*”: uma abordagem sobre a formação docente em Artes Visuais

RAQUEL CASANOVA DOS SANTOS WREGE¹; URSULA ROSA DA SILVA²

¹UFPel/raquel.wrege@hotmail.com;²UFPel/ursularsilva@gmail.com

RESUMO

Este artigo é um relato de experiência e faz parte de uma pesquisa que está sendo desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas, na Linha de Pesquisa Educação Estética e Ensino da Arte. Apresento um recorte do projeto referente à Exposição “*Reflexus: a formação docente em Artes Visuais*” efetivada em março de 2017. O trabalho foi resultado de oficinas realizadas com os alunos do último semestre de licenciatura em Artes Visuais da UFPel, portanto, discorre sobre o tema da formação inicial de futuro arte-educadores. Através desta exposição o tema ganhou maior abrangência, enriquecendo esta discussão que pode se ampliar para estudantes e docentes do Centro de Artes. Fundamenta-se teoricamente a partir dos conceitos de experiência estética para Merleau-Ponty (1990, 1992, 1999), ação-reflexiva segundo Schön (2000) e mediação artística de acordo com Martins (2005, 2012).

PALAVRAS-CHAVE

FORMAÇÃO INICIAL; CRIAÇÃO ARTÍSTICA; MEDIAÇÃO; ARTE-EDUCAÇÃO; EXPERIÊNCIA ESTÉTICA.

ABSTRACT

This article is an account of experience and is part of a research that is being developed in the Postgraduate Program in Visual Arts of the Federal University of Pelotas, in the Line of Research Aesthetic Education and Teaching of Art. I present a clipping of the project related to the “*Reflexus: Teacher Training in Visual Arts*” exhibition held in March 2017. The work was the result of workshops held with students of the last semester of Visual Arts degree at UFPel, therefore, Theme of the initial formation of future art-educators. Through this exhibition the theme gained wider scope, enriching this discussion that can be extended for students and teachers of the Arts Center. It is theoretically based on the concepts of aesthetic experience for Merleau-Ponty (1990, 1992, 1999), reflexive action according to Schön (2000) and artistic mediation according to Martins (2005, 2012).

KEYWORDS

INITIAL FORMATION; ARTISTIC CREATION; MEDIATION; ART-EDUCATION; AESTHETIC EXPERIENCE.

Introdução

O presente texto apresenta uma parte das atividades da pesquisa realizada sobre formação inicial docente em Artes Visuais junto ao Centro de Artes da UFPel, no Mestrado em Artes Visuais do PPGAV/UFPel. Em uma pesquisa anterior como Trabalho de Conclusão de Curso em 2015, intitulada “Da navegação à deriva: Um estudo sobre a Experiência Estética na formação superior em Artes Visuais – Licenciatura”, estava ocupada em questionar como havia se dado a experiência

estética durante a formação na primeira turma de Artes Visuais Licenciatura em que foram efetivadas as mudanças no novo Projeto Político Pedagógico implementado em 2011.

Por meio do levantamento de dados junto aos acadêmicos muitos demonstravam confusões referentes a identificações entre os papéis de professor/ fruidor/ mediador/ artista, além de dificuldades de compreensão de si como arte-educador durante o Curso. Sendo assim tornou-se eminente: levar ao conhecimento dos alunos concepções sobre a formação do licenciado em Artes Visuais que se encontram no Projeto Político Pedagógico do Curso; refletir sobre a formação que os acadêmicos optaram durante o Curso e o que isso os proporcionou como construção pessoal/ profissional; promover a experiência estética para desenvolver a percepção destes sujeitos em relação à arte-educação; repensar as opções de formação do Curso já que este oportuniza aos acadêmicos uma carga horária de formação livre e complementar de 18%, desse modo é uma formação mais subjetiva e se torna relevante que os alunos possam pensar sobre seu currículo. Tendo em vista estes aspectos detectados como urgentes junto aos alunos, este estudo objetivou desenvolver nos futuros arte-educadores uma atitude mais reflexiva sobre seu processo de formação no Curso, através de práticas artísticas que possibilitem esses momentos de expressão referentes ao tema.

Aborda-se a experiência estética a partir da fenomenologia de Merleau-Ponty (1990), com sua concepção de corpo-próprio pelo qual se constitui a percepção sensível do sujeito. A percepção sensível é o modo como absorvermos o mundo ao nosso redor por meio dos sentidos e do pensar. Ao ativarmos nossa percepção podemos externalizá-la, considerando a expressão de cada indivíduo uma possibilidade de visualidade, através da expressão poética. Desse modo, juntamente ao processo perceptivo dos alunos estimula-se a ação mediativa para um melhor entendimento de sua formação individual como futuro arte-educador e coletiva tendo como amplitude o Curso. Tendo como fundamento o sentido de mediador nos estudos de Martins (2005): “ (...) o papel do mediador é importante para (...) ampliar a leitura e compreensão do mundo e da cultura. Capaz também de abrir diálogos internos, enriquecidos pela socialização dos saberes e das perspectivas pessoais e culturais de cada produtor/fruidor/aprendiz. ” (MARTINS, 2005. P. 17). Assim como Schön (2000) propõe, trata-se da ação-reflexiva no sentido de que esses futuros docentes possam pensar sobre seu perfil profissional e desse modo, se percebam como agentes ativos na sua formação (ou, ação de formar). Nesse sentido, como, aborda Merleau-Ponty (1990) o desenvolvimento de uma “atitude frente ao mundo”. Para desenvolver esta atitude no grupo a pesquisa se efetivou em duas etapas complementares: as oficinas de “Diálogo e proposições” que foram sete encontros com os formandos de 2016 no Curso de Artes Visuais Licenciatura da Universidade Federal de Pelotas e a Exposição “*Reflexus: A formação docente em Artes Visuais*”, que será melhor abordada neste estudo de modo mais aprofundado, realizada em março de 2017 como resultado da produção artística dos alunos nas oficinas. O foco central da exposição foi a reflexão sobre o processo formativo de arte-educadores no Centro de Artes da UFPel. Portanto o refletir no sentido de retomar o próprio pensamento ou pensar o já pensado. Voltar-se a si mesmo e colocar em questão o que já se conhece.

Metodologia

O estudo se dá por abordagem qualitativa, pois os dados produzidos envolvem a compreensão de um grupo e suas problemáticas formativas não

objetivando a representatividade numérica. Apresento um relato de experiência, como parte do estudo desenvolvido no Pós-Graduação em Artes Visuais da UFPel/RS, sobre a Exposição “*Reflexus*” realizada em março de 2017 no Centro de Artes. Os trabalhos apresentados são resultados de discussões sobre a formação inicial de arte-educadores com o grupo de Licenciatura em Artes Visuais do último semestre de 2016. A pesquisa se deu pelas seguintes etapas: análise do grupo durante as observações no Estágio Docente do Mestrado, planejamento das oficinas de mediação/ proposição artística, realização da exposição coletiva (elaboração de trabalhos, curadoria, montagem, mediação e registros), análise de dados produzidos na exposição (gravação de áudio com expositores e fruidores, questionário online, entrevistas, registros fotográficos, diário de bordo de pesquisa, produção de material artístico dos alunos). Através desta análise busca-se compreender a relevância da prática reflexiva durante a formação de futuros arte-educadores.

Reflexão na ação de se formar/ ação de formar alguém

Schön (2000) trabalha com o conceito de “reflexão-na-ação”, referente a toda reflexão que se dá durante a prática. O autor apresenta como exemplo em seu livro “Educando o profissional reflexivo” as aulas dadas em um ateliê de arquitetura no qual os alunos estão envolvidos com seus projetos e precisam aprender enquanto realizam uma aula que parte da prática profissional, ele explica como sendo essa reflexão de “pensar o que fazem, enquanto o fazem”. Do mesmo modo, trago essa proposta para o contexto formativo de futuros arte-educadores. Traço um paralelo com o relato de Schön sobre uma educação que objetive o pensamento em sua prática. Schön (2000) comenta que a “reflexão-na-ação” se desenvolve pelos profissionais durante situações de incerteza, singularidade e conflito, que se dão durante a realização prática. Ele explica que durante a ação o processo reflexivo pode se fazer presente, nesse mesmo sentido a cada nova etapa da graduação se torna importante repensar sobre as escolhas:

(...) podemos refletir no meio da ação, sem interrompê-la. Em um presente-da-ação (...) se pode interferir na situação em desenvolvimento, nosso pensar serve para dar forma ao que estamos fazendo, enquanto ainda o fazemos. (SCHÖN, 2000, p.32).

Sendo assim, é possível compreender a ação prática da formação permeada por esses momentos em que os estudantes se deparam com a incerteza perante suas escolhas que farão no decorrer do Curso ou mesmo conflito em relação ao que aprendem. Refletir sobre a ação de se formar ou mesmo sobre a ação de formar alguém é como, o próprio sentido da palavra diz, dobrar-se ou flexionar-se sobre sua própria subjetividade ou tudo aquilo que o constituiu até o momento enquanto futuro arte-educador. A ideia de estar em um Curso de licenciatura perpassa o que se pensa sobre o Ensino da Arte e o que se objetiva quanto ao seu perfil como futuro profissional. Durante as conversas que estabeleci com aos estudantes, inúmeras

vezes surgiram as palavras: incerteza, medo, dúvidas, angústia, confusão, ou seja, refletir sobre sua formação é como refletir sobre uma ação que envolve a questão prática das próprias escolhas dos estudantes durante a graduação.

Esses momentos de “refletir-na-ação”, podem ser pensados como uma pausa em meio à sua rotina de formação no Curso. Questões não resolvidas e não repensadas pelos estudantes frente às suas próprias escolhas na graduação, acabam se transformando em conflitos subjetivos ou mesmo confusões quanto ao próprio Curso. No entanto, durante as inúmeras atividades das disciplinas e projetos, poucos são esses momentos de parar para pensar. Os alunos preocupam-se com seu conteúdo acadêmico e assim, parece que estabelecem uma longa distância de sua própria subjetividade, sendo que as duas são inter-relacionadas. Nota-se, como foi possível na pesquisa realizada em 2015 durante meu Trabalho de Conclusão de Curso, que a maioria dos estudantes desconhecem e tampouco se preocupam em saber o que trata os documentos de Ensino que abordam a sua própria formação como o Projeto Político Pedagógico do Curso ou as Diretrizes Curriculares Nacionais do Curso de Graduação em Artes Visuais. Porém, acredito que estes sejam materiais de grande relevância para que futuros arte-educadores obtenham uma visão mais ampla de sua própria área de estudo e de si mesmo enquanto sujeito formador. Estes momentos de “parar para pensar”, como afirma Arendt (1977), abarcam a relevância de durante a graduação se ter contato com esses pensamentos e poder discuti-los em grupo para melhor se autocompreender. Trata-se de um momento de pausa, para que se estabeleça o diálogo interior do sujeito em relação às próprias indagações. O objetivo da reflexão não é obter respostas para as dúvidas e incertezas, é até mesmo o contrário, porque na maioria das vezes aumentamos elas durante esses momentos de parada, provocamos para novas perspectivas, como fala Arendt (1977):

[...] as múltiplas e incessantes ocupações da existência humana no mundo, nunca encontra uma solução definitiva para os seus enigmas, mas está pronto para respostas sempre novas à pergunta a respeito do que está realmente em questão. (ARENDR, 1977, p. 211-212)

Podemos perceber a graduação, assim como Schön se refere à prática profissional de seus estudantes, permeada por situações problemáticas que se dão fora do conhecimento técnico. Durante o Curso muito além do conteúdo obrigatório existem as decisões que geram o perfil profissional que os estudantes buscam para si. No entanto, essas decisões não são objetivas e claras, são fundamentadas pela subjetividade desses sujeitos e pelas experiências boas e negativas que tiveram durante a sua vida (no sentido que abarca as vivências obtidas até mesmo antes da graduação).

Reflexus: a formação docente em Artes Visuais na UFPel

Para a exposição destes painéis, os alunos acharam interessante interligar as palavras através de fios coloridos para que se estabelecessem conexões entre as ideias que expressaram. Assim, essa instalação que constituiu parte central da exposição foi organizada de modo que os painéis estavam pendurados no teto do saguão e conectados por um emaranhado de linhas entre eles. Falar sobre suas inseguranças quanto ao futuro profissional, angústias frente as escolhas durante a formação no curso, situações traumatizantes vividas em no processo de ensino-aprendizagem, objetivos quanto seu perfil profissional... ajudou para que o processo de expressividade ganhasse uma grande relevância para si e para todos que passavam a partilhar estas experiências vividas. Assim, se faz relevante nesta pesquisa a própria ideia fenomenológica de que a estética se dá por meio de experiências que envolvem a percepção do mundo pelo ser humano e a expressão consequentemente através de sua capacidade criadora. É através da percepção e da expressividade que se atribui significância ao mundo, sendo assim é por meio de experiências estéticas que se desenvolve o repertório ou mesmo a subjetividade que forma o futuro educador de Artes Visuais. Tanto a experiência da criação artísticas destes alunos da licenciatura sobre sua formação no Curso, quanto a experiência estética vivenciada por todos aqueles que de alguma forma foram “afetados” pela arte que estava sendo exposta pelo grupo.

Para isso, a escolha do espaço expositivo foi muito significativa no estudo, já que o objetivo era gerar uma transformação no processo perceptivo daqueles que circulavam pelo prédio e ao mesmo tempo poder integrar fruidores para a temática. A definição se deu pelo corredor do segundo andar do Centro de Artes, local onde se localiza o Curso de Artes Visuais da UFPel nas modalidades de Licenciatura e Bacharelado. Este ambiente apresentava um espaço amplo, de fácil acesso, com cadeiras para os alunos e com bastante movimentação. Estas características foram propícias para que de algum modo, o local que antes era apenas uma passagem de pessoas ocupadas em suas rotinas de aula, se tornasse um espaço de parada e reflexão. Desse modo, o diálogo proposto com a exposição se estendeu a todos que circularam pelo espaço em contato com as obras.



Figura 2 - Estudantes em circulação pelo saguão do Centro de Artes da UFPel em contato com as obras da exposição “*Reflexus*”. 09 de março de 2017.

Fonte: fotografia da autora

Alunos do Curso de Artes Visuais Bacharelado, puderam conhecer a visão dos graduandos de Licenciatura por meio do processo de criação artístico oportunizado com o projeto. O ambiente possui uma grande circulação de acadêmicos e também do corpo docente do Curso, o que permitiu o contato mais abrangente de público para observar a exposição. Tanto aos que passavam apressados pelo lugar envolvido em suas atividades de aula, quanto para aqueles que paravam para esperar ou no intervalo de estudo, a exposição pode de alguma forma foi capaz de intervir em sua percepção quanto ao espaço e ao tema ali exposto pelo projeto. Do mesmo modo nos fala Martins (2012), quanto a influência da espacialidade para a abertura de contatos com o outro:

Promover diferentes formas de organização espacial na sala de aula acolhendo os corpos para interagirem com outros corpos. Deslocando a “aula” para outros espaços, seja o pátio da escola, seja a praça ao lado, seja um museu. Provocando a conversação, a troca, o encontro de corpos perceptivos que vivifiquem os órgãos dos sentidos, para que haja uma relação cada vez mais aguda com o mundo. (...) corpos-pesquisadores, corpos-conhecedores, corpos-expressivos instaurando uma potência maior de vida nos processos educacionais. (MARTINS, 2012, p.37-38)

Assim também foi pensado, em sair da sala de aula (onde eram feitas as oficinas após o término da aula de Projeto em Artes II) e apresentar a sua expressividade quanto ao tema para outros sujeitos, proporcionando outros espaços de discussão e trocas. Durante o período expositivo, atuei como mediadora, no sentido de disponibilizar o diálogo sobre o tema com aqueles que demonstravam interesse nas obras. Ao mesmo tempo, em que me dispus no espaço para o registro das ações (por meio, de gravação de vídeo e áudios, fotografias, diário de bordo) atentava para os fruidores despertados pelos trabalhos. Durante os momentos de mediação que realizei, os diálogos se estenderam aos professores e acadêmicos do Curso de bacharelado que se mostraram bastante surpresos com a proposta de trabalho dos colegas de licenciatura. Assim como, nesses momentos de trocas, os observadores das obras sentiram-se bastante à vontade para comentar aspectos de sua formação e até mesmo se identificavam com alguns pontos abordados na exposição relacionados ao Ensino da Arte. Ou seja, a discussão que antes envolvia somente os quase formandos do Curso de Licenciatura em Artes Visuais, foi ganhando novos horizontes, novos olhares e ativando novos sujeitos. O foco central desta mediação, não era “transmitir” informações sobre o que se expôs, mas possibilitar outro momento de diálogo e estabelecer trocas sobre a temática da pesquisa com aqueles que interagiram. Nesse sentido as ações basearam-se em gerar estímulos perceptivos nos fruidores que transitavam pelo espaço do Centro de Artes, apresentar questionamentos em vez de afirmações e fazer surgir o repertório de vivências relacionados ao tema da exposição. Assim a figura de mediador no projeto ganhou sentido como um provocador da experiência responsável por despertar nos sujeitos fruidores sentidos críticos em relação ao que vivenciam em sua formação. O mediador participa ativamente no processo de experiência estética, pois ele possibilita reflexões, questionamentos ou mesmo a própria situação de diálogo com o fruidor e a obra/ pensamento do artista/ reflexões sobre o mundo. Cabe ao mediador ter fluidez plena de sua própria experiência estética para poder despertar no outro este estado perceptivo mais aguçado. Como mediador não se está em busca de respostas únicas para si e nem

para o outro que é mediado, se está sempre repensando interpretações e percepções acerca daquilo com que se pretende relacionar esteticamente. O mediador que provoca a experiência estética é o oposto da concepção de mediador como aquele que vai guiar o observador para uma leitura da obra. Como trata Martins (2012) a arte é uma área de conhecimento que trabalha com a dúvida: “ Se a arte não responde, pergunta; experiências com a arte são geradas de uma aprendizagem da interrogação pela sensação, emoção e pela razão reflexiva e sensível que nos leva a criar conceitos (...) interrogativos sobre a vida. (MARTINS, 2012, p. 128). Por ser uma experiência através da arte, o sujeito que medeia este processo reflexivo deverá potencializar no outro a criação, gerar uma abertura para novas ideias, percepções e significados. Estimular esse diálogo das ideias que se despertaram nas oficinas para uma abrangência de público maior, foi uma forma de instigar a reflexão em todos aqueles que puderam ter contato com os trabalhos dos alunos. É neste espaço de trocas que se pode despertar para novas formas de compreender o processo formativo tanto individualmente (eu e minha formação no curso) como em sentido coletivo (o Curso de Artes Visuais e o Ensino Superior de Arte-educação).

Como experiência de expor para o grupo de modo geral foi um processo muito significativo, no Questionário online realizado com os alunos que integraram a exposição, comentaram sobre como foi vivenciar a atividade de criação da obra, em suas diversas etapas: pensar no tema, como expressar, que materialidade usar, como expor, o título, o conceito que buscavam tratar.... Como bem traduz o aluno B em sua resposta, sobre a sua produção para esta exposição:

Ver as obras nos espaços expositivos foi como uma ficha caindo: tenho uma produção artística que em nada se diferencia da produção do bacharelado. Pensar nas obras sempre foi um processo muito intenso, demorado e extremamente doloroso. Nós expomos através de nossa produção. Catamos no fundo da alma, sentimentos e vivências represadas. Os nomes foram sempre “insights”- vieram no meio da noite. (Aluno B, Questionário online gerado através do Google formulários acessado em: <<http://zip.net/bptLCW>>, questão 3, 2017).

Outro estudante aborda nesta questão a própria oportunidade gerada com esta pesquisa, para o grupo da licenciatura em levar o tema da formação para o público:

Foi muito especial, não foi minha primeira exposição, mas me deu a certeza de que é algo que pode acontecer, que depende realmente de alguém organizar e das pessoas produzirem (...). Além disso, pensar no objeto e no contexto que ele seria exposto me mostrou o quanto a prática de arte ainda faz falta na minha vida, seja no sentido de montagem, como de criação, pois ao projetar para fora, entramos em diversas reflexões a respeito do espaço, do outro, o que de certo modo fica velado na escrita e na teoria, ainda que se faça importante e essencial para ambas. (Aluno C, Questionário online gerado através do Google formulários acessado em: <<http://zip.net/bptLCW>>, questão 3, 2017).

Neste sentido, que os alunos acabam se pondo frente à possibilidade de criação, e compreender que mesmo sendo de uma licenciatura são capazes também de proporcionar a reflexão por meio do fazer artístico com suas próprias percepções sobre o tema. Aspecto que é salientado pelo aluno D “(...) nunca pensei em um objeto artístico como resultado de questionamento sobre o que é ‘ser professor’ em Artes Visuais”. (Aluno D, Questionário online gerado através do Google formulários acessado em: <<http://zip.net/bptLCW>>, questão 3, 2017). O objetivo de proporcionar as reflexões acaba sendo retomado de modo cíclico. A proposta está sempre sendo reativada, partimos das reflexões que fizemos nas oficinas sendo individuais ou coletivas, as reflexões de produção artística sobre o tema, o próprio objeto como gerador de reflexões, o evento em si como reflexão para o Curso, o público com suas reflexões sobre o tema através das obras e assim se dá um processo que se retroalimenta. É assim, possível gerar uma postura reflexiva sobre a formação docente no Curso, uma ativação de percepções constantes. Como aborda Perrenoud (2002):

Também é preciso criar ambientes- que podem ser os mesmos- para o profissional trabalhar sobre si mesmo, trabalhar seus medos e suas emoções, onde seja incentivado o desenvolvimento da pessoa, de sua identidade. Em suma um profissional reflexivo só pode ser formado por meio de uma prática reflexiva (...). (PERRENOUD, 2002, p. 18).

O autor salienta a figura do principiante, que aqui apresento como o graduando, como um sujeito entre suas identidades “(...) abandonando sua identidade de estudante para adotar a de profissional responsável por suas decisões.” (PERRENOUD, 2002, p. 18). Nesse aspecto, caracterizado pelo processo de transformação do perfil de estudante para futuro arte-educador que a angústia, os medos e/ou momentos de inseguranças que surgem no decorrer da graduação passam a ser ressignificados por meio da reflexão proporcionada pela experiência estética. A própria experiência de criação artística, tornou-se uma motivação para refletirem melhor sobre o papel do arte-educador na contemporaneidade.

Seguidamente durante as conversas, os alunos criaram parâmetros de comparação entre os Cursos de bacharelado e licenciatura, assim como justificam a falta de produção com a dificuldade de administrar o tempo de estudo que o curso lhes exige. São reflexões que caem num contexto maior, quando se discute a ideia de um arte-educador que envolva de modo intrínseco o fruidor/artista/professor. Esses papéis muitas vezes ficam indissociados numa prática, no entanto os alunos, da licenciatura em sua grande parte, sentem dificuldades de compreender-se por esta concepção. Assim, que surgem de modo mais acelerado, pois raramente são provocados para questionar essa situação, os medos e tentativas de justificar a não produção ou falta de criação de arte dos alunos da licenciatura. Esta discussão também se fez muito presente nos trabalhos apresentados pelo grupo, e acabou tocando como reflexão no público que interagiu com as obras. Nota-se esta mesma perspectiva de diálogo no depoimento de um docente do Centro de Artes que durante a mediação na Exposição acaba estabelecendo um relato sobre o tema:

Em algum momento se pergunta, você é um artista? Meus professores, na época em que eu fui estudante entre 90 e 95, tinha vários professores que tinham esta atitude. Afirmando que o aluno não é artista. Parece que reverteu... parece que isto está acabando. Porque tem mais professores que entraram e que são artistas também (...) você é um artista? Você é artista ou não? O que você quer aí? Eu não vou dizer o que você é, você que tem que

assumir. Então eu acho que é mais por conta de assumir. Assumir o que você quer ser independente do que os outros dizem. (...) O que que eu sou? Então ela disse assim: para ser professora era só ela dizer para ela mesma eu sou professora. E é similar, o artista também. Ou eu sou professora e artista, e estas coisas não precisam ser separadas. É uma coisa que eu assumo isso, como profissional e como pessoa. Então eu acho que tem um pouco de a pessoa não se assumir, um pouco de imaturidade eu acho... E a cobrança, qualquer tipo de cobrança dificulta. Em vez de cultivar a escolha ela pode ferir como escolha. (Docente, Degravação de conversa com público da exposição, 2017).

Neste diálogo, nota-se que a interação do público com a exposição abrangeu não somente alunos da licenciatura, como também diversos sujeitos que circularam pelo espaço do Centro de Artes. Essa conversa apresenta um dos objetivos principais da pesquisa, ao trazer reflexões sobre o tema de forma mais subjetiva e que permita os sujeitos o processo de autorreflexão sobre sua formação. Tanto o futuro docente quanto o docente em atuação, como neste caso relato, trazem questionamentos constantes sobre suas ações. É interessante pensar sobre o sujeito que forma, e a ação de se formar como complementares. O que se buscou com os trabalhos do grupo foi exatamente colocar em questão essas duas ideias, sendo que a ação de se formar cria uma ênfase maior a partir dos trabalhos dos alunos sobre como se está se constituindo sua formação na licenciatura. Através das conversas com o grupo discente e docente, percebe-se muito presente na formação do Curso de Artes Visuais Licenciatura da UFPel a ideia do “professor/artista”. Essa concepção surge tanto como uma cobrança, como possibilidade, como escolha, como dificuldade.... Na fala deste docente nota-se o foco nesta questão, sendo que para ele essa confusa ideia de papéis resulta na ação de “assumir” uma posição frente ao tema, e que isto envolve necessariamente a maturidade do sujeito em formação. Nem sempre essa percepção de si fica clara no decorrer do Curso, muitas vezes gera aflição nos alunos por não se sentirem aptos para desenvolver-se mutuamente nos dois aspectos. Em decorrência disso, que a reflexão sobre sua formação, sobre si e sobre o Curso ganha relevância, por ser um processo que auxilia na tomada de uma atitude mais ativa do seu próprio desenvolvimento. O estudante tendo contato com essas informações sobre o Curso, conhecendo melhor algumas ideias sobre sua formação como futuro docente, trocando ideias com os colegas, refletindo sobre o que objetiva na graduação e como é tratado esse tema em sua faculdade, acaba desenvolvendo melhor o modo como compreende seu trajeto durante a formação inicial e isto influencia muito sua futura atuação como arte-educador

Ainda analisando mais profundamente o aspecto do educador ter espaço como artista e levar ao público suas percepções, os alunos apontam que tiveram algumas oportunidades na graduação como cadeiras de desenho, no entanto, foram poucas. O aluno D argumenta a necessidade de que no Centro de Artes possa ser dado “(...) mais liberdade e espaços para que os alunos possam demonstrar seu lado artista/professor ou professor/artista.” (ALUNO D, Questionário online gerado através do Google formulários acessado em: <<http://zip.net/bptLCW>>, questão 4, 2017). Em outra fala, o aluno B na entrevista salienta que há dificuldade de acolherem como exposição os trabalhos dos alunos da licenciatura:

(...) não é dado espaço, não é valorizado principalmente que é um trabalho diferenciado do pessoal do bacharelado. As questões que nós trazemos, (...) buscou mais aspectos relacionados à educação e sociais, isso é diferenciado. (...) eu acho que esse espaço deveria também ser oportunizado para o pessoal da licenciatura. (...). Quando perguntam se tu tens horas de

exposição ou portfólio.... Onde eu iria expor? Quando é que houve a oportunidade de participar de uma exposição? (Aluno B, Entrevista realizada em 10 de março de 2017).

O mesmo estudante no Questionário aponta que os espaços expositivos da faculdade são ocupados para mostra de artistas já formados: "(...) nem os alunos do bacharelado tem um local específico. Se somos 'arte-educadores', entendo que nossa produção deva ser apresentada em uma exposição final do Curso (...)." (Aluno B, Questionário online gerado através do Google formulários acessado em: <<http://zip.net/bptLCW>>, questão 4, 2017). O Aluno A, mesmo argumentando que seja oportunizado aos alunos de Licenciatura expor seus trabalhos no Centro de Artes, compreende que é necessário rever esses momentos, pois:

(...) grande maioria das exposições são de pessoas que não são do Centro de Artes, ou já estudaram lá, deveria ter mais espaço, mas não em cadeiras obrigatórias, e sim com sua própria experiência, daí surgiriam grandes mediadores, pesquisadores, fruidores. Daria uma liberdade grande, aos futuros professores, que iriam se animando com esse espaço e criariam bem mais, sem a interferência direta e obrigatória de uma cadeira. (Aluno A, Questionário online gerado através do Google formulários acessado em: <<http://zip.net/bptLCW>>, questão 5, 2017).

Nota-se que somente no aspecto de professor/artista os alunos conseguem levantar reflexões muito pertinentes para compreensão de formação e de perfil de arte-educador na contemporaneidade. Tanto nos diálogos quanto em suas obras estão constantemente presentes esses questionamentos relacionados ao Ensino da Arte nas mais diferentes abrangências o que inclui a formação docente em Nível Superior. Tendo como partida as discussões nas oficinas, as ações artísticas dos alunos da licenciatura e levar para o público essas reflexões, é possível entrar num processo mais vivo de compreensão do papel do arte-educador e de como se pensa o perfil deste futuro profissional. Na maioria das vezes, os alunos saem do Curso sem pensar sobre essas questões, sem serem provocados para refletir como podem mudar essas perspectivas e até mesmo não é dada voz para que novas concepções possam se fazer presentes em comparação com a ideia de formação que foi construída anteriormente. Nota-se neste diálogo que a reflexão permitida ao aluno, durante este processo de pesquisa, proporcionou o contato com outras perspectivas sobre a formação de arte-educador. Pode-se pensar que tanto este sujeito quanto todos os outros que tiveram contato com esta fala assim como em experiência com a sua produção artística durante a Exposição, também desenvolvem uma percepção mais ativa ou uma postura mais reflexiva sobre a formação de arte-educador. Por tratar justamente de um grupo de indivíduos do Curso de Artes Visuais Licenciatura e do aspecto mais coletivo que abrange o Centro de Artes da UFPel, pode-se compreender que a experiência estética gerada pela pesquisa, desenvolveu um diálogo mais atento do grupo sobre o tema da formação docente em Artes Visuais, tornando as ações deste projeto uma prática de reflexão. No momento em que aos alunos é dada a oportunidade de pensar e se expressar sobre o seu processo formativo e de modo mais geral a sua relação com o Curso, se desenvolve o processo perceptivo. Neste mesmo sentido, podemos pensar na abordagem de Perrenoud (2002) sobre o indivíduo que durante a formação inicial desenvolve a capacidade de auto-regulação: "Trata-se de uma relação com sua prática e consigo mesmo, uma postura de auto-observação, autoanálise, questionamento e experimentação. Esta é uma relação reflexiva a respeito do que fazemos. "

(PERENOUD, 2002. P. 45). Assim, é possível estabelecer a diferença entre uma formação passiva, em que o aluno não se questiona e nem busca desenvolver uma consciência sobre a sua própria ação durante o Curso, e uma formação mais ativa, marcada pelo entendimento do que o Curso compreende como perfil profissional e capaz de propor novas reflexões sobre o tema.

Conclusões

Através da análise dos depoimentos dos participantes do projeto observa-se que o objetivo principal da pesquisa, de gerar a reflexão através da experiência estética, foi alcançado com êxito através da exposição “Reflexus”. Dentre os pontos que os alunos comentaram, quanto sua participação nas atividades, eles destacaram ter sido relevantes: a oportunidade dada de se expressar por meio do fazer artístico apresentando sua perspectiva de futuros docentes, o contato com diferentes pontos de vistas sobre o tema, as trocas de experiências, o desenvolvimento perceptivo da sua formação durante o Curso e maior compreensão de papéis que o arte-educador pode exercer. Por meio da criação artística foi possível desenvolver o pensar reflexivo e gerar novas reflexões que enriqueceram esta pesquisa. Através da troca, do diálogo e dos encontros foi possível a o grupo construir novos significados e sentidos para as vivências obtidas durante a sua graduação. Trata-se de um movimento crítico e de um posicionamento mais atento.

Referências

ARENDDT, Hannah. **The life of mind**. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1977. p.283.

BUCHELE, G. T.; TEZA, P.; SOUZA, J.A. **Métodos, técnicas e ferramentas para inovação**: o uso do brainstorming no processo de design contribuindo para a inovação. Revista Pensamento & Realidade, São Paulo, ano: XX, v. 32, n. 1, p. 61-81, 2017.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____. **O Primado da Percepção e suas Consequências Filosóficas**. Campinas: Papyrus Editora, 1990.

_____. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MARTINS, Mirian Celeste; PICOSQUE, Gisa. **Mediação cultural para professores andarilhos na cultura**. 2ª edição. São Paulo: Intermeios, 2012.

_____ (org). **Mediação:** provocações estéticas, Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. Pós-Graduação. São Paulo, v.1, n. 1, outubro, 2005.

PERRENOUD, Philippe. **A prática Reflexiva no ofício de professor:** Profissionalização e razão pedagógica. Porto Alegre: Artmed Editora, 2002. p. 232.

SCHÖN, Donald. **Educando o profissional reflexivo:** um novo design para o ensino e a aprendizagem. Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 2000, p.256.

BRINCAR COM ARTE NOS ESPAÇOS DA ESCOLA

DAIANE SANTIN FRANCO¹; ALBERTO D'AVILA COELHO²

¹IFSul/daianeejhenifer@hotmail.com; ²IFSul/albercoelho@terra.com.br

RESUMO

Este trabalho de pesquisa tem como tema a escola e o brincar a partir do conceito de *experiência*. Tem como objetivo realizar intervenções artísticas promovendo um *pensamento* acerca do brincar com a escola. Esta pesquisa desenvolveu um estudo teórico sobre o tema e um contato com uma escola pública de Pelotas/ RS. A ideia foi colocar as crianças em relação a um espaço físico que se (trans)forma por um sensível "olhar" que se apropria de espaços pelo *pensamento*. A arte permite às crianças distintas formas de expressão e interação com a escola, considerando-a como uma atitude potente capaz de modificar a vida.

PALAVRAS-CHAVE

BRINCAR; ARTE; EXPERIÊNCIA.

RESUMEN

Ese trabajo de investigación tiene como tema la escuela y el juego a partir del concepto de experiencia. Tiene como objetivo realizar intervenciones artísticas promoviendo un pensamiento acerca del juego con la escuela. Esa investigación desarrolló un estudio teórico sobre el tema y un contacto con una escuela pública de Pelotas / RS. La idea fue colocar los niños en relación a un espacio físico que si (trans) forma por una sensible "mirada" que se apropia de espacios por el pensamiento. El arte permite a los niños diferentes formas de expresión y interacción con la escuela, considerándoa como una actitud potente capaz de modificar la vida.

PALABRAS CLAVE

BRINCAR; ARTE; EXPERIÊNCIA.

Introdução

Para este artigo destacamos do projeto de pesquisa "A criança no ensino fundamental e o brincar com arte nos espaços da escola" uma experiência com alunos de uma escola de ensino fundamental incompleto situada na cidade de Pelotas. A partir do conceito de *experiência*, destaca-se a percepção dos alunos de uma turma de terceiro ano, onde se dá ênfase aos "olhares" dos educandos, sobre o espaço físico que se transforma através de uma sensibilidade que se apropria de espaços pelo *pensamento*.

A escolha do tema envolvendo o brincar está em relação a duas passagens por esta escola, a primeira durante meu ensino fundamental, quando cursei da 1ª a 5ª série e, depois deste período, bem mais tarde, quando retornei a ela envolvida com atividades de um projeto de extensão da Universidade Federal de Pelotas (UFPel) durante minha graduação em Pedagogia. Atualmente, envolvida com meu projeto de pesquisa de mestrado no Instituto federal Sul-rio-grandense, voltei a esta instituição.

Assim problematizar a *experiência* dos alunos com o brincar, visa colocar em questão as percepções acerca dos espaços da escola pelas crianças. Com o objetivo de provocar novos modos de perceber o ambiente da instituição, a arte no projeto e suas formas de intervenções, nos permite criar outros diálogos entre ambos, fazendo o brincar *com* a escola tornar-se um território de aprendizagens. O ato de brincar *com* a escola pode ser provocado e acontecer onde menos se imagina. Quando a criança inventa novas formas e jeitos de se divertir que não chegam a se constituir como uma brincadeira, como por exemplo, o simples movimento de caminhar até a sala de aula, na volta do banheiro, pulando de um pé só ou alternando tijeletas, ou quando uma criança denomina uma ação que não é considerada como uma “brincadeira”, como podemos denominar isto que está em curso?

Encontros

Tenho muitas recordações da escola escolhida para esta pesquisa, escola, conforme já dito, também faz parte de minha trajetória anterior a este projeto. Fui muito feliz durante os anos em que estudei nela, ao fechar os olhos, posso ver a escola como ela era na época: pequena, de cor amarela, o portão preto por onde entrávamos, as salas de aula minúsculas, o refeitório com as mesas e os bancos de madeira. Posso sentir até o gosto da comida da merendeira, o sagu, a massa com salsicha e nas datas especiais o cachorro-quente e o suco de uva. E o pátio, recortado em três partes: o pátio pequeno, o corredor e o pátio maior, local da escola onde passávamos menos tempo e onde éramos mais felizes, brincávamos durante o recreio de jogos e brincadeiras muito divertidas, onde interagíamos uns com os outros. Brincávamos com os colegas da nossa turma e com os colegas das outras turmas também, nossas brincadeiras preferidas eram pega-pega e pular corda.

Além de memórias e recordações, muitos encontros me levaram até este lugar no qual me coloco como pesquisadora, em inesperados momentos me pego retornando as memórias destes encontros para compor está escrita caratográfica. Em uma cartografia é fundamental a capacidade de se apropriar do desconhecido e agregar particularidades. É de suma importância, a partir de diversos encontros a minha volta, capturar intensidades e produzir através da escrita, o que dá “corpo” a dissertação.

Penso que esses encontros são intercessores de minha escrita, contribuem através de conversas, me ajudando a escrever. Vejo isso como próprio filósofo Gilles Deleuze quando diz que “O essencial são os intercessores. A criação são os intercessores. Sem eles não há obra. Podem ser pessoas..., mas também coisas, plantas, até animais...” (DELEUZE; 1992, p.156). Estas figuras intercessoras se manifestam através de encontros, e não é somente com pessoas, também estes se disparam com livros, filmes, poesias, arte, enfim através de contato com outros “corpos” que surgem neste processo. Aos poucos percebo o quanto estamos envolvidos. Sobre esta relação mais uma vez Deleuze me ajuda quando diz que “Eu preciso de meus intercessores para me exprimir, e eles jamais se exprimiriam sem mim: sempre se trabalha em vários, mesmo quando isso não se vê. E mais ainda quando isso é visível: Felix Guattari e eu somos intercessores um do outro”

(DELEUZE;1992, p.156). Cabe dizer que um dos mais presentes intercessores de Deleuze foi o psicanalista Félix Guattari com quem tem vários livros publicados.

Experiência, formação e experimentação

As experiências que vivi na escola citada, como já descrito na introdução, fazem parte da minha formação. Ela tem a ver com uma produção de subjetividade que se realiza não só com o que sabemos, mas também com aquilo que somos e com os acontecimentos que nos colocam a pensar, experiências formadoras que nos formam ou transformam, que nos constituem.

Segundo Larrosa (2007) a formação implica em nossa capacidade de escutar, de prestar atenção às coisas que acontecem a nossa volta, os livros, os objetos, as pessoas, as obras de arte, a natureza, os acontecimentos que sucedem ao nosso redor e que querem nos dizer algo. Escutar o que estas coisas têm a nos dizer. “Uma pessoa que não é capaz de se pôr à escuta cancelou seu potencial de formação e trans-formação” (2007, p. 133).

Ainda sobre a escuta, Larrosa nos diz:

[...] na escuta alguém está disposto a ouvir o que não sabe, o que não quer, o que não precisa. Alguém está disposto a perder o pé e a deixar-se tombar e arrastar por aquilo que procura. Está disposto a transformar-se numa direção desconhecida. (Larrosa, 2007, p.134)

Por *experiência* podemos entender os acontecimentos que nos marcam, que nos inquietam, nos modificam de tal maneira que não voltamos a ser o que éramos antes deles, não voltamos para aquele lugar, somos desterritorializados pois, a partir daquele acontecimento nos transformamos, modificamos ao nos reterritorializarmos.

Nossa vida está repleta de eventos cotidianos que não nos afetam, que não fazem passar nada, mas com eles podemos adquirir conhecimentos que não tem a ver com *experiência*. Sabemos muitas coisas, mas não nos modificamos com o que descobrimos, não influenciando na “formação ou trans-formação daquilo que somos” (Larrosa, 2007, p.132). Ao contrário do conhecimento que é científico, tecnológico, universal e objetivo, e está fora de nós, podemos conhecer mais e só. O saber da experiência vem das experiências vividas, “A experiência seria aquilo que nos passa. Não o que passa, senão o que nos passa” (Larrosa, 2007, p.132), aquilo que se adquire pelo jeito que vamos respondendo ao que passamos ao longo de nossas vidas e nos transformando no que somos.

Larrosa (2007) traz algumas características sobre o saber adquirido pela experiência, nos diz que é um saber finito, ligado ao amadurecimento de um indivíduo particular, que revela ao homem singular sua própria finitude. É um saber subjetivo, relativo, pessoal, pois mesmo que duas pessoas enfrentem o mesmo acontecimento, não sofrerão a mesma experiência. Ninguém pode evitar a experiência, ninguém pode aprender da experiência de outro, a menos que essa experiência seja de algum modo revivida. O saber da experiência não pode ser compreendido, e sim aceito, acolhido. Enfim, o saber da experiência tem a ver com aquilo que somos, com nossa formação e transformação.

Assim, como uma experiência não pode ser prevista, antecipada, neste projeto oferece momentos de experimentações aos alunos da escola envolvendo atividades com arte, nos pondo atentos às reações das crianças e suas expressões (verbal,

visual, corporal, sonora) quanto a se envolverem em vivências que evidenciam uma aprendizagem pela experiência.

O conceito de experimentação neste projeto assume um caráter experimental segundo Coelho; Kerr Junior (2016) é

é necessário compreender a experimentação a partir do sentido do 'experimental' que designa não uma ação a ser julgada quanto ao seu sucesso ou fracasso, mas como uma processualidade cujo resultado final é desconhecido. E por mais que algum resultado fosse encontrado, conhecido ou reconhecido, foi preciso manter-se à espreita, manter acesa a curiosidade para que nada ganhasse ares de completude ou chegada, como nos jogos com regras bem fechadas, pré-determinadas, obedecidas na exigência de "acertar" ou de não cometer 'erros' (Coelho; Kerr Junior, 2016, p.9)

Aprecio a ideia trazida por Coelho; Kerr Junior (2016) onde a experimentação subentende tratar de espaços de invenção, espaços que precisam ser escavados, fixando-se "na ação de escavar o solo, o território, para que se efetue a experimentação" (Coelho; Kerr Junior, 2016, p.8). Esta ação é fundamental e requer atenção e concentração, pois é através dela que surge o material de pesquisa, o qual renderá "considerações sobre as forças incorporais que se cruzam..." (Coelho; Kerr Junior, 2016, p.8) no momento em que os corpos estão experimentando e exercendo uma criação, no momento em que as crianças darão uma forma as ideias e olhares sobre o ambiente escolar, quando elas estarão se posicionando na experimentação enquanto uma atitude que trata de investir em novas formas de ver, ouvir e sentir o mundo que as atravessa.

Não importam resultados previamente estabelecidos, pois a vitalidade no processo de experimentação pode trazer aquele "compartilhável" que a vivência dentro de uma escola pode tornar singular. A experimentação como processo, sem caráter de finalidade, de fechamento, uma produção cartográfica.

Brincar com a escola

Segundo Wurdig(2007) sabemos que tradicionalmente o brincar se constitui como uma ação lúdica que inclui brinquedos e brincadeiras que vão se estabelecendo ao longo do tempo e da cultura que a produz. Nesse ponto, torna-se importante esclarecer que, o brincar, entendido através dos estudos de Brougere (1997), como o brincar organizado pelas crianças e para elas, o tempo, a duração, a escolha das parcerias, o tipo de brincadeiras, é escolhido e definido pelas crianças. Assim como os conflitos e tensionamentos, são resolvidos entre elas sem a interferência dos adultos.

Percepções a respeito do brincar a partir deste conceito e de outras concepções, foram inundando-me de uma forma, abrindo um leque de outras possibilidades para pensar no brincar, a criança e escola. Agora estou tomada por um brincar *com* a escola, noção que oferece uma possibilidade de produzir sentidos e saberes quando dá atenção a invenção de mundos realizada pelas crianças. O brincar *com* a escola está na perspectiva de uma apropriação do espaço pela criança, ela surge pela percepção de onde elas se encontram e quais condições este brincar *com* oferece para uma aprendizagem que ganha toda a escola. Ao brincar a criança está aprendendo com o espaço, não é só um brincar desinteressado, um lúdico que alegra, mas um momento em que a criança se encontra em "formação".

Intervindo com arte na escola busca-se evidenciar um lugar em transformação, pela ação de crianças que brincam *com* a escola, que participam realizando atividades

com as próprias mãos e outros sentidos, tendo a arte como uma força que possibilita produzir sensação, esta “remete um corpo a outro estado, o de puro *afecto* e *percepto*, tais conceitos definem a arte como um campo intensivo que ganha sua autonomia, cuja existência se fixa quando produz sensações, é a arte nos fazendo lembrar de nosso “impulso inventivo”. Estas ideias se fundamentam a Gilles Deleuze (1992) na obra “O que é filosofia”, aí a arte não tem a ver com informação e sim com sensação.

Em relação a este projeto, se trata de entrar na escola levando experimentações com arte, fazendo lembrar da invenção enquanto produção de sensações, na possibilidade de despertar novos jeitos de perceber e alterar um ambiente, por meio de relações que proporcionem interações sensíveis junto ao espaço. Nestas relações a arte encontra-se em seu estado de virtualidade e que poderá se atualizar de diversas formas.

Metodologia

Para alcançar a realização dos objetivos deste projeto, o método de investigação utilizado foi o cartográfico, portanto uma pesquisa-intervenção. A ideia de intervenção existe como uma prática que busca problematizar os modos de sentir, ver e escutar daqueles que estão envolvidos. Realizar intervenções neste caso pressupõe atuar numa subjetividade que é produzida a partir das relações que o brincar *com* a escola oferece, ou seja, permitir às crianças distintas formas de se expressar e interagir *com* a escola.

Até o presente momento foram feitos estudos teóricos acerca dos conceitos e referenciais já expostos neste artigo, um primeiro contato com a direção da escola e uma conversa com as crianças pertencentes a turma que está participando desta pesquisa. Nesta conversa as crianças foram convidadas para participar do projeto, onde se mostraram muito ansiosas e alegres com a possibilidade.

Em uma segunda etapa do projeto, fomos até a escola para proporcionar uma experimentação as crianças da turma escolhida. As mesmas já estavam nos esperando, pois já havíamos feito convite às crianças e combinado com a professora. A atividade consistiu em pedir para que elas caminhassem pela escola, portando uma filmadora, gravando o que elas gostariam de nos mostrar, enfim, uma apresentação da escola pelas crianças. Na mesma atividade as mesmas ainda desenharam em papel Kraft, o que elas gostavam ou não na escola, deixando livre para desenhar outras coisas que desejassem. Ainda neste mesmo dia brincamos no pátio da escola de “cabo de guerra”, brincadeira escolhida pelas crianças.

Para dar continuidade ao projeto, a próxima etapa implica em retornar para a escola mostrar o material (vídeos) feito por elas, conversar sobre a atividade feita e realizar uma intervenção visual na escola, deixando assim uma marca gravada no espaço da instituição escolar. Assim, o brincar *com* tem em vista uma proposta de intervenção nas percepções, nas sensibilidades, nas visualidades da escola.

Quanto à cartografia, a partir de Deleuze e Guattari, ela “visa acompanhar um processo e não representar um objeto” (KASTRUP, 2009, p. 32), assim não há um distanciamento do pesquisador durante a pesquisa, há um caminhar junto, assim uma pesquisa-intervenção será experienciada e não aplicada.

A cartografia baseia-se na produção de subjetividade, em produzir saber nesta produção, que se dá através de encontros, atravessamentos e sensações. Por tanto até a dificuldades ao longo da pesquisa são dados importantes que merecem toda a atenção do cartógrafo.

Alguns destes encontros vêm da leitura de textos e livros de autores como Deleuze, Guattari, Kastrup, Foucault, Larrosa, Rolnik entre tantos outros que estão referenciando este texto e que estarão, juntamente com outros encontros que ainda surgirão.

Resultados e discussões

Convencionamos chamar de intervenção artística neste projeto, atividades que envolve materiais expressivos como papel kraft, canetinha, giz de cera, pincel, etc. Estas atividades também são um tipo de experimentação, mas não se reduz a experimentação, por que experimentação neste projeto se entende como os momentos em que os corpos estão experimentando, no momento em que as crianças se posicionam na experimentação, dando forma aos olhares sobre a escola, como na atividade que foi realizada quando nós caminhamos pela escola, quando as crianças mostraram os lugares que elas gostam mais, o que acontece na escola, que tipo de brincadeira eles fazem, enfim a experimentação também está aí, por isso a necessidade desta convenção e diferenciação entre ambas.

Até o momento de conclusão deste texto, apenas uma das experimentações planejadas foi de fato experimentada pelos alunos. A Experimentação, intervenção onde os alunos caminham pela escola, mostrando-a para a pesquisadora, explorando os espaços preferidos por eles, desenharam, brincaram e gravaram vídeos dos lugares, brincadeiras e coisas que mais gostam na escola. Foram gravados vários vídeos, que se encontram em processo de edição para posterior material de pesquisa.

No entanto está primeira atividade, trouxe momentos interessantes, quando, por exemplo, um dos meninos ao ser perguntado do que gostava de brincar na escola, diz que gostava de “brincar de deslizar com o peito no corredor” ou quando os meninos mostraram suas habilidades para correr e saltar utilizando a parede como trampolim, momentos que demonstram uma interação com o espaço daquela escola, momentos em que estão brincando *com a escola*.

Conclusões

Compreende-se até o presente momento, que a cartografia como uma pesquisa-intervenção significa, a intervenção como um caminho, um caminho que “exige do cartógrafo um mergulho no plano da experiência, lá onde conhecer e fazer se tornam inseparáveis” (PASSOS; BARROS, 2009, p.30) nesta caminhada o pesquisador não é neutro, não pode se portar apenas como um mero observador, o cartógrafo precisa se colocar junto, prestar atenção ao caminho, sem pré-conceitos e predeterminações.

Tendo em vista o movimento cartográfico que considera a processo e não somente a obtenção de resultados, que o sujeito se encontra aberto a constantes mudanças e possibilidades de novas relações, não almejamos chegar a uma conclusão e sim provocar encontros nas crianças, de modo que, possamos encontrar novos modos de perceber o ambiente da escola. Acreditamos que principal inovação do projeto está em brincar *com a escola*, o brincar compreendido como um território de aprendizagens

Referências

BROUGÈRE, G. **A criança e a cultura**. São Paulo: Cortez, 1997.

COELHO, Alberto d’Avila; KERR JUNIOR, Donald Hugh de Barros. **A experimentação em práticas pedagógicas artísticas e o cuidado com o rigor nos processos avaliativos**. Revista Querubim – revista eletrônica de trabalhos científicos nas áreas

de Letras, Ciências Humanas e Ciências Sociais – Ano 12 Nº30 vol. 01 – 2016 ISSN 1809-3264

Disponível em:

http://www.uff.br/feuffrevistaquerubim/images/arquivos/zquerubim_30_v_1.pdf

DELEUZE, Gilles; **Conversações**; Trad. Peter pal Pelbart. São Paulo: Ed.34, 1992.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é filosofia?** Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

GUATTARI, Felix; ROLNIK, Suely. **Micropolíticas: Cartografias do desejo**. Petrópolis: Vozes, 1996.

KASTRUP, Virgínia. **O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo**. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da. **Pistas do método da cartografia**. Porto Alegre: Sulina, 2009.

LARROSA, Jorge. **Literatura, experiência e formação**. In: Costa, Mariza V.(org.). **Caminhos investigativos I. Novos olhares na pesquisa em educação**. Rio de Janeiro: Lamparina,2007.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da. (Orgs.): **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2015.

ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental; Transformações contemporâneas do desejo**. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 1989.

WÜRDIG, Rogério Costa. **O quebra-cabeça da cultura lúdica – lugares, parcerias e brincadeiras de criança: desafios para políticas da infância**. Tese(Doutorado)-Centro de Ciências Humanas, Unisinos, São Leopoldo,2007.

ARTES VISUAIS: IMPRESSÕES DISCENTES

Jésica Hencke²²

jesicahencke@gmail.com

Úrsula Rosa da Silva²³

ursularsilva@gmail.com

Resumo: ao engendrar-se por um plano discursivo, este ensaio, pretende demarcar falas e posturas de estudantes do nono ano do ensino fundamental, a partir de uma questão focal: Por que estudar artes visuais? Tenciona uma análise entre a arte como técnica reduzida à linguagem visual contrapondo-se ao conceito de experiência (LAROSSA, 2002) e abertura sensível como sensação atrelada ao tempo-feito-livre da escola, como um núcleo para o processo de democratização do aprender. A coleta das falas ocorreu por um movimento de escuta dos estudantes acerca da questão focal. Nesta escrita, se aposta num ensino de artes visuais que rompe com as aparências e o entendimento docente, vislumbrando-a como potência ao ato de criação através do olhar discente.

Palavras chave: artes visuais; experiência; sensação.

Abstract: when engendered by a discursive plane, this essay, tries to demarcate words and postures of students of the ninth year of elementary school, from a focal issue: Why study visual arts? It is intended an analysis between art as a technique reduced to visual language, opposing the concept of experience (LAROSSA, 2002) and sensitive opening as a sensation linked to the school's free time, as a nucleus for the process of democratization of learning. The gathering of the words occurred by a movement of listening of the students on the focal question. In this writing, he bets on a teaching of visual arts that breaks with appearances and teaching understanding, glimpsing it as a power to the act of creation through the student gaze.

Keywords: visual arts; experience; sensation.

1 Visualidades e aprendizagem: encontros possíveis

Silêncio. Espera, solidão, parada, inércia, pensamentos, instabilidade, desejos, paixão, passional, provisório, indispensável, possibilidades, potência, tempo, territórios, ensaios, corpos, acontecimentos, percepções, perspectivas. Silhuetas de passagem, fendas no espaço, lugares outros para viver experiências, inesperadas, desafiadoras, amedrontadoras. Sala de aula! Território de interferências, informação, conhecimento, relações e produção de discursos.

Inebriado pelo plano escolar, questiona-se: Quais as posições discursivas assumidas por um grupo focal de estudantes, do nono ano do ensino fundamental, no que compete a questão: Por que estudar artes visuais? Quais os possíveis atravessamentos e encontros sensíveis com a arte, quando há um desvio do ensino

²² Acadêmica do Curso de pós-graduação - Mestrado em Artes Visuais – UFPel: Universidade Federal de Pelotas, na linha de pesquisa: Ensino da Arte e Educação Estética.

²³ Professora Doutora e diretora do Centro de Artes - – UFPel: Universidade Federal de Pelotas.

técnico alicerçado na linguagem visual em detrimento da experiência como estesia²⁴ (MARTINS; PICOSQUE, 2012)? Inebriado por inquietações e desejos ao apostar no ensino como uma forma de desenvolver pensamentos, questionamentos e aprendizagens, mostra-se interessante narrar a maneira como o processo de ensino de artes visuais ecoa no intelecto discente e produz discursos.

Este ensaio pretende demarcar nas falas dos estudantes possíveis modos divergentes e/ou complementares de perceber o ensino de artes visuais. Se aposta na vida como pressuposto a experiência, espaço-tempo para permitir-se, expor-se, silenciar a agitação cotidiana, as opiniões, relativizar as certezas, questionar as verdades, romper com a dicotomia, duvidar, não compreender, experimentar encontros, estar aberto ao sensível.

Dentre as possíveis articulações do ensino de artes visuais, acredita-se num movimento entre a técnica e a experiência do e no corpo. O movimento de aprender arte não meramente como um recurso à inserção na sociedade, uma forma de instrumentalização, mas sim, uma oportunidade de tornar-se criador num espaço de excessos: de informação, de barulhos, de pessoas, de corrupção, de injustiças, de violência, de medos, de ansiedades, de carros em deslocamento. Uma possibilidade de parar, deixar o corpo em estado de alerta sensível e viver interfaces e experimentações.

A produção dos discursos ocorreu numa aula de artes, em uma turma de nono ano do ensino fundamental, a partir da questão focal: Por que estudar artes visuais? Permitiu-se aos estudantes expor compreensões, dúvidas, interesses, exemplos de atividades desenvolvidas neste componente curricular desde a mais tenra idade e, posteriormente, registrar um posicionamento. A partir deste registro escrito que decorre a análise que ora se apresenta.

Importa ressaltar que o ensino de artes visuais amparado nas linhas que demarcam sua configuração: linguagem visual e técnica não são consideradas sistemas de aprendizagem ultrapassados, e sim, valoradas como instrumentalizados que fomentam a possibilidade de viver experiências. Além disto, no discurso dos estudantes, há vestígios de uma compreensão artística como criação de artefatos e ampliadora da criatividade.

No movimento de escrita utiliza-se do conceito de narrativas enviesadas que se refere a pensar os acontecimentos de um modo não linear, rompe com a estrutura dogmática do começo, meio e fim e se compõe por tempos fragmentados, pensamentos suspensos, sobreposições, repetições e deslocamentos (CANTON, 2009). Em linhas gerais, no decorrer deste ensaio, será feito um processo narrativo não a partir de um texto literário, e sim, inebriado pelas impressões discentes de forma a pensar e repensar o aprender em artes visuais no espaço escolar e apreender percepções múltiplas acerca de um mesmo tema. Instala-se na ótica da experiência como potência do existir, descreve as narrativas dos estudantes e compõe uma escrita de forma a analisar os discursos que caminham por entre o ensino de artes na ótica discente.

2 Experiência: abertura sensível

A escola ocupa um território de sentidos e significados no imaginário discente, ao compor um “tempo feito livre” (MASSCHELEIN; SIMONS, 2015) para se viver encontros, experiências e aprendizagens. O território é um espaço vivido dentro de um

²⁴ “A estesia é uma poética da dimensão sensível do corpo que suscita em absoluta singularidade uma experiência sensível com objetos, lugares, condições de existência, seres, comportamentos, ideias, pensamentos, conceitos” (MARTINS, PICOSQUE, 2012, p. 35).

sistema de relações no qual o sujeito sente-se acolhido, em casa, integrante de um espaço num processo de subjetivação, respaldada por uma série de comportamentos, investigações, nos tempos e espaços sociais, culturais, estéticos e cognitivos que podem ou não produzir experiências.

Neste contexto que visa compreender e compor uma abertura sensível ao ensino de artes visuais como um espaço político-democrático, na qual se dá a materialização de um tempo que retira os estudantes de um sistema econômico e social desigual e os põe dentro de um tempo igualitário (MASSCHELEIN; SIMONS, 2015), interessa pensar na experiência como um encontro, um acontecimento, um evento singular que apenas acomete a um ser humano de forma única, específica e irrepetível.

Na esteira de Jorge Larrosa o conceito de experiência ganha consistência, profundidade teórica e sensibilidade, um território habitável por microrrelações expressas pelos discursos. “Eu creio no poder das palavras, na força das palavras, creio que fazemos coisas com as palavras e, também, que as palavras fazem coisas conosco” (LARROSA, 2002, p. 21), sem elas este texto não poderia ser escrito, uma experiência vivida não poderia ser narrada, não haveria questionamentos para pensar o corpo, a cidade contemporânea, os espaços de paragem. Assim, a palavra experiência com apenas sete letras, cinco sílabas (ex-pe-ri-ên-cia), mostra-se potente, desafiadora, questionadora e inquietante, um dilema à aprendizagem, à vida, ao envolver-se, ao ensino.

Larrosa (2002) pontua fragmentos de nossa vida que inibem a experiência, deteriora sua potência, sufocando-a. As relações humanas tornaram-se imediatas, fragmentadas, superficiais, em suas palavras vive-se na sociedade dos extremos, a experiência não tem espaço para ocorrer, há excesso de informação, excesso de opinião, mostra-se rara por falta de tempo e excesso de trabalho. Viver uma experiência requer ser passional, apaixonar-se, viver momentos de paragem, encontrar espaços para esperar, tornar-se passivo, receptivo, disponível e aberto, ser capaz de abrir a porta da própria casa e expor-se.

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar os outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço (LARROSA, 2002, p. 24-25).

Permitir ao corpo viver momentos de estesia sentir a vibração dos encontros e colocar o corpo em estado de alerta, parar, sentir, descansar, intervir em territórios, locomover-se, reconhecer o efêmero, provisório, tornar-se humano, abusar dos processos de criação, reconhecer as próprias limitações e ir além das aparências, deixar-se penetrar visceralmente pelos encontros. Estranhar-se a si, para permitir-se viver experiências. “A realidade, juntamente com sua origem e o seu destino, sua aceitação e sua transformação já é, para nós, talvez para sempre, um problema. E a experiência do presente já se tornou, para nós, talvez para sempre, o mais difícil” (LARROSA, 2004, p. 36).

No entender de Sant’Anna (2001) importa transformar o corpo trivial do sujeito da experiência num espaço de ressonâncias, destituído da indiferença, do isolamento, do autismo autoimposto, do egoísmo, da negligência. “Evitar o constrangimento de corpos que remetem seu brilho apenas para si, que começam e se esgotam

unicamente neles” (SANT’ANNA, 2001, p. 99). Fugir para o meio, viver no entremeio das relações, não buscar nem começo nem fim, caminhar junto à grama, criar uma geografia dos corpos/sujeitos da experiência. Sair dos extremos, dar-se direito à passagem, ao encontro, ao envolvimento, a experiência que nos passa, nos desestabiliza, nos transforma e age em nosso corpo, em nossos desejos, angústias, medos, silêncios, solidão.

[...] Esse sujeito que não é o sujeito da informação, da opinião, do trabalho, que não é o sujeito do saber, do julgar, do fazer, do poder, do querer. Se escutamos em espanhol, nessa língua em que a experiência é “o que nos passa”, o sujeito da experiência seria algo como um território de passagem, algo como uma superfície sensível que aquilo que acontece afeta de algum modo, produz alguns afetos, inscreve algumas marcas, deixa alguns vestígios, alguns efeitos (LARROSA, 2002, p. 24).

O corpo como um território de passagem, lugar de saídas e chegadas, passível, receptivo, disponível, aberto aos encontros, assim como a sala de aula, espaço de integração, de receptividade e acolhimento. A experiência não ocorre quando o sujeito se fecha em si, isola-se do envolvimento, evita ressonâncias entre o indivíduo, o coletivo, torna-se um ser do amortecimento, anestesiado, autômato e indiferente.

De forma linguística cabe analisar o que este termo (experiência) trás de interessante em sua estrutura. Será que as palavras abarcam sentidos que ultrapassam seu significado corriqueiro? Mostra-se válido escavar o território das letras e sílabas, perpassar pela origem do termo e, ao decompô-lo, criar pontes formadas por diferentes sentidos.

Experiência, ter contato, provar, viver um evento, um acontecimento, experimentar. “Ex-iste” dirá Larrosa (2002) da inexistência para a existência, envolver-se sem medos e medidas, aceitar, surpreender-se, espantar-se, colocar-se em movimento, apaixonar-se. A experiência é singular, pode-se dividir num mesmo acontecimento, mas, a forma de ser afetado é própria a cada ser e impossível de ser repetida.

A experiência é alheia a mim, mas acontece em meu corpo. Não pode ser minha, não pode ser controlada, prevista, descrita. Ela é movimento de ida e volta, de relação. Larrosa (2011) destaca que experiência acontece em minhas palavras, em minhas ideias, em minhas representações, em meus sentimentos, projetos, intenções, saber, poder, em minha vontade, ou seja, se dá em meu corpo que se abre ao inusitado, ao estranho, que padece de forma única, singular, particular, própria.

3 Narrativas enviesadas: descaminhos

O ensino de artes dentro dos padrões normativos educacionais tenta afirmar-se como disciplina que possui conhecimentos, mas pode, ao mesmo tempo, envolver-se com uma prática criadora que funcione para construir e desconstruir paradigmas interessa romper com a visão clichê da aula de artes como momento de descanso, relaxamento, espaço-tempo onde se aprendem técnicas e modelos. Por este motivo se aposta nas narrativas como recursos de transcrição e verbalização de encontros-acontecimentos, propõe dar visibilidade à fala dos estudantes ao pensar o ensino de artes, não de forma meramente técnica e linear, mas sim, como um envolvimento corpóreo que instiga processos de questionamento, dúvidas, inquietações e desejos. Neste contexto a escola mostra-se como:

[...] a materialização e espacialização concreta do tempo que, literalmente, separa ou retira os alunos para fora da (desigual) ordem social e econômica (a

ordem da família, mas também a ordem da sociedade como um todo) e para dentro do luxo de um tempo igualitário [...]. A escola oferece o formato (ou seja, a composição particular de tempo, espaço e matéria, que compõe o escolar) para o tempo-feito-livre, e aqueles que nele habitam literalmente transcendem a ordem social (econômica e política) e suas posições (desiguais) associadas (MASSCHELEIN; SIMONS, 2015, p. 29).

Inebriado pela ótica da escola como um tempo aberto à democracia e ao exercício político, no qual a arte engendra um processo de relações que pensa uma possível ruptura com a linearidade do paradigma moderno, envolto em uma descrença no ceticismo dominante e vê a arte como subversão, buscam-se inserções de um olhar quase inocente alicerçado na experiência dos estudantes que, convidados a analisar seu aprender no que compete ao ensino de artes, expressam impressões. Não se visa propor um fim, uma finalidade no fluxo analítico, mas apenas articular de forma ensaística os discursos que compõem o imaginário discente.

Por descaminhos que antecedem as falas, interessa percorrer ponderações da arte como estratégia de ação-interação política, que refletem incertezas, instabilidades territoriais num processo de demarcação sem fronteiras sobre o que é política e sobre o que é arte. “[...] a arte é considerada política porque mostra os estigmas da dominação, porque ridiculariza os ícones reinantes ou porque sai de seus lugares próprios para transformar-se em prática social” (RANCIÈRE, 2017, p. 52).

Ao transformar-se em prática social rompe com o clichê que fragmenta, modela e configura um modelo único a ser recriado, ensinado e reproduzido. O desafio que a arte nos coloca é situar-se num pensamento sempre novo, questionador e inconstante. Ao se apresentar como componente curricular no espaço escolar produz processos cognitivos, cópia, imitação, representação e reproduções, apesar deste enfoque conformista mostra-se apta a forçar rupturas, compreensão dispare e processos de criação. Criar, na fala discente, associa-se à criatividade.

Estudar artes para mim é importante porque as cores se forem misturadas viram cores completamente diferentes, isso me fascina, sem falar das texturas eu adoro porque eu posso tocar. Artes para mim é a aula mais criativa, porque no início não gostamos achamos que vai ficar ruim, mas quando vemos os trabalhos prontos achamos a coisa mais linda, por isso que gosto de artes por ser criativa e porque ela explora coisas que nunca imaginaria fazer (estudante E. S.²⁵).

Na fala do estudante E. S. há indícios que compõem o processo artístico como um fluxo da linguagem visual entre cores e texturas, amplia suas colocações ao analisar o “não gostar” que pode ser lido como “não vai dar certo” e à medida que o trabalho vai se autoproduzindo em seu corpo o aprender torna-se vida-experiência e não meramente uma técnica que produzirá um artefato físico e indiferente, despido de sentidos.

Produzir sentidos é perceber como as “coisas” circulam e se transformam em outras. Analisar como a junção de duas cores pigmento forma uma terceira cor e, reconhecer que as inserções e pertencimentos à arte ocorrem pelo envolvimento sensível do corpo que está disposto a viver encontros-experiência. Independente do que se faz, pensa ou escreve a cor continuará sendo cor seja luz ou pigmento. Por mais eterno que os conhecimentos da linguagem visual pareçam ser eles vão se transformando e se modificando nas relações, cofiguram novas composições. Nada é imutável e, tampouco a percepção acerca das artes.

²⁵ Os nomes dos estudantes foram substituídos pelas iniciais, para manter o sigilo nas informações.

Rancière (2017) ao pensar no teatro, mostra a existência de fissuras, “[...] a ruptura da linha reta suposta pelo modelo representativo entre a performance dos corpos teatrais, seu sentido e seu efeito” (RANCIÈRE, 2017, p. 54), pode impulsionar alterações moleculares, mesmo nos sedimentos mais profundos e tradicionais.

Os corpos atuais são constructos de acúmulos do passado e seguem processando devires, encontros, agenciamentos, sempre se transformando em outras coisas. As coisas existem em movimento, experiências ao afetar e deixar-se afetar, num *continuum* de transformações.

No discurso do estudante E.F. percebe-se uma valorização de um passado remoto que ajuda a construir percepções acerca da arte, da cor, num fluxo entre o uso utilitário da arte e seu valor como experiência de vida. Destaca-se o fragmento “obviamente, algo que a maioria dos pequenos gosta”, ou seja, experimentar sensações no corpo com elementos pictóricos.

Em todos os inícios de ano – no caso o pré e a 1ª série – as crianças precisam de, obviamente, algo que a maioria dos pequenos gosta de fazer: desenhar, pintar e mexer com cores, envolve artes. O caso é de um jeito ou de outro precisamos aprender artes, mesmo que no futuro você não seja um pintor ou um escultor. Pois, como vamos saber se vermelho é vermelho? Azul é azul? Uma dessas poderia ser amarela ou marrom. As pessoas poderiam confundir as cores se em nenhum dia de sua vida escolar, pessoal e profissional aprendesse artes (estudante F. F.).

A eficácia da arte, dirá Rancière (2017), não consiste na transmissão de mensagens, modelos e posturas, comportamentos ou o ensinar a decifrar o que se representa no teatro, na música, na dança e nas visualidades. Ela consiste numa consciência alargada e desafiadora “em disposições dos corpos, em recortes de espaços e tempos singulares que definem maneiras de ser, juntos ou separados, na frente ou no meio, dentro ou fora, perto ou longe” (RANCIÈRE, 2017, p. 55), sem ser binário, mas num possível entrelaçamento sensível.

Na era da cultura imaterial, com informações transmitidas em larga escala, acumuladas em hardware, as mãos humanas corrompem a matéria compondo-a de outras maneiras, com novos agenciamentos²⁶. No espaço imaterial há um fluxo extenso e intenso de transformações que aos poucos vão se esgotando, se consumindo, tornando-se não-coisas, o mesmo ocorre na experiência material que reestrutura de forma contínua as relações entre disparidades, materiais divergentes, ao alterar a relação obra-espectador-artista.

Manipulável ou imaterial, os encontros compõem relações da arte. A fala do estudante que se torna narrativa, o pincel que toca a tinta e produz traços, a epiderme que encontra a folha A₄ e põe-se a desenhar, envolvimentos sensíveis carregados de sensação num encontro que não se consome, e sim, produz experiências, um ato de tocar e ser tocado. No contato se produz sensações atemporais que faz do presente um caminho de passagem entre o material e o imaterial, o sentir e o estar indiferente.

Estudar artes pra mim serve para explorar meu conhecimento, aprender coisas novas e diferentes, para passar o tempo. Não tenho prática nas outras artes e não é que eu gosto muito de fazer, mas acho interessante e é o que me motiva a fazer (estudante C. L.).

²⁶ “(...) O que é um agenciamento? É uma multiplicidade que comporta muitos termos heterogêneos e que estabelece ligações, relações entre eles, através das idades, sexos, reinos - de naturezas diferentes. Assim, a única unidade do agenciamento é o co-funcionamento: é a simbiose, uma simpatia” (p.84). Extrato de Gilles Deleuze e Claire Parnet. **Diálogos**. Paris, Flammarion, 1996.

No começo não achei que arte realmente era importante, e de uns anos para cá eu vi realmente que ela era importante porque querendo ou não a arte faz parte do nosso dia a dia. No começo a matéria não é muito interessante, mas depois vimos que artes é bem interessante daqui a mais uns anos vai ficar mais ainda (estudante M. V.).

Mesmo que no discurso discente apareçam termos como: serve, passar o tempo, interessante (pouco, muito), nota-se uma mudança sutil na forma de perceber e tornar o ensino de arte um disparador que promova o aprender. Uma obra de arte ou uma produção pictórica ordena um estado de coisas. Envolvem disparadores para se efetuar um processo de criação. Embora haja a necessidade de ser criada em algum suporte, material ou imaterial, real ou digital, tem condições a romper com o clichê das imagens prontas, dos modelos reproduzidos, envolto pelo lugar-comum do pensamento.

Deleuze e Guattari (2010) criam uma analogia da experiência sensível no mundo concreto com a potência do caos, no qual é preciso criar uma fissura, analisar, ordenar e compreender interstícios que permanecem neste fluxo interrompido, ou seja, se propõe um corte no caos para analisar o que fica, o que penetra, numa multiplicidade do processo criador ao desmanchar os clichês, romper com a opinião, deslocar as referências, quebrar as convenções, sair da representação e produzir pensamentos. “A arte capta um pedaço de caos numa moldura, para formar um caos composto que se torna sensível, ou do qual retira uma sensação caoide enquanto variedade [...]” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 242).

Um pensamento inebriado na multiplicidade. Não há um modelo ideal, distinguível, verdadeiro, universal a ser seguido, copiado. Trata-se de estar aberto a viver encontros, configurar um novo saber, desmistificar as certezas, pressupor aprendizagens efêmeras que se modificam nas andanças cotidianas. Apostar no diferente e inesperado, no que é desprezado e trivial, valorar o banal. A arte é um modo de viver, de tornar o ordinário um mecanismo de produção de sentidos, não são os materiais que tem a grandeza de se tornar arte, mas os modos como exprimem “afectos” excedem o vivido, “a arte luta com o caos para torná-lo sensível” (DELEUZE; GUATTARI, 2010).

O artista traz do caos variedades, ideias, possibilidades de criação ao romper com a reprodução. Aposta na composição de um ser sensível formado por sensações, num plano de composições, entre formas, impressões, finitos, infinitos, inquietações (DELEUZE; GUATTARI, 2010).

Coisas e não-coisas, triviais ou incomuns, um ordenamento no caos por uma fração de segundo apenas para preencher os pulmões de ar e prosseguir. Trata-se de rachar as palavras, borrar os limites, ultrapassar as fronteiras, questionar as convenções e criar as regras próprias do caos, ou talvez, pensar o ensino de artes visuais pelo viés discente, de quem penetra por obrigação neste espaço, em detrimento de um currículo escolar, e deixa-se tomar pela sensação da experiência artística.

Para estimular a criatividade, ter maior percepção dos objetos. Mostrar sua opinião de um jeito diferente, expressar sentimentos, emoções. Deixar a imaginação fruir, demonstrar seu jeito próprio de fazer algo já feito ou inovador (estudante G.).

Eu acho que artes puxa muito a criatividade e tendo criatividade podemos fazer várias coisas até mesmo sem dinheiro, criando algo feito por nós, que se torna mais legal por se feito por nossas mãos (estudante C. L.).

Porque apesar de muitos acharem que as aulas de artes é apenas uma matéria “diferente”, como um momento de criatividade, não percebemos que tudo o que aprendemos lá vamos precisar para a vida toda. Um momento para

cada um se expressar, mostrar sua melhor arte. Pinturas, culturas, combinações é um exemplo do que aprendemos e usamos de diversas formas no dia a dia (estudante I. R.).

Um espaço de experimentações, para tornar-se criador de artefatos e viver sensações. “A sensação é a excitação mesma, não enquanto se prolonga gradativamente e passa à reação, mas enquanto se conserva ou conserva suas vibrações” (DELEUZE; GUATTARI, 2017, p. 249), deixar o corpo em vibrações e conservá-las. A sensação, não a repetição conserva as obras de arte e torna-se potência ao ensino de artes visuais. Forçar produções ambíguas, múltiplas, extrair dos clichês, dos modelos, das figurações potência para o ensino de artes é fazer a imagem ter vida própria, se erguer sozinha ao corroborar com o desejo discente:

Para mim, as aulas de artes são importantes porque quero trabalhar com isso futuramente. A arte é uma maneira de deixar as coisas esteticamente bonitas, também ajudam na comunicação e na criatividade das pessoas. Existem várias maneiras de usar a arte, como para passar o tempo, para trabalhar, para presentear alguém e eu, particularmente, gosto de fazer os três (estudante I. L.).

Deixar as coisas esteticamente bonitas, valorar o processo de criação e tornar-se criativa, contribuir à comunicação, fazer com que o tempo passe de forma interessante, produzir presentes, múltiplas características dadas à arte pelo estudante I. L. Todavia, na maioria das escolas, na prática de ensino predomina a representação guiada por cópias-modelos-íconicidade. Em vez da aparência, imitação e reprodução os estudantes que participaram da conversa enfocaram em sua maioria, a arte como potência de ações singulares, veículo para transformar a matéria e não reafirmar o mesmo, o semelhante, o único. Importa pensar nas multiplicidades, nos encontros, nas aprendizagens e sensações. Arte como potência, experiência, afirmação das diferenças, corte no caos em detrimento da finitude de uma obra.

4 Rupturas e percalços: compreensões

Mudar o foco da lente e ver as artes visuais como potência para o pensamento e a criação ao deslocar-se da representação não se resume a extravazar a grade curricular, exige um envolvimento visceral, que acarreta marcas no corpo-professor/a, no corpo-estudante e no corpo-escolar que não estão imunes à transformação. Uma vida sempre em curso, feita de coisas banais. Amar, sentir raiva, enlutar-se, chorar, sentir dor, resmungar, dormir, acordar, atravessar uma avenida, aguardar numa parada de ônibus e valer-se do transporte coletivo, reproduzir clichês, embasar-se em representações sociais, repercutir posicionamentos, reproduzir citações, amparar-se nas escritas de outrem, imitar. Compor processos subjetivos a partir de atravessamentos sensíveis.

Criar, não é aprisionar aprendizagens, invalidar a experiência ou produzir categorias. É preciso escapar da necessidade de reconhecer, delinear, isolar, designar. Uma aula que sai do modelo da escrita, do caderno, texto, quadro branco e silêncio, e tenta introduzir o cotidiano, os desejos, paixões, anseios, interesses, impressões e aprendizagens, ao misturar imagens, tintas, corpos e produzir pensamentos, numa abertura ao caos, que se inventa e se reinventa em míseros cinquenta minutos dentro da grade de horários, num fluxo permeável no ensino de artes visuais.

Pelo menos para mim, artes é importante pelo fato de você usar a criatividade, que muitas vezes as outras matérias não permitem ter, e muitas vezes

expressar emoções que não queremos falar, a arte mantém a imaginação que a sociedade tira. Além de nos fazer ter noção que tal cor não fica legal com outra, ou que tal coisa poderia estar menos torta, ela traz de volta a criatividade, muitas vezes faz nós mudarmos de ofício, de opinião e ver de outra forma, além de ser algo diferente e legal de estudar (estudante C. R.).

Os movimentos de aprendizagem registrados nos discursos descritos neste ensaio apontam o componente curricular de artes visuais como um artifício à compreensão de cores, formas, estilos, estratégias técnicas que produzem criatividade, todavia promovem uma ruptura com o clichê ao vincular-se à experiência e “devolver a imaginação que a sociedade tira”. Permitir-se ser afetado pelo encontro com os materiais pictóricos e criar estratégias ao saber-fazer-pensar, imerso em experiências estéticas.

Experiências, para ocorrerem, incluem dimensões, potências, e podem ser atravessadas por diferentes acontecimentos: um pôr do sol, uma música, a leitura de um livro, uma aula, um olhar atento ao seu entorno, um encontro efetuado em uma viagem de ônibus, um transeunte que passa a seu lado nos caminhos da vida, uma ideia, um pensamento original e não um processo maquinal de reprodução de informações e opiniões.

Dimensões, pluralidades, focos dissipados, a experiência têm a ver com “exterioridade, alteridade e alienação têm a ver com o acontecimento, com o que é da experiência, com o *isso* do ‘isso que me passa’” (LARROSA, 2011, p. 08), enlaça-se com o incontrolável, o que não pode ser medido, repetido, calculado.

“Reflexividade, subjetividade e transformação têm a ver com o sujeito da experiência, com o *quem* da experiência, com o *me* de ‘isso que me passa’” (LARROSA, 2011, p. 08), a experiência não ocorre no vácuo, na indiferença, em um objeto, mas sim, em nosso corpo, em células, veias, nervos, vibrações. Coloca-nos no centro dos acontecimentos sem sermos o mais importante, põe nosso corpo em evidência sem que sejamos evidentes, permitir-se sentir, fazer da própria existência um ensaio, uma escrita a lápis que pode ser apagada e reescrita, um encontro entre corpus, entre sensações e acontecimentos, permitir-se parar, respirar, espreguiçar-se e recomeçar.

Ao se viver uma experiência, jamais se retorna imune, o corpo, a vida, as percepções se modificam, Sant’Anna (2001) dirá que nos tornamos corpos-passagens, para sentir, criar elos, envolver-se como uma criança que é um presente inatural, intempestiva, disposta a experimentar e expor-se sem julgar (Larrosa, 2011). Um corpo-passageiro ressoa para um coletivo, está exposto, disposto, interessado e compenetrado para ouvir, sentir, viver junto a outros corpos, criar elos, experimentar. Quando a aula de artes visuais transforma-se numa experiência há um acontecimento, encontro entre corpos que produz saber, ou melhor, devolve o direito a imaginar, pensar e criar.

5 Referências:

CANTON, Kátia. **Narrativas enviesadas:** Roland Barthes, arte contemporânea e os contos de fadas. Disponível em: <http://www.producao.usp.br/handle/BDPI/48375>
Download from: Biblioteca Digital da Produção Intelectual - BDPI, Universidade de São Paulo, 2014.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é Filosofia?** Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. 3ª ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

LARROSA, Jorge. Notas sobre a Experiência e o saber de Experiência. In: **Revista Brasileira de Educação**. nº 19. Jan/Fev/Mar/Abr, 2002. p. 20-28.

LARROSA, Jorge. A Operação Ensaio: sobre o ensaiar e o ensaiar-se, no pensamento, na vida e na escrita. In: **Educação & Realidade**. Porto Alegre. 29(1) jan/jun, 2004. p. 27-43.

LARROSA, Jorge. Experiência e Alteridade em Educação. In: **Revista Reflexão e Ação**. Santa Cruz do Sul, v. 19, n 2, jul/dez 2011. p. 04-27.

MARTINS, Mirian Celeste; PISCOSQUE, Gisa (org.). **Mediação Cultural para Professores Andarilhos da Cultura**. 2ª ed. São Paulo: Intermeios, 2012.

MASSCHEIN, Jan; SIMONS, Maarten. **Em defesa da escola**. Uma questão pública. Trad. Cristina Antunes. 2º ed. 1º reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

RANCIÈRE, Jacques. **O Espectador Emancipado**. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF – Martins Fontes, 2017.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. **Corpos de passagem: ensaios sobre a subjetividade contemporânea**. 3ª ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

“CAUSOS” DE QUEM GOSTA DE ENSINAR: POSSIBILIDADES VINCULARES, DE AFETO E TRANS-FORMAÇÃO A PARTIR DAS AULAS DE ARTE

VALESCA LÊDO MATOS¹; MIRELA RIBEIRO MEIRA²

¹UFPEl/valescalmatos@gmail.com; ²UFPEl/mirelameira@gmail.com

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo realizar um relato de experiências e discutir a (trans) formação em Arte a partir da perspectiva do afeto e de memórias (auto) biográficas. Está sendo realizado junto ao Programa de Pós Graduação em Artes Visuais, Mestrado, do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas, em Pelotas, RS. A investigação é baseada nas narrativas (auto) biográficas como forma metodológica, aliadas à *Artografia*, dado que serão incluídas na pesquisa produções visuais e textuais, tanto da pesquisadora quanto de seus alunos. A narrativa imagética fica, assim, apoiada na A/R/Tografia, e os relatos, nas narrativas (auto) biográficas.

PALAVRAS-CHAVE

ARTE; ENSINO DE ARTE; AFETO; NARRATIVAS (AUTO)BIOGRÁFICAS; ARTOGRAFIA.

ABSTRACT

The present work has as objective to realize an account of experiences and to discuss the (trans) formation in Art from the perspective of the affection and memories (auto) biographical. It is being carried out in conjunction with the Postgraduate Program in Visual Arts, Master, of the Arts Center of the Federal University of Pelotas, in Pelotas, RS. The research is based on the (auto) biographical narratives as a methodological form, allied to *Artography*, given that visual and textual productions of both the researcher and her students will be included in the research. The imaginary narrative is thus supported in A / R / Tografia, and the narratives, in (auto) biographical narratives.

KEYWORDS

ART; TEACHING OF ART; AFFECTION; NARRATIVE (AUTO) BIOGRAPHICAL; ARTOGRAPHY.

Introdução

O presente trabalho está sendo realizado junto ao Programa de Pós Graduação em Artes Visuais, Mestrado, do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas, em Pelotas, RS. Tem como objetivo realizar um relato de experiências e discutir a (trans) formação em Arte a partir da perspectiva do afeto e de memórias (auto) biográficas. A investigação é baseada nas narrativas (auto) biográficas como forma metodológica, aliadas à *Artografia*, dado que serão incluídas na pesquisa produções visuais e textuais, tanto da pesquisadora quanto de seus alunos. A narrativa imagética fica, assim, apoiada na A/R/Tografia, e os relatos, nas narrativas (auto) biográficas.

Atuando como arte educadora há mais de 20 anos, sempre lembro alguma história de sala de aula para contar. A cada aula no Mestrado, possuía alguma história engraçada ou emocionante para contar. Isso foi ficando tão forte, que pensamos, então: porque não fazer dessas histórias a própria pesquisa?

Sempre gostei de contar histórias. Narrar minha/nossas inquietação(ões), descobrir quem sou/somos. Desvendar sentidos.

Pois que afirma Jorge Larrosa (2004, p 12-13) construímos nossos sentidos sobre o que e quem somos “[...] tanto para nós mesmos quanto para os outros, depende das histórias que contamos e que nos contamos”, e nessas constituições narrativas, “[...] cada um de nós é, ao mesmo tempo, o autor, o narrador e o personagem principal, ou seja, das autobiografias, auto narrações ou histórias pessoais”.

Decidi contar as histórias de minhas andanças como professora de arte, por acreditar que arte é vivência, experiência, expressão, sentimento, criação, reflexão, afeto, mediação, construção de saberes, formação da sensibilidade, e, principalmente, transform-ação. Utilizo o hífen porque a ação de transformar-se se dá sempre a partir da relação de mim com outros, sendo, portanto, do campo trans, que atravessa subjetividades em direção a um “nós” coletivo.

O que possibilita essa transformação é, no entender de Maria Helena Abraão (2004, p. 213) resgatar a memória, através de uma pesquisa que “[...] trabalha com a *intuição e a emoção*, não com dados *exatos, acabados, com subjetividades*”, e, portanto, empenha-se em *compreender o fenômeno estudado*, no caso, as ações afetivas empreendidas em sala de aula que possibilitaram transformações dos sujeitos nelas envolvidos.

Essa proposta de pesquisa discorre sobre histórias acontecidas em meus andares de professora de arte, ponderando sobre o papel da arte na criação de vínculos, afetos, relações, saberes, e o quanto isso pode transformar, para sempre, a vida das pessoas. A partir da sala de aula, em seus cotidianos, em meu cotidiano. No fundo, desejo autocompreensão, o conhecimento de mim, ao narrar essa trajetória.

Por isso, a forma metodológica eleita para dar conta da investigação são as (auto) biografias, que “[...] são constituídas por narrativas, em que se desvelam trajetórias de vida”. (ABRAÃO, 2004, p.213).

A PESQUISA

O eixo principal da pesquisa serão as relações afetivas lembradas através dessas histórias, num duplo sentido: subjetivamente, discuto o papel do afeto no crescimento do outro, na construção e troca de saberes, em sua transformação. A nível social, seu papel é assumido em justa correspondência com o estético, a partir do conceito de Michel Maffesoli (2004) “nebulosa afetual”, ou seja, uma “ambiência” sensível que cerca o presente e o coloca como uma “nebulosa afetual”, que é, justamente, o que nos coloca em relação com o outro.

Para construir-me, investigo a constituição de identificações, para compreender a vida, meu trabalho, as relações, os sentidos de quem sou.

Entendo, com Larrosa (2004,p.20) , que “[...] o que somos é a elaboração narrativa (particular, contingente, aberta, interminável) da história de nossas vidas, de quem somos em relação ao que nos passa”. E não acontece no vazio, mas “[...] se dá “num constante movimento no qual nossa historia se coloca em relação significativa com outras histórias”.

A transformação de que falo passa pelo processo de aquisição de autoconsciência através da reconstrução de fatos, ideias processos, conhecimentos, saberes, pois “[...] o processo pelo qual ganhamos e modificamos a autoconsciência não se parece com um processo de progressiva “descoberta”, mas de desopacificar o real, através de um processo no qual “[...] o verdadeiro eu alcança, progressivamente, transparência (idem, ibidem).

A memória a rememoração, portanto, são condições básicas a esse tipo de pesquisa (ABRAÃO, 2004). E a abertura de caminhos de escuta de si mesmo, e do outro, também. Para Edla Eggert (2004, p.551) “[...]quem pesquisa acaba por se ouvir,

e, ao fazer isso, vai abrindo espaços de escuta no longo caminho da construção dos conhecimentos”.

Nesse contexto, minha escrita sobre as histórias de vida torna-se o próprio processo investigativo e busca uma reflexão sobre situações ocorridas em sala de aula, em diferentes escolas e realidades socioculturais e temporais. Porque o presente é algo que depende do passado e do futuro, sendo “[...] o presente da consciência (...) um momento significativo no tempo de nossas vidas, um momento no qual se abre para nós um horizonte temporal significativo”, pontua Larrosa (2004, p.15).

Os “causos” descritos na pesquisa expõem meus percursos pessoais revelados através de narrativas que engendram o *pensar sobre si e a tomada de consciência de si*, como nos traz Josso (2007,p.415), “Trabalhar as questões da identidade, expressões de nossa existencialidade, através da análise e da interpretação das histórias de vida escritas, permite colocar em evidência a pluralidade, a fragilidade e a mobilidade de nossas identidades ao longo da vida”.

Os procedimentos metodológicos escolhidos permitirão traçar minha história de vida em uma dinâmica que liga passado, presente e futuro. Assim, pode emergir um projeto pessoal, considerando a dimensão do *relato* como construção da experiência do sujeito e da história de vida como *espaço de mudança aberto ao projeto de si* (DELORY-MOMBERGER, 2008, p. 359).

Laytano descreve como “causos” dos gaúchos:

Suas histórias campeiras, os acontecimentos narrados nos galpões e os fatos descritos com graça e mentiras, vantagens pela peonada e os capatazes ou mesmo algum fazendeiro mais atrevido, ou, então, os próprios colonos das zonas agrícolas contadores de acontecimentos incríveis são dados da literatura oral. (1984, p.316-317)

Também, segundo PINTO (2015, p.251) “Causos: diz-se de histórias, contos e acontecimentos contados pelos galpões como entretenimento. Os causos são narrativas geralmente de tropeadas, lides de campo, carreiras, entreveros ou caçadas”.

Os “causos” vinculam-se com os termos “criação”, “afeto” e narrativa autobiográfica, surgidos durante as leituras para os seminários do mestrado, especialmente as do estudioso francês Michel Maffesoli que, em seus textos, aborda a problemática da sensibilidade como forma constitutiva da *socialidade* contemporânea.

Maffesoli aporta a noção de que existem saberes provenientes da união do sensível e do inteligível, por ele tratados como essa socialidade, ou seja, “[...] um sentimento de vinculação, uma experiência coletiva, uma memória imemorial que é tudo menos intelectual [e sim uma] *libido sciendi*” (MAFFESOLI, 2004, p.67). Este sentir em comum é narrado aqui, quando trato a arte e a educação. Para ele, (1997, p.74) existe na sociedade pós-moderna “[...] a força de um sentimento coletivo, étnico, tribal ou corporativista, ou ainda “[...] a emoção de diversas ordens, tudo o que constitui uma carga imaginal”. Estes elementos produzem curto-circuito na gestão econômica das coisas, na previsibilidade, introduzindo uma paixão selvagem. Nossa vida cotidiana é um terreno da efervescência social, onde “[...] o impreciso, o nebuloso, o eclétismo” podem ser as chaves de compreensão do tempo presente” (idem, p.78).

Esse autor fala de uma saturação da política na forma como o político é sentido, vivido etc., e acontece sua transfiguração. Afirma que em nossa sociedade,

Um sistema esgota-se por desgaste, sedimentação de pequenas coisas anódinas, por fraturas internas e sobretudo pelo fato de que o centro não tem mais esse papel ou não é mais reconhecido como podendo desempenhá-lo. Trata-se portanto de uma perda de evidência, a mesma que estrutura a relação amorosa e a política. (MAFFESOLI, 1997, 81).

A socialidade, então, conscientizando-se da saturação do político, deve decretar *outra* ética pública, fora do racionalismo moderno, mantendo como ética “[...] o aprender a viver, saindo de si, com o outro” (idem, ibidem, p.90).

Por essa razão os “causos” vividos no coletivo de um cotidiano escolar parecem adquirir importância face ao pensamento contemporâneo. De alguma maneira, narrá-los passa por insurgir-se contra o que Maffesoli (1997, p.81) considera o *poder instituído*, caracteriza-se como uma espécie de *revolta de uma potência instituinte*. E isso, diz ele, se dá “[...] pelo viés das lendas, das canções, da memória coletiva, dos chistes etc., [de] todas as coisas se capilarizam na vida cotidiana, fazendo sociedade” (idem, ibidem). De alguma maneira, essa forma de pensar preside, ou imputa, importância à mitologia ou aos mitos que, como os “causos” aqui relatados, “[...] de maneira cíclica, presidem à respiração dessa coisa viva, a estrutura social, com seus altos e baixos, grandezas e declínios” (idem, ibidem).

Saberes como esses são ditos por esse autor como “saberes da desordem”, ou seja, do corpo, desses mitos, que não podem ser reduzidos ou dominados pela razão, pelo princípio da utilidade, mas sim “[...] integrar os parâmetros essenciais e normalmente desprezados” do lúdico, do onírico e do imaginário (MAFFESOLI, 1997, p.149).

Diz Maffesoli que

[...] A autobiografia, existencial, filosófica, poética, que leva em conta as fendas e o inacabado, é precisamente aquilo que permite se pensar em relação. Ser não de uma forma intangível, seguro de si mesmo, mas como um simples elemento de um arquipélago mais amplo. É efetivamente essa conexão, a partir da fraqueza, ou em função do sentimento trágico da vida, que está na base do novo vínculo social em gestação. (MAFFESOLI, 2007, pg. 161)

Esse pensar a vida através da autobiografia, através dessas *fendas*, desse *inacabamento*, permite ao ser humano trocas, através do sensível. Assim, entremeiam-se histórias de vida de cada um, do cotidiano, levando em conta a realidade social (origem), e seus territórios singulares.

O presente está sempre constituído “[...] em operações de recolção e projeção. Em operações ativas da memória e da antecipação”. Portanto, presente, passado e futuro se mesclam no processo de aquisição da consciência, pois “[...] a consciência de si no presente é sempre a consciência de quem somos nesse preciso momento de nossas vidas”. E contem, portanto, “[...] alguma forma de consciência de quem temos sido e alguma forma de antecipação de quem seremos”.

Apoio-me na (auto)biografia por crer que, como Maffesoli, que ela representa

[...] o fim da distinção público/privado, a subjetividade de massa, a iniciação, tudo isso diz novamente uma relação com o outro baseada não mais na distinção, mas na interpretação das consciências, num forte sentimento de pertencimento. (MAFFESOLI, 2007, p.139).

Warschauer (2010, p.17) acredita que as narrativas permitem “[...] explicitar a singularidade, e, com ela, vislumbrar o universal, perceber o caráter processual da formação e da vida, articulando espaços, tempos e as diferentes dimensões de nós mesmos em busca de uma sabedoria de vida.

As singularidades tem a ver com o que Michel Maffesoli (2005) chama de “processos de identificação, ou “lógica da identificação”, que é caleidoscópica,

construída na interação coletiva. Assim, os participantes dessa investigação realizam “negociações culturais”, imersos em seu tempo.

Maffesoli fala da saturação de uma identidade estável, da fragilização do eu em direção a um “nós”, e traz a figura de uma “nebulosa da identificação” (2005, p. 303). Traz, de um lado, a figura moderna do *indivíduo*, fechado, e, de outro, a *pessoa, aberta, relacional, comunicativa* (idem, 310): “[...] a pessoa constrói-se na e pela comunicação”, e nesse processo entram todas as potencialidades humanas “[...] a imaginação, os sentidos, o afeto e não apenas a razão participam dessa construção”.

A pessoa é aquela que “[...] se abre aos outros, às diversas características do eu”, despoja-se “[...] de um si fechado sobre si mesmo, fornecendo a participação, a projeção para o outro, o desejo de fusão. Coisas que têm uma forte carga estética ou empática”. Assim, conclui, “[...] através da pessoa, o eu social e totalmente investido pelo outro” (idem, p.311).

Os processos de identificação são ético-estéticos, ou seja, a forma de sentir, estética, conforma uma forma de agir, o ético. Esses, construídos sobre valores como o respeito, o diálogo, o afeto e a criação, favorecem uma interação coletiva na qual pode haver uma “mudança de pele”, possibilitando e impelindo a uma *subversão da rigidez identitária*, com a conseqüente aceitação de *facetas* de uma mesma pessoa, de *discursos de várias vozes* em seu interior. No coletivo, um sujeito ser vários, um *efeito de composição* (idem, ibidem) complexo, definido desde a multiplicidade de interferências que estabelece com o mundo circundante e pelos inúmeros papéis que exerce em diferentes espaços sociais.

Esse é outro dos objetivos desse trabalho. Dirigir-me à construção de uma sabedoria de vida, não somente conhecimentos. Duarte Jr. (2001) realiza essa distinção, afirmando que o conhecimento se dirige ao intelecto, e a sabedoria, ao sensível.

Nas aulas de Arte e nos processos educativos nela existentes, os alunos podem buscar o que Duarte Júnior (2010, p. 26) chama de saber sensível, já que “[...] somos educados para obtenção do inteligível (abstrato, genérico e cerebral) e deseducados no que tange ao saber sensível (concreto, particular e corporal)”. O saber intelectual sobrepõe-se ao saber sensível na maioria das aulas de outras disciplinas, cabendo a nós professores de Arte a tentativa de educar e refinar os sentidos, pois “[...] a educação do sensível nada mais significa do que dirigir nossa atenção (...) [àquele] saber primeiro que veio sendo sistematicamente preterido em favor do conhecimento intelectual (DUARTE Jr. 2000, p.15)”.

Outro dos objetivos dessa investigação é discutir o estar-junto, o viver-junto, o coletivo, a partir da perspectiva de Michel Maffesoli.

Aprendemos a viver juntos, e as narrações centradas “[...] na formação ao longo da vida revelam formas e sentidos múltiplos de existencialidade singular-plural, criativa e inventiva do pensar, do agir e do viver junto” (JOSSO, 2007, p.413).

A pesquisa através da narrativa da formação de si é um “[...] trabalho de reflexão a partir da (pensando, sensibilizando-se, imaginando, emocionando-se,

apreciando, amando)...” e permite com que possamos ver de perto o estar-junto, estabelecendo, assim, “[...] a medida das mutações sociais e culturais nas vidas singulares e relacioná-las com a evolução dos contextos de vida profissional e social”. As subjetividades exprimidas permite compreender *nossos contextos em mutação*.(idem, p.414).

As imagens, por outro lado, nesse trabalho, são parte, não apêndices ou apoios ao texto. Por isso a opção pela Artografia.

“A A/R/Tografia é uma Pesquisa Viva, um encontro constituído através de compreensões, experiências e representações artísticas e textuais”(DIAS & IRWING, 2013, p.28). Segundo os autores, (idem,ibidem, p. 29) “os A/r/tógrafos concentram seus esforços em melhorar a prática, compreender a prática de uma perspectiva diferente, e/ou usar suas práticas para influenciar as experiências dos outros”. Os dados de uma pesquisa artográfica são analisados qualitativamente, mas o que mais importa é o processo de investigação:

O processo de investigação torna-se tão importante, às vezes até mais importante, quanto a representação dos resultados alcançados. Artistas se envolvem em investigações artísticas que os auxiliam a explorar questões, temas ou ideias que inspiram suas curiosidades e sensibilidades estéticas. Já educadores se envolvem em investigações educacionais que os ajudam a estudar assuntos, tópicos e conceitos que influem nas suas aprendizagens, assim como nas maneiras de aprender a aprender. (DIAS & IRWING, 2013, p. 29)

ARTE, AFETO E CRIAÇÃO NOS PROCESSOS EDUCATIVOS

Para falar de mim, para narrar-me, preciso falar de um lugar específico de arte-educadora, e, portanto, de arte. E dos processos afetivos que a envolvem.

A educação precisa do afeto e da criação para de fato consolidar-se como espaço-lugar de encontros significativos que nos ajudem na árdua e extraordinária trajetória da vida. MEIRA E PILLOTTO, (2010, p.33)

As aulas de Arte e os processos educativos nela intrincados possibilitam aos alunos e professores, encontros e momentos de criação e de trocas de afeto.

Dessa forma, as aulas de Arte, ao contrário das demais disciplinas, buscam um reencantamento, pois articulam sensações, percepções e reflexões através de momentos de criação e afeto, fazendo com que o aluno possa inserir e questionar, em seu cotidiano, novas maneiras de compreender seu ser/estar no mundo.

A educação necessita desse reencantamento, assim como do lúdico, do experimental, do processual, do aberto que permita com que o aluno, mesmo temeroso, arrisque-se na experiência que o arremessa no estranho, no desconhecido, na pura virtualidade. Todavia, o que se observa em geral nas escolas é o prevalecimento do impulso de ordem, da figuração, do conceito, do objeto, da escrita e da leitura, da razão incontestante que faz exclamar, diante de uma folha branca: - Eu não sei desenhar, professora, e agora?(MEIRA, 2013)

Nesse contexto, a arte passa por educar a sensibilidade, “[...] investir na reciprocidade e no diálogo que a arte oferece”, ampliando-se a imaginação “[...] com

aprendizagens de um fazer criador com autoria, que possibilite a construção de imagens/síntese, (...) alegorias, metáforas aproximativas” nas quais a imagem pode ser “[...]um corpo de ideias, uma posição política, um recorte ético, um mapa de sentidos sobre o que aprendeu”(MEIRA, 2011,p.104).

Nossa civilização, ocidental, inserida em mídias e tecnologias, vê estabelecidos novos padrões de vida, porém, à custa, muitas vezes, da regressão da sensibilidade humana, conforme pontua Duarte Jr.(2010, p. 25), para quem nos encontramos “[...] num verdadeiro limite entre a civilização e a barbárie, estando esta, porém, instrumentalizada por todas as maravilhas científicas e tecnológicas proporcionadas por aquela”.

Relacionando arte e vida, (MEIRA, 2003, p.73) nos fala que “[...]a experiência singular de sensibilidade diz respeito a vivências. Elas estão presentes nas práticas desenvolvidas em arte [...]”. Dessa forma, devemos pensar o ensino de arte de forma a desenvolver essas diferentes vivências nas mais diferentes linguagens e também desenvolver pensamentos críticos e reflexivos acerca de um cotidiano onde não se precisa pensar muito. Os jovens de hoje estão habituados a receberem tudo pronto, e a arte traz a eles esse sentimento e essa necessidade de resolver problemas, encontrar soluções para pequenas coisas, mas que são experiências e vivências levadas para uma vida inteira, pois geram diferentes percepções e reflexões sobre o mundo.

Pensar o ensino da arte é, então, pensar na leitura e produção na linguagem da arte, o que, por assim dizer, é um modo único de despertar a consciência e novos modos de sensibilidade. Isso pode nos tornar mais sábios, seja sobre nós mesmos, o mundo ou as coisas do mundo, seja sobre a própria linguagem da arte. (MARTINS,1998, p.46)

Por meio da criação artística, através das diferentes linguagens, o ser humano se relaciona então com as coisas do mundo, levando em conta seu contexto, seu tempo, seu lugar, imprimindo características próprias no seu fazer artístico e transformando sua relação sensível com o mundo. Esses elementos todos foram considerados na “contação” dos “causos”, uma vez que narrar é uma linguagem onde, através dela, me permito relacionar com o mundo, imprimindo características próprias, transformando minha relação com esse mundo e, conseqüentemente, a de meus alunos, enquanto formadora.

Na linguagem da arte há criação, construção, invenção. O ser humano, através dela, forma, transforma a matéria oferecida pelo mundo da natureza e da cultura em algo significativo. Atribui significados a sons, gestos, cores, com uma intenção, num exercício que mais parece um jogo de armar, um quebra-cabeça no qual se busca a forma justa. Vários caminhos são percorridos, várias soluções são experimentadas, num processo de ir e vir, um fazer/construir lúdico-estético que, embora comparado a um jogo, tem a diferença de que esse jogo e suas regras são inventadas enquanto se joga e por quem joga. (MARTINS,1998, p.54)

Martins (2006, s/p) faz uma reflexão sobre o que é ser educador, onde, segundo ela, não basta sermos cuidadosos, mas saber lidar com o senso comum *que tem invadido a sala de aula e nos tomado em suas garras*. Muitas vezes, diz ela, nos vimos “[...] mergulhados no ritmo frenético de aulas de 45 minutos, de uma jornada de trabalho sem descanso, sem alimentos teóricos, sem espaço de troca entre parceiros”... E assim, vagamos, “[...] entre conceitos, fazeres e aprendizes”. Dai, precisamos tomar consciência de que alicerces profissionais nos ajudam a sair de impasses, “[...] como nos inventamos a cada dia para driblar a mesmice, como

usufruímos a vida de educadores, saboreando o aprender de cada dia junto com nossos alunos”.

Afirma ela que somente como *professores inquietos* “[...] poderemos ultrapassar o senso comum que nos mantém no que já fizemos, que nos faz repetir o que deu certo para outros, que nos conserva acomodados no que se já sabemos”. Para ela, esse processo seria “[...] vivenciar a ação pesquisante, o olhar indagador, a vigília criativa e atenta ao mundo ao nosso redor, o estudo, a leitura, a constante formação cultural nos alimenta como profissionais da educação”. Enquanto “ensinadores”, aprendemos nosso “[...]ofício na convivência diária com a pesquisa” de nossa própria prática, potencializamos nossas ações em *trajetos propositores*.

Coloco-me na expressão utilizada pela autora de professora *bricoleur*²⁷, ou seja, aqueles professores que são de suas próprias práticas, “[...] coletores de papéis, de jornais, de imagens da cultura visual, que remexem em seus guardados, nos materiais educativos, nos livros, nos sites, na riqueza e na penúria de nossa realidade”.

Metodologia

Pela natureza dessa investigação, optei por trabalhar com as narrativas (auto) biográficas como forma metodológica, aliada à *Artografia*, porque incluirei na pesquisa minhas produções e produções dos alunos, visuais e textuais. A narrativa imagética fica, assim, apoiada na A/R/Tografia, e os relatos, nas narrativas (auto) biográficas. Essas compõem a investigação, que se caracteriza, consoante Maria Helena Abraão (2004, p.202) como “[...] uma forma de história autorreferente, portanto plena de significado, em que o sujeito se desvela, para si, e se revela, para os demais”.

Um dos objetivos da pesquisa é pensar a formação docente e discente em contextos de sala de aula, que se refletem nas vidas dos envolvidos. Parto do entendimento de Larrosa (2004, p.14) de que “[...] o que somos não é outra coisa além do modo como compreendemos; o modo como nos compreendemos e análogo ao modo como construímos textos sobre nós mesmos”. E esse quem e o que somos “[...] é algo que tem que formar e transformar” (idem, p.20).

Portanto contar *causos* é, de certa forma, compreender-me e a meu processo de formação, bem como o processo de formação de meus alunos e das realidades temporais, espaciais, simbólicas e culturais que o cerca. É construir identificações, pois as identidades, o que somos, quem somos, “[...] não é algo que progressivamente encontro, mas algo que fabrico, que invento, e que construo [com o] disponho, do dicionário e as formas de composição que obtenho das histórias que escuto e que leio, da gramática”... Em suma, de tudo aquilo “[...] que aprendo e modifico nessa gigantesca e polifônica conversação de narrativas que é a vida”. (Idem,p.20).

“CAUSO” : A ÁRVORE DE NATAL, A DROGADIÇÃO E O 20 DE SETEMBRO

Ser sensível é estar sintonizado com a relação entre objetos e situações e compreender esta relação/mensagem, que pode ser explícita ou implícita e

²⁷ Do termo *bricolagem*, termo é empregado por Perrenoud (1993) para designar o trabalhar com os meios disponíveis, re-utilizar textos, situações, materiais, como uma bricolage, retirando o termo do antropólogo Claude Levi-Straus, conforme explicação da autora no texto.

que é apropriada e internalizada por nós de forma lógica ou não. Assim, o conhecimento sensível desencadeia um processo de enfrentamento do mundo e relações no limiar do racional, do emocional e do afetivo. (MEIRA, 2010, p.31)

A citação acima aponta para o quanto nós, professores, devemos ser sensíveis às relações impostas pela comunidade escolar, pela família, ou pela sociedade. É o material do “causo” que relato agora.

Às vezes, erroneamente, mesmo sem querer ou pela força do hábito, colocamos rótulos em alguns alunos de forma explícita ou implícita, pois, por minha experiência, os alunos tratados como “maus alunos” ou “alunos rebeldes” em outras disciplinas, geralmente são os melhores alunos para o professor de Arte. Dessa forma, inicia-se um processo de enfrentamento do mundo, quando ocorre uma relação emocional e afetiva do “mau aluno” com a aula de Arte.

Isso me leva a perguntar-me: por qual motivo ele é bom em Arte e não gosta de outras disciplinas?

O que chama atenção nele nas aulas de Arte que não nas demais disciplinas? Será o conteúdo? Será o fazer? Será o sentir? Será o conviver? Será o sentir-se importante e valorizado como nunca foi em lugar algum?

As aulas de Arte proporcionam aos alunos esse sentimento de pertencimento, de territorialidade, de ser necessário, de fazer-se útil e de autoconhecimento?

Pensando sobre tudo isso, repensamos nosso viver e conviver com o meio ambiente, pensando maneiras de reaproveitar materiais que normalmente seriam descartados, colocados no lixo. Isso é uma das premissas do trabalho com Arte.

Baseada nisso, segue o seguinte “causo”.

No ano de 2005, decidi fazer uma árvore de Natal com garrafas PET na escola onde trabalhava, Escola Estadual de Ensino Médio Frei Plácido.

Imaginei a árvore, desenhei, passei o projeto para meus colegas, professores do curso Técnico em Mecânica, que fizeram sua estrutura em ferro. Projetaram também a parte elétrica, para a iluminação. Estudei alguns cortes nas garrafas para ver como poderia encaixá-las uma a uma, e ainda assim, permitir com que se passasse uma luz por dentro das mesmas.

Depois de tudo resolvido, eu e uma colega, também professora de Arte, começamos a arrecadar junto à comunidade escolar as garrafas, com a condição de serem somente transparentes e de uma determinada marca (para que pudessem encaixar uma na outra), e passamos a lavá-las e cortá-las nas aulas de Arte, junto com nossos alunos, na sala de Cerâmica da escola, onde tínhamos uma pia para a lavagem.

Nessa época tínhamos um aluno, Guilherme, que tinha envolvimento com drogas, era muito rebelde, violento e faltava muito às aulas. Por necessidade da frequência para não reprovar, ele, às vezes, aparecia em aula. Em um desses dias, veio para a aula de Arte e gostou do que estávamos fazendo. Para envolvê-lo, sensibilizá-lo, disse a ele que necessitava de sua ajuda, e que ele passaria a coordenar o trabalho de lavagem e corte das garrafas.

Aquele menino drogado, violento e rejeitado pela maioria dos professores sentiu-se acolhido e valorizado, passando então a não faltar mais nenhuma aula de Arte. O problema é que ele faltava nas aulas das demais disciplinas, pulando inclusive o muro da escola, quando não as queria assistir. Como a sala de Cerâmica tinha umas janelas para um corredor, meus colegas, professores, percebiam sua presença em minha aula e vinham falar com ele, para saber de suas faltas. A resposta dele era que ele só vinha no dia da aula de Arte e só assistiria a minha aula, pois eu *precisava* dele.

Depois de dois meses de árduo trabalho, conseguimos montar nossa árvore, com 528 garrafas transparentes e 16 jogos de luzes, o que foi até notícia no Jornal Minuano – Bagé/RS, do dia 20/12/2005.



Figura 1 – Recorte de jornal com a notícia sobre a árvore de Natal.
Acervo da autora. Jornal Minuano, Bagé/2005.

Depois da montagem da árvore, Guilherme passou a não vir com tanta frequência às aulas, e eu nunca mais tive notícias dele.

Após algum tempo, fiquei sabendo que o pai do Guilherme batia muito nele, por causa das drogas que usava.

Como eu gosto muito de cavalos e de desfiles da Semana Farroupilha, faço registros fotográficos do evento, anualmente. Qual não foi minha surpresa ao saber que numa dessas cenas pitorescas de Bagé que costumava fotografar, estava o pai do Guilherme. Este não passava despercebido nunca, pois toda a comunidade que assistia comumente aos desfiles da Semana Farroupilha referia-se a ele como o “o homem dos cachorros”. Era um homem gaúcho, que “descia a sete” (Avenida Sete de Setembro, a principal rua da cidade) bem *pilchado*, montado em seu cavalo.

O engraçado era que, atrás dele, desfilavam também uns vinte ou trinta cachorros, e todos os anos eu o fotografava no 20 de setembro. Estupefata, pensei: Como podia, aquele homem que batia no próprio filho ser tão amigo de tantos animais?

Desse episódio, reflito sobre o quanto nós, como educadores, devemos estar atentos às dificuldades que os alunos passam, e sermos sensíveis a ponto de perceber o que às vezes ninguém percebe.

Apesar de ter sido por um breve tempo, de apenas um trabalho realizado, naquele momento pude ajudar aquele aluno tão forte fisicamente, mas aparentemente e em uma situação de vida tão complexa, de drogadição e violência paterna.

Pelo menos por esse breve tempo, tenho certeza que Guilherme sentiu-se importante pelo trabalho realizado, e pelas atitudes de liderança positiva com os colegas da turma.

Quanto à árvore de Natal, que foi notícia em jornal e envolveu tanta gente em sua construção e montagem, durou somente o necessário, aquele Natal de 2005.

Conclusões, Discussões...

A pesquisa ainda está em andamento. Vários casos já foram escritos e relatados na qualificação, defendida à banca do mestrado em maio de 2017.

Relacionarei arte, vida e afeto, relatando nesses “casos”, não só processos e investigações artísticas, mas também o que acontece por trás do processo artístico em sala de aula, ou o que surge nas experiências individuais ou coletivas através da arte e o que isso afeta na vida das pessoas e em sua maneira de viver e de se relacionar com o mundo.

Penso que a relevância desse trabalho foca-se no relato de experiências em/com arte em diferentes realidades, com diferentes públicos alvo, fazendo da arte um agente de conhecimento, de integração, de mudanças de concepções de vida pessoais e coletivas, de novas perspectivas para o futuro, numa busca constante de integração e compreensão do mundo.

Novos “casos” estão sendo escritos e serão relatados na dissertação final do Mestrado.

Referências

ABRAÃO, Maria Helena. *Pesquisa (auto) biográfica, Tempo, Memórias, Narrativas*. In: ABRAÃO, Maria Helena (org.) *A Aventura (auto) biográfica. Teoria e empiria*. Porto Alegre: EDIPUC, 2004. Pp.201-224.

DELORY-MOMBERGER, C. *Biografia e educação: figuras do indivíduo-projeto*. Natal: EDUFRN/ São Paulo: PAULUS, 2006.

DIAS, Belidson & IRWIN, Rita (orgs) – *Pesquisa Educacional Baseada em Arte: A/R/Tografia*. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2013.244p.

DUARTE JUNIOR, João Francisco. *O sentido dos sentidos: A educação (do) sensível*. 2000.117f. Tese Doutorado (Filosofia e História da Educação) Universidade Estadual de Campinas, São Paulo. 2000.

_____. *A montanha e o videogame*. SP: Papyrus, 2010.

EGGERT, Edla. *Quem pesquisa se pesquisa? Uma provocação a fim de criar um espaço especulativo no ato investigativo*. In: ABRAÃO, Maria Helena (org.) *A Aventura (auto) biográfica. Teoria e empiria*. Porto Alegre: EDIPUC, 2004. P.p. 549 – 584.

JOSSO, Marie Christine. *A transformação de si a partir da narração de histórias de vida*. Educação. Porto Alegre, ano XXX, n.3(63), p.413-438, (set./dez.2007).

_____. *Experiências de Vida e Formação*. Natal, RN: EDUFRN, 2010.

LARROSA, Jorge. *Notas sobre narrativa e identidade (a modo de presentación)*. In: ABRAÃO, Maria Helena (org.) *A Aventura (auto) biográfica. Teoria e empiria*. Porto Alegre: EDIPUC, 2004. Pp. 11-22.

LAYTANO, Dante. *Folclore do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Ed. Martins Livreiro, 1984.

MAFFESOLI, Michel. *No fundo das aparências*. 3 ed. Petrópolis: Vozes, 2005.350 p.

_____. *A Parte do Diabo*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

_____. *O ritmo da vida: variações sobre o imaginário pós-moderno*. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2007.223p.

_____. *A Transfiguração do Político*. Porto Alegre: L&PM, 1997.

MARTINS, Miriam Celeste Ferreira Dias. Didática do Ensino de arte: a língua do mundo. Poetizar, fruir e conhecer arte/Miriam Celeste Martins, Gisa Picosque, M. Terezinha Telles Guerra. São Paulo:FTD, 1998.199p.

MARTINS, Mirian Celeste. *Entrevistas: a inquietude de professores-propositores*. In: Revista Educação.2006 – Vol. 31 – No. 02. Disponível em:
<http://coralx.ufsm.br/revce/revce/2006/01/editorial.htm>

MEIRA, Marly. Arte, afeto e educação: a sensibilidade na ação pedagógica. Marly Ribeiro Meira e Silvia Sell Duarte Pilotto. Porto Alegre: Mediação, 2010.139p.

MEIRA, Marly. Filosofia da Criação: reflexões sobre o sentido do sensível. Porto Alegre: Mediação, 2003.144p.

MEIRA, Mirela Ribeiro. *(Trans)professoralidades em Ação: Metodologias Criadoras na (trans)formação Estética e Artística em Oficinas de Criação Coletiva*. In: MEIRA, Mirela; SILVA, Ursula R. da. CASTELL, Cleusa P. [organizadoras]; *Transprofessoralidades: Sobre Metodologias no Ensino das Artes*. Pelotas: Editora e Gráfica Universitária, 2013.

PINTO, José Atanásio Borges. Dicionário Poético Gaúcho Brasileiro. Porto Alegre: CORAG, 2015.

WARSCHAUER, Cecília. *Apresentação à primeira edição brasileira*. In: JOSSO, Marie Christine. *Experiências de Vida e Formação*. Natal, RN: EDUFRN, 2010

PRÁTICAS PEDAGÓGICAS NA DOCÊNCIA ESCOLAR

MARTA LIZANE BOTTINI DOS SANTOS¹ / ANETTE LOPES LUBISCO²

¹UFPEL/marta.lizane@gmail.com ²ULBRA/anette_lopes@hotmail.com

RESUMO

Este texto tem como objeto de discussão o corpo, e toma por ponto de partida os estágios de docência em sala de aula, feitas enquanto discente do curso de Licenciatura em Artes Visuais (2012/2) e Pedagogia (2015/01). O foco principal de estudo deste artigo centra-se na discussão sobre assuntos referente ao corpo e a corporeidade e da utilização de tais temas por professoras das séries iniciais do Ensino Fundamental. O corpo oferece possibilidades a professores e alunos para ser explorado de diferentes formas, em prol ao processo de aprendizagem de técnicas, expressões e a fruição. Também, potencializando o lado 'criador' e lúdico da criança.

Palavras chave:

Corpo. Corporeidade. Processo de Aprendizagem. Séries Iniciais. Práticas docentes.

INTRODUÇÃO

Este texto tem como objeto de discussão o corpo, e toma por ponto de partida os estágios de docência em sala de aula, feitas enquanto discente do curso de Licenciatura em Artes Visuais (2012/2) e Pedagogia (2015/01). O foco principal de estudo deste artigo centra-se na discussão sobre assuntos referente ao corpo e a corporeidade e da utilização de tais temas por professoras das séries iniciais do Ensino Fundamental - EF. O corpo oferece possibilidades a professores e alunos para ser explorado de diferentes formas, em prol ao processo de aprendizagem de técnicas, expressões e a fruição. Também, potencializando o lado 'criador' e lúdico da criança.

Tais observações ocorreram no primeiro trimestre dos anos letivos de 2012 e 2015, em escolas da rede municipal e estadual no bairro Fragata, na cidade de Pelotas/RS, no ano de 2012 ocorreu em uma escola do centro desta cidade, com turmas do Ensino Fundamental, das series iniciais.

O foco principal do tema de estudo deste texto centrou-se na discussão sobre assuntos referentes ao corpo e a corporeidade e da utilização de tais temas por professoras dos anos iniciais do EF. Pois, os assuntos referentes ao corpo e à corporeidade podem trazer questões que auxiliam o desenvolvimento da criança, desta etapa de ensino.

O corpo e a corporeidade oferecem um leque de possibilidades aos professores para explorar, de diferentes formas, assuntos relacionados ao processo de aprendizagem do aluno. Para trabalhar com tais conceitos, o educador deve compreender e relativizar sobre questões acerca do corpo e da corporeidade, junto a assuntos que mostrem incidência, no processo de ensino infantil.

Neste sentido, é no planejamento docente que o professor opta pelos recursos que vão auxiliar nas suas praticas, dentro da sala de aula. Para tanto, a escola deve ser um espaço atuante, além de oferecer formação e a informação ao professor, para que possa escolher conteúdos pertinentes à inserção do aluno.

Os Parâmetros Curriculares Nacionais (BRASIL, 1997, p. 30) refuta sobre a pratica do professor na escola quanto à concepção do processo de ensino e aprendizagem, que determina a compreensão do papel assumido; pois, discutir sobre o conteúdo e a função social

é importante para que se explicitem os pressupostos pedagógicos que subjazem à atividade de ensino, na busca de coerência entre o que se pensa estar fazendo e o que realmente se faz. Tais práticas se constituem a partir das concepções educativas e metodologias de ensino que permearam a formação educacional e o percurso profissional do professor, aí incluídas suas próprias experiências escolares, suas experiências de vida, a ideologia compartilhada com seu grupo social e as tendências pedagógicas que lhe são contemporâneas (BRASIL, 1997, p. 30).

A justificativa do estudo deste Artigo, diz respeito à escolha de assuntos nas práticas docente, como por exemplo, o corpo e a corporeidade, que sugerem reflexões acerca das regulações sociais que impõe a criança desde a infância.

Neste sentido, a pesquisa procurou investigar a inserção de assuntos importantes na evolução e educação infantil, dos anos iniciais. Também, o estudo buscou perceber como a escola trabalha com as questões como o corpo e a corporeidade, dentro da sala de aula.

Outro fator importante, diz respeito às metodologias docentes produtivas que proporcionam o desenvolvimento nas atividades, mesmo que cada professor utilize em sua práxis, estratégias específicas. Pois, no cotidiano docente escolar, cada profissional deve moldar as suas práticas didáticas de acordo com as especificidades apresentadas por cada turma e realidade social

O CORPO E A CORPOREIDADE NO CONTEXTO DOCENTE

A experiência como aluna no curso de Artes Visuais, e posteriormente, nas observações realizadas no período de estágio, potencializou refletir sobre a ação docente e dos assuntos escolhidos para atuar dentro da sala de aula. Tais experiências provocaram a escolha temática deste Artigo, acerca da reflexão quanto aos recursos docente, dentro da sala de aula de séries inicial da Educação Fundamental, como assuntos referentes ao corpo e a corporeidade.

Historicamente, a escola não tem dado muita importância a temas relativos ao corpo, à corporeidade e à sexualidade. E a forma de utilizar tais temas, dentro da sala de aula demonstra uma abordagem superficial, envolto a preconceitos sociais.

Porém, a escola contemporânea oportuniza que o professor escolha seus recursos didáticos para potencializar ao aluno uma participação integral e a formação voltada a questões sociais atuais. É nesse contexto que o aluno consegue intervir nas aulas, de forma criativa e instigadora.

Mesmo com as mudanças ocorridas no contexto escolar, o professor deve assumir o papel de contribuir na edificação do conhecimento da criança. O objetivo docente deve ter como foco, estratégias que possam auxiliar a construção de um público ávido em suas mais distintas formas de expressão. A educação sobre o corpo, atualmente, assume como um recurso significativo nas práticas pedagógicas. Considerando que, na história das ideias pedagógicas, o ser humano é considerado o elemento fundamental da educação – sendo que estes conceitos alteram-se e formam-se, a partir de novos conceitos cotidianos. Para tanto, ocorre à busca de novas alternativas pedagógicas, como do corpo e da corporeidade, que travam uma afinidade ímpar, no ato de ensinar. Segundo Ahlert (2011) o termo corporeidade

indica a essência ou a natureza do corpo. A etimologia do termo nos diz que corporeidade vem de corpo, que é relativo a tudo que preenche espaço e se movimenta, e que ao mesmo tempo, localiza o ser humano como um ser no mundo (p. 4).

A corporeidade é considerada a ação do corpo a partir do ato experienciado, onde diversos fatores contribuem para que este fato ocorra. Figueiredo (2006, p. 46)

colabora no conceito sobre a corporeidade como “[...] uma presença que se manifesta numa visibilidade, numa fisionomia, num rosto, a corporeidade é contemplada de fora”.

O corpo e a corporeidade são assuntos que podem oferecer um rico material no processo de ensino. São assuntos que possibilitam um novo diálogo sobre os diversos contextos do sujeito junto ao conjunto familiar e social além das relações de interatividade com o seu ambiente e lugar. Ainda, o corpo traz marcas sociais e históricas, cuja leitura norteia e delimita a ação do indivíduo em suas ações em coletividade (RODRIGUES, 2009).

O corpo pode ser assunto associado à sexualidade e que se encontra, ainda, interligado, a formas antigas de pensamento. Em relação ao tratamento dado ao corpo, ao longo da história, Foucault (1988, p. 9) observa que

[...] no início do séc. XVII ainda vigorava uma certa franqueza. As práticas não procuravam o segredo; as palavras eram ditas sem reticência excessiva e, as coisas, sem demasiado disfarce; sendo que era aberto o uso de palavras e exagerado a exposição do corpo, onde estes estavam dispostos nus. [Eram mostrados] gestos diretos, discursos sem vergonha, transgressões visíveis, anatomias mostradas e facilmente misturadas, crianças astutas vagando, sem incômodo, sem escândalo, entre os risos dos adultos: os corpos “pavoneavam” (FOUCAULT, 1988, p. 9, grifos do autor).

E é na escola que, através dos tempos, se busca construir conceitos acerca da cidadania, anseios, emoções e desejos, moldando sujeitos interligados as razões sociais, presente a cada período histórico. Neste sentido, a escola se torna um local de desenvolvimento do sujeito e das relações sociais travadas entre os indivíduos. Este desenvolvimento necessita de direcionamento para que acresça a capacidade, de acordo as disparidades no embate de ideias, num local de multiplicidade cultural.

Os Parâmetros Curriculares Nacionais complementam que a escola

[...] seja um espaço de formação e informação, em que a aprendizagem de conteúdos deve necessariamente favorecer a inserção do aluno no dia-a-dia das questões sociais marcantes e em um universo cultural maior. A formação escolar deve propiciar o desenvolvimento de capacidades, de modo a favorecer a compreensão e a intervenção nos fenômenos sociais e culturais, assim como possibilitar aos alunos usufruir das manifestações culturais nacionais e universais (BRASIL, 1997, p. 33).

O professor deve (re)conhecer o aluno, seus familiares, e a comunidade entorno da escola, para perceber a realidade circundante e os problemas que ali decorre. Por isto é recorrente que o professor observe, com mais atenção, as singularidades acerca do aluno e da sua realidade social.

Torna-se importante então, que o professor demonstre uma qualificação contínua, para que consiga aprender a dinâmica de novas estratégias, para desenvolver praticas adequadas ao cotidiano escolar, junto a troca espontânea com a comunidade e a sociedade em geral.

REFLEXÕES ACERCA DO CORPO

Nos tempos atuais se observa ampla discussão sobre o corpo. Neste sentido, o corpo serve de instrumento de estudo, pois absorve mudanças e conquistas que ocorrem em todas as áreas. Pois, no mundo atual, se pode

partilhar desassossegos e se dispor a pensar o corpo em meio às ambiguidades, dores e delicias da contemporaneidade. O corpo é o que se diz dele e o que se faz dele (LOURO, 2012, p. 12).

Atualmente, se observa o avanço da tecnociência e nas práticas da medicina devido à expansão na área tecnológica. A tecnociência, possibilita ser quem quiser e a incisão de inúmeras práticas cirúrgicas possibilita, inclusive, a troca de sexo. Se nasce homem e ocorre a mudança para assumir como mulher e vice-versa. Sendo que “o princípio de identidade torna-se tão obsoleto quanto às formas corporais indefinidamente remanejáveis” (LE BRETON, 2013, p. 49).

Os dilemas contemporâneos estabelecem um percurso entre a construção individual do corpo e a sua gestão social sendo que perpassa por questões como “bioética, bioestética, biopoder e biotecnologia” (COUTO; GOELLNER, 2012, p. 8).

Diante de um mundo em transformação, se vive uma

progressiva banalização da experiência humana. Essa condição nos traz imensos desafios, como a urgência de construir corpos nos ritmos acelerados das mudanças tecnológicas, enfrentar as controvérsias, reger e administrar a tecnociência, humanizar as tecnologias, estabelecer diálogos fecundos com os poderes, as instituições e as políticas para que as pessoas não se percam nos golpes e nos fascínios dos acontecimentos (COUTO; GOELLNER, 2012, p. 8).

O corpo que, hoje, possibilita/fomenta discussões, busca de forma incessante, a beleza eterna, que se constitui nos mais íntimos/fugazes desejos. E desejar é construir agenciamentos cujo sentimento não ocorre de forma solitária. mas em um conjunto²⁸. O ser humano vem experimentando, nos últimos anos, um processo de transformação, no seu modo de vida. Para Sibilia (2012, p. 145) “os corpos humanos podem cada vez mais, e podem durante mais tempo”. É desde os anos 50 que a experiência de mixar corpo e as tecnologias vem deslocando da ficção para o cotidiano das pessoas.

Do marca-passo aos chips; dos condutores elétricos que emitem sinais nervosos do cérebro para os órgãos; as diversas próteses instaladas no corpo para superar deficiências, curar doenças, realçar aspectos da beleza, favorecer a juventude e revitalizar o desempenho corporal; “os confins do corpo humano estão sendo redefinidos” (SIBILIA 2012, p. 146). O corpo aparece feito de “máquina, imagens e informações” (Santaella apud Dyens, 2007, p. 130) sendo que aparecem “borrados, moldados e transformados pela tecnologia” (ib).

Uma análise a partir de concepções midiáticas, redefine a concepção de corpo que mostra a oposição entre “corpos poderosos” e “corpos esculhambados” (Sibília, 2012, p. 145-147). Se considera o primeiro corpo aquele que é jovem e aceito, e o outro como velho e interdito, pois envelhecer não é mais permitido. “A morte e a velhice que surgem para atemorizar este homem que hoje é biotecnológico prende-se ao ‘culto ao corpo’” (SIBILIA 2012, p. 151).

Neste caso é a síntese do embate entre o envelhecimento/morte, trazendo uma concepção de corpo redefinido. A partir da concepção de corpo redefinido o velho torna um estigma porque está à mercê do tempo e da natureza. A negação do próprio corpo insta a conquistar a qualquer custo à visibilidade e a celebridade midiática para poder ‘ser alguém’ na sociedade atual (SIBILIA, 2012, p. 149).

O corpo se torna um instrumento para fixar sujeitos no seio social, do qual se quer fazer parte. Ocorre o hibridismo entre a carne e a técnica que enfatiza a fabricação de biomateriais, que são mesclados aos terminais nervosos e musculares, ao associar ciências biológicas, informática e robótica. Se desenha um novo mundo de sentidos, com a definição esperançosa que precisa ir além dos seus limites tradicionais e de configurações impostas. Porém, é recorrente a visão que considera o corpo como

²⁸Ideias elaboradas a partir da letra “D” de Desejo, contidas no Abecedário. O Abecedário de Gilles Deleuze é uma realização de Pierre-André Boutang, produzido pelas Éditions Montparnasse, Paris. No Brasil, foi divulgado pela TV Escola, Ministério da Educação. Tradução e Legendas: Raccord [com modificações]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uojVXjdBwg0> > acessado em 02/09/15.

obsoleto, despojado de valor, tornado insípido e suscetível de todos os emparelhamentos tecnológicos ou de todas as experiências extremas para ampliar suas possibilidades, suprimi-lo ou converte-lo em simples suporte (STERLAC apud LE BRETON, 2013, p. 52).

O corpo ampliado pela biotecnologia vai deixando de lado um corpo obsoleto que se transforma com o passar dos anos. E no cerne de tantos avanços que vem ocorrendo se torna relevante uma reflexão acerca da desordem e do diferente ordenamento que ocorre devido ao progresso tecnológico. No que diz respeito às questões pertinentes ao futuro, ao envelhecimento e a morte

sempre constituíram graves limites para a expansão do corpo humano, hoje essas barreiras estão sendo desafiadas. As novas ciências da vida sonham com a possibilidade de reprogramar os corpos humanos para torná-los imunes a doenças, driblando assim as penúrias da velhice e a fatalidade da morte (SIBILIA, 2012, p.146).

O corpo é instrumento que narra situações que surgem através das mudanças e conquistas que durante a história vão se constituindo. Ocorre uma redefinição do corpo, que mostra sobre narrativas acerca do “imperfeito, inacabado e mutante” (COUTO et al 2012, p. 08).

Em sua estrutura literal, o corpo busca cumprir seu papel e funções. Porém, na atual sociedade o corpo é considerado uma moeda de troca e objeto de consumo. É nesse sentido que estabelecemos um percurso ao longo dos principais dilemas contemporâneos que se situam entre a construção individual do corpo e a gestão social dos corpos, o perpassa questões como “bioética, bioestética, biopoder e biotecnologia” (COUTO; GOELLNER, 2012, p.8), caracterizando a contemporaneidade como um momento que requer um profundo e contínuo processo de reflexão, no qual, de acordo com os autores,

diante da possibilidade de um mundo em transformação, que poderá em breve dispensar o humano, vivemos a progressiva banalização da experiência humana. Essa condição nos traz imensos desafios, como a urgência de construir corpos nos ritmos acelerados das mudanças tecnológicas, enfrentar as controvérsias, reger e administrar a tecnociência, humanizar as tecnologias, estabelecer diálogos fecundos com os poderes, as instituições e as políticas para que as pessoas não se percam nos golpes e nos fascínios dos acontecimentos (Couto; Goellner, 2012: p. 8).

A CONTEXTUALIZAÇÃO SOBRE A BELEZA DO CORPO

A Filosofia proporciona reflexões acerca de questões pertinentes ao convívio social. Ferreira em pesquisa sobre a construção de sentidos sobre o corpo a partir das cirurgias plásticas mostra um diagnóstico amplo de como o corpo foi observado, desenhado, diagnosticado sob as “três asas do conhecimento, Arte, Filosofia e Ciência” nos últimos séculos (FERREIRA 2011, p. 77).

O autor citado acima faz observações precisas de como as “principais correntes artísticas, por exemplo, no século XIX iriam pintar o corpo” (ib.) e, de como se iria representá-lo.

Os movimentos sobre os diferentes períodos de arte mostram a concepção acerca do corpo, eu partem de “corrente artísticas que se propõem a interpretar, apoiar e acompanhar o esforço progressista, econômico e tecnológico, da civilização industrial” (FERREIRA 2011, p. 78). Sendo que, nos dias de hoje “a beleza passa a

serealidade, a massificação e a homogeneização como partes constitutivas do mundo moderno industrial em ascensão” (FERREIRA 2011, p. 79).

No início do séc. XX se vê “uma mudança radical da silhueta e dos padrões de beleza corporal, principalmente para as mulheres” que são as que ‘mais sofrem’ (Ferreira apud Vigarello, 2011, p.80) com as imposições dos novos padrões impostos. Mesmo que cada corpo possua as suas características, atualmente se está imerso em uma sociedade que cultua o corpo, valoriza-o em demasia. Porém, ocorre que o sujeito se adéqua aos padrões de beleza vigente, ou seja, apresenta características de acordo que a sociedade, na qual esta imerso.

São os corpos malhados e delineados, com curvas corretas cujo sinônimo é beleza e saúde. Parece que o sujeito contemporâneo esta vinculado ao status que os discursos sobre a estética do corpo impõem. E é “especialmente com a estética, um dos marcadores por excelência do status de saúde do corpo na atualidade” (GUTTERRES, 2015, p.15).

O corpo sofre com as conformações das sociedades nas quais esta instalada. O pensador contemporâneo Michel Foucault mostra pesquisas acerca de pensar a própria história através do corpo e suas narrativas a partir dos interesses sociais, variável através dos tempos.

A racionalização da sociedade ocidental que encontrou no corpo humano um novo objeto de exploração e controle. A modernidade terá sido por isso, responsável pelo desenvolvimento de uma nova forma de poder centrada no corpo que se tornou num corpo investido, crescentemente submetido ao controlo social e intervenções no sentido de canalizar e controlar as forças que agiam sobre seu comportamento (FOUCAULT, 1994 apud PEREIRA, 2010, p. 45).

QUANDO A VIOLÊNCIA NÃO CESSA...

Um tema que preocupa os pais, educadores e até mesmo os próprios estudantes, em diversos níveis de ensino, é a questão da violência nos bancos estudantis. É necessário trazer para a discussão, assuntos referente a violência que ocorre dentro do ambiente escolar junto a campanhas mais intensas sobre o tema.

Mas, um pequeno entrave que ocorre é a respeito de contextualizar o termo ‘violência’, devido à multiplicidade de signos, tanto “na esfera jurídica, filosófica, institucional, que torna difícil um conceito homogêneo para a violência em si” (MATOS et al, 2012, p.03).

A abordagem desta pesquisa demonstrou o intuito de focar com especificidade sobre o tema. Porém, Abramovay (2006, p. 52) apresenta a dificuldade de conceitualizar:

Apresentar um conceito de violência requer certa cautela, isto porque ela e, inegavelmente, algo dinâmico e mutável. Suas representações, suas dimensões e seus significados passam por adaptações à medida que as sociedades se transformam. A dependência do momento histórico, da localidade, do contexto cultural e de uma serie de outros fatores lhe atribui um caráter de dinamismo próprio dos fenômenos sociais (ABRAMOWAY, 2006, p. 52).

Pois a violência que ocorre dentro dos institutos educacionais, são tratados, muitas vezes, como comportamento anti-social, desvio de conduta e Bullying. Carvalho (2012, p. 16) aponta que o Bullying

é uma expressão inglesa e que tem gerado estudos diante das grandes preocupações com o fenômeno não só nos contextos escolares, mas nos espaços do trabalho, da rua, família, dentre outros (CARVALHO, 2012, p. 16).

O Bullying é “um fenômeno que se caracteriza por atos de violência física ou verbal” (MENEGOTTO et al 2013, p. 203), xingamentos, piadas de mau gosto, apelidos (geralmente maldosos), que são repetitivos/constante.

As práticas do Bullying dizem acerca do sujeito que se acha melhor que a vítima que esta sofrendo as agressões e que podem acontecer/serem praticadas, individualmente ou em grupos. Tais práticas deste fenômeno passam a ser percebidas com maior enfoque na Suécia a partir da década de 70 sendo que no Brasil se observa entre as décadas de 80 e 90. Pouco se fez ou se consegue fazer para combater este crime silencioso e vil.

Muitas discussões vem sendo promovidas, junto a pesquisas acerca do Bullying, nas últimas décadas;

Nesses primeiros anos da década de 80, observa-se certo consenso em torno da ideia de que as unidades escolares precisariam ser protegidas (...) tratava-se assim de uma concepção de violência expressa nas ações de depredação do patrimônio público (...). Naquele momento não estavam sendo questionadas as formas de sociabilidade entre alunos, mas eram criticadas as práticas internas aos estabelecimentos escolares produtoras da violência. (...) É possível considerar que os anos 1990 apontam mudanças no padrão da violência observada nas escolas públicas, atingindo não só os atos de vandalismo, que continuam a ocorrer, mas as práticas de agressões interpessoais. (SPOSITO, 2001, p. 05)

A partir das ideias de Sposito, as agressões que se apresentam no novo século de forma mais substancial, e que também ocorrem contra os educadores, tem em seu cerne falhas dentro do núcleo familiar. A condução das discussões de temas recorrentes, dentro das famílias, ocorrem de forma inadequada, pois as mesmas apresentam pouca estrutura para propiciar caminho apropriado a seus filhos.

A falta de estrutura familiar reflete na maneira que o aluno se estabelece no ambiente escolar. A violência velada, como geralmente se mostra através de praticas do Bullying, não é a única que se manifesta no ambiente escolar. Ocorrem as agressões físicas, onde muitos professores são agredidos verbal e fisicamente.

O educador Mario Sergio Cortela (2009) afirma que as crianças nos dias atuais não têm muito contato com os adultos da família devido aos mesmos estarem trabalhando e não terem tempo para conversar com os filhos ou por simples desinteresse. Sem essas primeiras noções a criança não conhecerá limites e nem as regras que deverá seguir em determinados ambientes como a escola (MATOS et al, 2012, p. 03).

E a violência que ocorre na escola, geralmente são praticas associadas ao Bullying. Esta questão vem inquietando estudiosos e deixa expostas questões e fragilidades sobre o tema:

A palavra *bullying* é praticamente desconhecida. No entanto, sua prática imediatamente reconhecida e associada a episódios de maus tratos na escola, fenômeno presente e conhecido de todos. Há, portanto, grande dificuldade em diferenciar o *bullying* de outras formas generalizadas de relações agressivas entre os alunos, em especial entre os adolescentes. (Fischer et al 2010, p. 05)

Desta forma, fica evidente trazer a tona questões sobre o tema. Pois, as questões sobre a violência veem atingindo instituições de ensino, algumas vezes negligenciadas, por vezes interpretadas de forma errônea, junto à males/traumas que

podem causar. Com um maior entendimento sobre o assunto torna-se mais fácil diagnosticar e tratar com ações eficazes, este mal que finca raízes profundas no íntimo de inúmeras instituições.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho de pesquisa buscou fazer reflexões acerca de assuntos referente ao corpo e a corporeidade, a partir da inclusão dos mesmos, nas práticas pedagógicas docente, de sala de aula escolar, das séries iniciais.

A escolha temática da pesquisa teve por ponto de partida investigar sobre recursos recorrentes a prática pedagógica docente. A escolha específica acerca de assuntos como o corpo e a corporeidade, partem dos relatos de experiências que ocorreram na docência e após observação em sala de aula, pois são temas importantes para o desenvolvimento e a formação da criança das séries iniciais.

A pesquisa mostrou que tanto o corpo como a corporeidade oferecem possibilidades aos professores - e os alunos- para explorar, de diferentes formas, utilizando técnicas, expressões e a fruição, que podem potencializar o lado 'criador' e lúdico da criança, para que transborde e extravase de forma consciente e criativa.

O trabalho de pesquisa abordou o tema, trazendo assuntos referente ao corpo e a corporeidade e de como são utilizados dentro do contexto docente. Também, foram utilizadas reflexões que exploraram o corpo, a contextualização sobre a beleza e a questão da violência nas escolas. Este último assunto, seguindo de acordo com o corpo que sofre a violência dentro da sala de aula. Neste caso, foi abordado sobre o bullying, e a forma como estudos sobre este tema são realizados, e que ainda carecem de mais discussão.

O corpo é um instrumento rico e amplo de estudos ainda relegado a segundo plano, no ensino dos anos iniciais. Poucos professores veem dado atenção ao trabalho com estas temáticas com enfoque a assuntos interligados ao tema.

É necessário potencializar as reflexões sobre assuntos relacionados ao corpo e a corporeidade como recursos pedagógicos direcionados a crianças nas séries iniciais. Pois, a educação sobre o corpo, atualmente, assume um papel significativo como recurso nas práticas pedagógicas; sendo que o corpo é fluido, líquido, alterando-se e formando-se, a partir de novos conceitos cotidianos.

REFERÊNCIAS

ABRANOVAY, Miriam. Cotidiano das escolas: entre violências, Brasília: UNESCO, Observatório de Violência, Ministério da Educação, 2005. 404 p.

AHLERT, Alveri. Corporeidade e educação: o corpo e os novos paradigmas da complexidade. Revista Ibero-americana de Educação. ISSN: 1681- 5653 - nº. 56/1–15/07/2011. In: Disponível em <http://www.rieoei.org/deloslectores/3880Ahlert.pdf> acesso em 16/06/2012.

BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. Parâmetros curriculares nacionais: introdução aos parâmetros curriculares nacionais / Secretaria de Educação Fundamental. – Brasília: MEC/SEF, 1997. 126p.

COUTO, Edvaldo Souza. As façanhas dos extremos. O triunfo do corpo nas atividades físicas e esportivas radicais. In O triunfo do corpo: polêmicas contemporâneas/ Edvaldo Souza Couto, Silvana Vilodre Goellner, (Orgs.). – Petrópolis, RJ: Vozes, 2012. Vários Autores.

DUARTE JUNIOR, João-Francisco. A montanha e o videogame: Escritos sobre educação/João-Francisco Duarte Jr. – Campinas, SP: Papirus, 2010. – (coleção Ágere).

FERREIRA, Francisco Romão. Ciência, arte e cultura no corpo: A construção de sentidos sobre o corpo a partir das cirurgias plásticas. Editora CRV. Curitiba – Brasil. 2011.

FIGUEREDO, Márcio Xavier Bonorino. Educação: corporeidade nos caminhos da infância/ Márcio Xavier Bonorino Figueredo. 2. ed. Pelotas: Ed. Universitária/UFPel, 2006. 173p. Il.

FISCHER, Rosa Maria. Et Al. Bullying escolar no Brasil relatório final. Disponível em: < <http://www.promenino.org.br/portals/0/pesquisabullying.pdf> > acessado em 13/11/15.

FOUCAULT, Michel. Historia da sexualidade I. A vontade do saber. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1988. in. Do original em francês: Histoire de la sexualité I. la volonté de savior.

FREIRE, Paulo. Pedagogia da Autonomia: saberes necessários a pratica educativa/Paulo Freire. – São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GUTTERRES, Bianca Rocha. Lições sobre corpos e estilos de vida nos anúncios publicitários de academias de ginástica. 2012. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Luterana do Brasil – ULBRA - como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Educação. Disponível em: < <https://servicos.ulbra.br/BIBLIO/PPGEDUM150.pdf> > acessado em 15/09/15.

LE BRETON, David. Antropologia do corpo e modernidade/ David le Breton; tradução de Fábio dos Santos Creder Lopes. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

_____, David. Adeus ao corpo: Antropologia e sociedade/ David Le Breton; tradução Marina Appenzeller. – 6ª ed. – Campinas, SP: Papirus, 2013.

_____, David. Adeus ao corpo: antropologia e sociologia. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2003.

LOURO, Guacira Lopes. Desafios. in O triunfo do corpo: polêmicas contemporâneas/ Edvaldo Souza Couto, Silvana Vilodre Goellner, (Orgs.). – Petrópolis, RJ: Vozes, 2012. Vários Autores.

MATOS, Francisco Alex da Silva. VIANA, Samanda Silvéria Alves. GURGE Carmesina Ribeiro. A VIOLÊNCIA CONTRA PROFESSORES: SABERES E PRÁTICAS. Campina Grande REALIZE Editora, 2012. Disponível em: <http://editorarealize.com.br/revistas/fiped/trabalhos/766ebcd59621e305170616ba3d3dac32.pdf> > acessado em 13/11/15.

MATURANA, Humberto R. 1928 - Amar e brincar: fundamentos esquecidos do humano do patriarcado à democracia / Humberto R. Maturana, Gerda Venden. Zöller; tradução de Humberto Mariotti e Lia Diskin. – São Paulo: Ed. Palas Athenas 2004.

MENEGOTTO, Lisiane Machado de Oliveira. PASINI, Audri Inês. LEVANDOWSKI, Gabriel. O bullying escolar no Brasil: uma revisão de artigos científicos. Revista Psicologia: Teoria e Prática, 15(2), 203-215. São Paulo, SP, maio-ago. 2013. ISSN 1516-3687 (impresso), ISSN 1980-6906 (on-line). Sistema de avaliação: às cegas por

pares (double blind review). Universidade Presbiteriana Mackenzie. Disponível em: < <file:///D:/Users/Ronaldo/Downloads/5070-25395-1-PB.pdf> > acessado em 11/11/15.

MOREIRA, Érika Vanessa. HESPANHOL, Rosângela Aparecida de. O lugar como uma construção social. Revista Formação, nº14 volume 2 – p.48-60. Disponível em: < http://www4.fct.unesp.br/pos/geo/revista/artigos/6_moreira_e_hespanhol.pdf > acesso em 12/01/2013.

PEREIRA, Ana Luísa. Do “cuidado de si” nas ginásticas de academia. In: GOMES, Rui Machado et al. (Orgs.). O corpo e a política da vida. Lisboa: Editora Rui Machado Gomes, 2010.

RODRIGUES, Judite F. Corporeidade e aprendizagem. Publicado em 02 de fevereiro de 2009 Disponível em: < <http://www.webartigos.com/artigos/corporeidadeaprendizagem/14042/#ixzz2FJgC2Uda> > acesso em 22/12/2012.

SANTAELLA, Lucia. Pós-humano Por quê? Revista USP, São Paulo, n.74, p. 126-137, junho/agosto 2007. Disponível em: < <http://www.usp.br/revistausp/74/09-luciasantaella.pdf> > acessado em 02/09/15.

SIBILIA, Paula. Imagens de corpos velhos. A moral da pele lisa nos meios gráficos e audiovisuais. In O triunfo do corpo: polêmicas contemporâneas/ Edvaldo Souza Couto, Silvana Vilodre Goellner, (Orgs.). – Petrópolis, RJ: Vozes, 2012. Vários Autores.

SILVA, André Luiz dos Santos. GOELLNER, Silvana Vilodre. Biotecnologia e neoeugenia. Olhares a partir do esporte e da cultura *fitness*. In O triunfo do corpo: polêmicas contemporâneas/ Edvaldo Souza Couto, Silvana Vilodre Goellner, (Orgs.). – Petrópolis, RJ: Vozes, 2012. Vários Autores.

SPOSITO, Marília Pontes. Um breve balanço da pesquisa sobre violência escolar no Brasil. 2001. Disponível em: < http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S151797022001000100007&lng=pt&nrm=iso > acessado em 12/11/15

TOZONI – REIS, Marília Freitas de Campos. Metodologia de Pesquisa/Marília Freitas de Campos Tozoni – Reis. – Curitiba: IESDE Brasil S.A 2006. 128p.

RELATO DE CASO DO ENSINO DE USO DO SOFTWARE ADOBE PHOTOSHOP® NO CURSO DE BACHARELADO EM DESIGN DO IFSUL CAMPUS PELOTAS

LUCAS PESSOA PEREIRA¹; RENAN HUMBERTO LUNARDELLO FONSECA²;
LÚCIA BERGAMASCHI COSTA WEYMAR³ [orientadora];
CLÁUDIO TAROUCO DE AZEVEDO⁴ [orientador]

¹UFPEL / lucaspessoapereira@gmail.com; ²UFPEL / renanhlf@gmail.com;

³UFPEL / luciaweymar@gmail.com; ⁴UFPEL / claudiohifi@yahoo.com.br

RESUMO

Este trabalho tem como tema geral o ensino do uso da ferramenta de edição de imagens Adobe Photoshop®, especificamente no segundo semestre letivo do curso de Bacharelado em Design do Instituto Federal Sul-rio-grandense (IFSUL), Campus Pelotas, no segundo semestre de 2016. Os objetivos deste trabalho são: 1) compartilhar as experiências pedagógicas específicas dessa temática curricular (uso técnico de editores de imagem); 2) apontar intersecções entre as práticas de mercado e a realidade de infraestrutura de uma instituição pública. O desenvolvimento desse trabalho se dá na observação de discrepâncias significativas de aprendizado em virtude das variáveis envolvidas.

PALAVRAS-CHAVE

Ensino; Photoshop; Design.

INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem como finalidade discorrer sobre o ensino do uso da ferramenta de edição de imagens Adobe Photoshop®, mais especificamente no segundo semestre letivo do curso de Bacharelado em Design do Instituto Federal Sul-rio-grandense (IFSUL), Campus Pelotas, no segundo semestre de 2016, por meio de relato de experiências em sala de aula.

Ao longo do segundo semestre de 2016, os professores Renan e Lucas (co-autores deste artigo) dividiram momentos de sala, trabalhando juntos com uma mesma turma, com o intuito de que, ao final do semestre, os estudantes fossem capazes de: a) Compreender a aplicabilidade de *softwares* de edição de imagens, conhecendo suas características básicas, terminologias e suas especificidades no exercício profissional do designer; b) Utilizar ferramentas de edição de imagens, para a captura e tratamento de imagens, criação, colagem digital, colorização entre outras funcionalidades visando à aplicação no design; c) Compreenderem o papel do uso do software como ferramenta para se chegar a determinado objetivo, e não como artefato determinante de estéticas ou práticas profissionais.

Cabe salientar aqui uma breve contextualização histórica: o Instituto Federal Sul-rio-grandense, Campus Pelotas, nasceu como Escola de Artes e Ofícios em 1917,

criada por iniciativa da diretoria da Bibliotheca Pública Pelotense e em 1930 foi instituída pelo município como Escola Technico-Profissional. Desde então, passou por diversas mudanças, tendo mais de dez nomenclaturas diferentes até se consolidar como IFSul, e, durante seus mais de 100 anos de história, teve sempre como foco o ensino técnico profissionalizante. Dessa forma, os cursos de educação superior, muito recentes na instituição, são influenciados até hoje por esse ensino mais tecnicista²⁹. Tomamos essa trajetória como premissa para afirmar *a priori* que os cursos do Instituto Federal Sul-rio-grandense, diferentes de outras instituições de ensino superior, tem essa preocupação em inserir em seus currículos o ensino de ferramentas técnicas, como nesse caso o editor de imagens Adobe Photoshop®. Porém, lecionar uma disciplina focada em desenvolver a capacidade dos alunos de utilizar adequadamente *softwares* que permitam a elaboração de imagens se torna um desafio, pois, além de não existir uma única maneira de ensinar esse tipo de ferramenta, cada aluno tem a sua bagagem e capacidade de aprendizado.

METODOLOGIA

Segundo Gerhardt e Silveira (2009), *estudo de caso* é uma modalidade de pesquisa amplamente usada nas ciências sociais e biomédicas, e se caracteriza como um estudo de uma pessoa, entidade, programa, instituição, sistema educativo ou uma unidade social, e objetiva conhecer o como e o porquê de uma determinada situação que se supõe ser única, procurando revelar sua essência ou característica principal. Porém, ainda de acordo com Gerhardt e Silveira (2009), o relato de caso encontra-se dentro dos estudos de caso, com a diferença de conter tanto impressões observadas quanto suposições. Sendo importante para a descrição de experiências particulares que resultem em novas reflexões de um acontecimento. Objetivando trazer nossas experiências da ordem da razão sensível, optamos por fazer um relato de caso das aulas que ministramos.

Esta pesquisa foi realizada com alunos do segundo semestre em Bacharelado em Design do Instituto Federal Sul-rio-grandense, na disciplina de Computação Gráfica II, pelo período de quatro meses (um semestre letivo). Em um primeiro momento, foram desenvolvidas aulas teóricas, explicando os diferentes tipos de *softwares* que permitem a edição de imagens e o porquê, de utilizarmos na disciplina o *software* Adobe Photoshop®. Alguns alunos questionaram a nossa decisão, dizendo que *softwares* livres, por não terem custo à instituição, seriam uma melhor escolha. Entretanto, considerando a realidade profissional do design e de áreas correlatas, ainda é imperativo o uso do *software* proprietário (sendo esse uso realizado pelas empresas por motivos que fogem do alcance de análise deste artigo, embora possamos inferir de maneira empírica inicial que existe uma parcela de uma lógica de “bola de neve”, no sentido de “usamos porque todos usam”), decidimos manter a opção do Photoshop® como ferramenta a ser estudada. Essa escolha teve seus prós e

²⁹ Para uma compreensão detalhada da história do IFSUL, bem como suas premissas político-pedagógicas, sobretudo no que se refere ao conceito de verticalização do ensino -- uma das bases deste artigo --, ver “Projeto Pedagógico Institucional do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Sul-rio-grandense” (2015). Disponível em: <<http://www.ifsul.edu.br/projeto-pedagogico-institucional>>.

contras, conforme detalhado na seção de resultados e discussão. Em um segundo momento, apresentamos a interface do programa, suas características básicas e terminologias mais recorrentes. Após essa primeira etapa mais teórica, partimos para exercícios práticos que deveriam ser desenvolvidos presencialmente.

Ao todo foram desenvolvidos oito trabalhos práticos, que deveriam ser entregues dentro dos prazos estipulados em aula em pastas coletivas na plataforma Google Drive. Os trabalhos desenvolvidos foram: 1) Formatos de arquivo e resolução; 2) Montagem criativa; 3) Tratamento de imagem; 4) Aplicação do efeito duotone; 5) Aplicação do efeito de dupla exposição; 6) Cartazes; 7) Ilustração e pintura digital; 8) Criação de mockups e fatiação de imagens. Sendo o exercício prático seis (cartazes) e o último (criação de mockups e fatiação de imagens), exercícios que retomavam os anteriores, e portanto os que tinham peso maior na avaliação geral.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

A partir do que é nos apontado por SILVEIRA, BERTONI e RIBEIRO (2016), pode-se perceber que a situação do ensino de design no Brasil é de certa forma precarizada a partir da consolidação de perspectivas ideológicas que inviabilizam o ato de pensar sobre a própria atuação profissional, principalmente no que se refere à tendência que existe em alguns programas de graduação da área em introjetar nos estudantes uma imagem do campo do design que valoriza uma visão estritamente mercadológica e objetivista. Os autores lançam mão de alguns tópicos propositivos em relação ao ensino do design, que vão de encontro a esse paradigma vigente, e é possível perceber que um dos princípios norteadores desse esforço epistemológico é o da humanização dos processos pedagógicos e dos conteúdos programáticos das disciplinas, sendo os autores totalmente contrários à ideia de um ensino tecnicista automatizante, por exemplo. Cabe destacar aqui, como uma das considerações iniciais em torno das complexidades envolvidas nas práticas didáticas específicas do nosso curso, que não consideramos o ensino tecnicista problemático em si, como poderia ser interpretado a partir do trabalho dos autores -- a questão é fazer valer, mesmo em um contexto tecnicista, a ideia de “fomentar a criticidade nos estudantes em prol do bem comum e da solução dos graves problemas sociais, ambientais, econômicos e políticos que assolam a sociedade.” (SILVEIRA, BERTONI e RIBEIRO, 2016. p. 22). Isso acaba se alinhando diretamente com os preceitos político-pedagógicos gerais do próprio IFSul, a partir da definição objetiva de seus valores institucionais:

O Instituto Federal Sul-rio-grandense tem como função social promover educação humano-científico-tecnológica para formar cidadãos capazes de *compreender criticamente a realidade*, preparando-os para a inserção no mundo do trabalho, por meio da educação continuada de trabalhadores; da educação tecnológica de nível médio; da graduação e pós-graduação e da formação de professores. Tomando o trabalho como princípio educativo, visa *desenvolver o senso ético e motivar a sensibilidade através da cultura*, para que seus estudantes, como *cidadãos críticos* e solidários, capazes de usar do

conhecimento, do potencial da ciência e do método científico, comprometam-se politicamente com um projeto de sociedade mais justa. (IFSUL,, 2015. p.14. grifos nossos).

O nosso desafio era, portanto, o de dar conta de todas as especificidades técnicas do *software* ao mesmo tempo em que se criassem condições de estímulo para a desalienação, por mínima que fosse, e mesmo que fosse direcionada apenas em relação ao próprio campo, por exemplo. Isso se mostra em muito dificultoso em algumas instâncias de formação no contexto da profissão, considerando, por exemplo, que existe de forma mais ou menos consolidada no imaginário do design -- tanto aos olhos do público em geral como internamente entre os profissionais -- a ideia de que a prática profissional é em muito correlata (ou, em muitos casos, substitutiva) aos valores ideológicos do campo da publicidade ou do marketing, os quais, de forma geral -- pelo menos da forma como se observa empiricamente, tanto a partir de seus resultados gráficos quanto ao que seus agentes costumam postular -- se pautam em muito a uma concepção laboral alheia a valores humanísticos, a partir de uma premissa comunicacional ideologizante e alienante. A ampla existência dessa correlação colateral com esses campos “mercadológicos” pode ser observada, por exemplo, no próprio contexto de contratações de profissionais do design na cidade de Pelotas: na maioria das agências de *publicidade*, não é raro encontrar profissionais que executam a função de diretores de arte (ou seja, os responsáveis pelas criações conceituais e visuais dos produtos publicitários) com formação em cursos de design.

Essa dinâmica entre os campos acaba muitas vezes por tornar a relação de formação muito ambígua. Como poderíamos fomentar uma consciência social nos estudantes, que iria “contra” os processos de alienação impostos pelo modelo econômico e político vigente, ao mesmo tempo em que todo o repertório, vocabulário e ferramental do ensino do design era inerentemente parte integrante desse *status quo*? Talvez o fato ou exemplo mais elucidativo dessa contradição na nossa prática de ensino, especificamente na disciplina aqui em questão, seja a seguinte: embora tenhamos definido o Photoshop® como ferramenta a ser estudada na disciplina -- e poderíamos ter escolhido outra, já que a ementa fixa da disciplina não estipulava nenhum *software* específico, apenas algum que fosse editor de imagens *bitmap* --, sendo essa escolha pautada a partir da prática profissional externa à academia, na prática de sala de aula não raro nos deparamos com problemas técnicos, como defasagem da versão do programa, falha de autenticação, impossibilidade de instalar complementos, etc. Isso se dava por alguns motivos: de um lado, a política institucional do Departamento de Tecnologia da Informação (instância que dá suporte tecnológico para todo o câmpus) limitava os acessos a instalações extras (como instalação de fontes tipográficas ou *plugins* do Photoshop, exemplo) a não ser que fossem feitos chamados via plataforma específica (o *helpdesk*), além dessas instalações terem que ser necessariamente de componentes gratuitos ou, no máximo, de componentes já adquiridos previamente pelo Instituto³⁰; do outro lado -- e fazendo “gancho” com essa última característica --, havia o problema maior de todos: mesmo

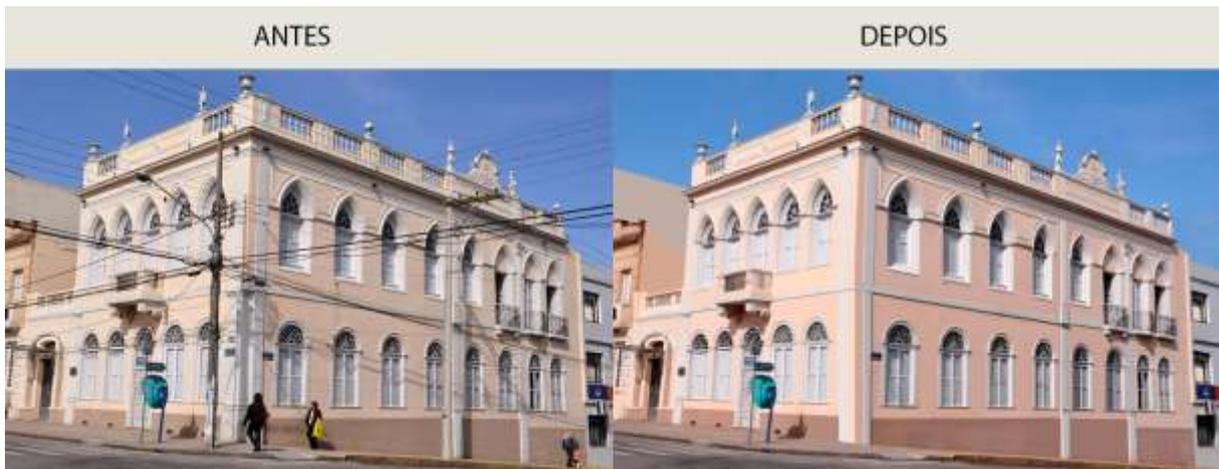
³⁰ Não cabe neste artigo questionar a política institucional do departamento, apontamos ela aqui apenas como um fato a ser lido por nós enquanto professores.

sendo a ferramenta padrão do mercado, a versão do Photoshop que tínhamos instalada nas máquinas dos laboratórios era uma antiga, a versão CS 5.1, lançada em 2011. Considerando que, no espaço de apenas um ano e meio até hoje, foram lançadas sete versões novas do *software*, todas com ferramentas internas novas³¹, tentar ensinar alguns recursos específicos com uma versão de seis anos atrás, principalmente considerando uma metodologia de ensino pautada pela prática dos estudantes, e não apenas com aulas expositivas, em muitos momentos se tornou inviável. Esse problema de versionamento se relaciona com o que foi citado sobre o DETI só poder instalar nos computadores programas que já fossem adquiridos pela instituição: além de simplesmente não existir verba para a compra de *softwares* novos, existia o agravante de que, a partir da primeira versão CC do Photoshop, lançada em 2013, a política de pagamento imposta pela empresa Adobe Systems Incorporated passou a ser a de mensalidade, ao contrário de pagamento único como era anteriormente. Isso piorou ainda mais a situação: se com a modalidade de aquisição “vitalícia” já se mostrava praticamente inviável a compra dos programas, com a obrigatoriedade de um gasto *mensal* isso se tornava impossível.

Com esse panorama à nossa frente, nossa saída inicial foi a de tentar mostrar para os estudantes técnicas antigas, mais trabalhosas, que exigem mais tempo de aprendizado e de uso da ferramenta. E, paralelamente, mostramos o que havia mudado de uma versão para outra do software, para que o conhecimento adquirido por eles não se tornasse defasado em relação às ferramentas novas e otimizadas das novas versões do Photoshop. Sendo o primeiro trabalho desenvolvido com a turma o de “Formatos de arquivo e resolução”, onde dávamos um arquivo aberto em .PSD (formato padrão do Photoshop), com várias imagens dispostas em camadas para eles organizarem e salvarem em formatos recorrentes no mercado do design, como, por exemplo, *banners*, capa para Facebook, *outdoor* e etc. O segundo trabalho “Montagem criativa”, foi pensando de forma que os alunos explorassem a barra de ferramentas do Photoshop, além de exercitar a criatividade desenvolvendo um trabalho de colagem digital. O terceiro trabalho foi como sendo um exercício de um trabalho muito recorrente para estagiários e designers recém formados, além de ser conhecimento indispensável na profissão, o “Tratamento de imagem”. Neste terceiro trabalho optamos por uma imagem de um prédio da cidade, onde os alunos deveriam remover sombras, pessoas que estavam caminhando e fios elétricos, como pode ser observado na imagem a seguir.

³¹ Fonte: <https://en.wikipedia.org/wiki/Adobe_Photoshop_version_history>

Figura 2: Exemplo de imagem trabalhada em aula



Fonte: O autor (2017)

A fim de estimular os alunos com um conteúdo que fosse interessante para eles e ao mesmo tempo didático, propomos fotografá-los e usar as fotografias deles nos dois próximos trabalhos práticos “Aplicação do efeito duotone” e “Aplicação do efeito de dupla exposição” (imagens 2 e 3), onde eles exploraram efeitos com cor e simularam o efeito de dupla exposição (sobreposição de imagens), efeito que antigamente acontecia acidentalmente quando o filme fotográfico não era girado corretamente e a câmera acaba por registrar duas fotos no mesmo espaço.

Figura 3: Trabalhos desenvolvidos em aula sobreposição e duotone



Fonte: Eliezer de Oliveira Garcias e Kauã das Neves Dias (2017)

Com o objetivo de revisar os exercícios trabalhados, e a fim de promover a discussão sobre contos literários, pedimos aos alunos que desenvolvesse três

“cartazes” que poderiam ser para uma mesma peça ou para três peças diferentes de teatro fictícias, baseadas na obra literária escolhida. A escolha dos contos era livre, mas o cartaz precisava conter informações referentes à peça, como, por exemplo, local, data, horário e valor do ingresso (imagem 4).

Figura 4: Trabalho de cartazes



Fonte: Vítor Almeida de Almeida (2017)

Os dois últimos trabalhos foram “Ilustração e pintura digital” e “Criação de *mockups* e fatiação de imagens”. Esses trabalhos finais foram pensados para desenvolver habilidades específicas recorrentes do campo profissional. O exercício de “Ilustração e pintura digital” tinha por objetivo capacitar os alunos a aprender técnicas iniciais de pintura digital e uso dos *tablets* (mesas digitalizadoras), aprendendo conceitos como colorização, texturas, luz e sombras. Para isso convidamos o designer e ilustrador Gabriel Raatz para palestrar, contribuindo com a dinâmica da aula. O último exercício “Criação de *mockups* e fatiação de imagens”, foi pensado para atender as futuras necessidades dos alunos, ou seja, aqueles que pensam em trabalhar com designer digital, tinham que decompor a interface de um site em várias imagens, enquanto aqueles que queriam seguir na área gráfica ou de produto tinham que desenvolver um *mockup* digital, ou seja, produzir um protótipo digital de uma embalagem ou produto.

CONCLUSÕES

Não é novidade afirmar que o ensino superior brasileiro, principalmente o da rede pública de educação, apresenta vários percalços e dificuldades. Tratando-se de uma disciplina técnica, cujo objetivo é a formação profissional, não foi diferente:

contávamos com ferramentas defasadas e um contexto problemático de fomento da educação pública que não nos deu muitas possibilidades. Considerando que em termos de viabilidade de ação para a mudança da realidade só poderíamos pensar em agir localmente, é possível vislumbrar algumas alternativas futuras a esse problema: a principal delas seria a de investir o tempo dos professores no estudo de *softwares* livres equivalentes aos que são estudados nas disciplinas de computação gráfica do curso. No entanto, isso acarretaria em alguns obstáculos, sobretudo em relação à adesão dos professores a esse tipo de esforço didático, além do próprio risco que teríamos que enfrentar de ensinar aos alunos o uso de ferramentas tão distintas da realidade de mercado que poderia gerar uma defasagem profissional nos mesmos.

Podemos inferir que os objetivos deste trabalho foram alcançados, ou seja, conseguimos compartilhar as experiências pedagógicas específicas dessa temática curricular (uso técnico de editores de imagem) por meio do relato de caso da disciplina ministrada, assim como apontamos as intersecções entre as práticas comuns do mercado justapondo-as com a realidade da infraestrutura de uma instituição pública.

Por fim, acreditamos que, apesar das limitações impostas pelo contexto tecnicista e pelo modelo econômico e político vigente, conseguimos estimular os alunos a desenvolver trabalhos que os ajudarão tanto no contexto do mercado quanto no ato de pensar sobre a própria atuação profissional.

REFERÊNCIAS

GERHARDT, Tatiana Engel; SILVEIRA, Denise Tolfo. **Métodos de Pesquisa**. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2009.

IFSUL. **Projeto Pedagógico Institucional do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Sul-rio-grandense**. Pelotas: 2015. Disponível em: <<http://www.ifsul.edu.br/projeto-pedagogico-institucional>>.

SILVEIRA, André Luis Marques da; BERTONI, Cristopher Faoro; RIBEIRO, Vinícius Gadis. Premissas para o ensino superior do design. **Design e Tecnologia**, [S.l.], v. 6, n. 12, p. 21-30, dez. 2016. ISSN 2178-1974. Disponível em: <<https://www.ufrgs.br/det/index.php/det/article/view/381>>. Acesso em: 26 ago. 2017. doi: <http://dx.doi.org/10.23972/det2016iss12pp21-30>.

TESSITURAS

GRANDE COISA: MEU PROCESSO DE PESQUISA E SEUS DESDOBRAMENTOS ARTÍSTICOS

MATHEUS SARAÇOL FOLHA¹; Carolina Corrâ Rochefort²

¹*matheus.folhas@hotmail.com*; ²*carol80cr@yahoo.com.br*

RESUMO

O Artigo apresenta os caminhos percorridos durante o trabalho de conclusão de curso, mostra os passos anteriores a esse momento e a produção artística atual demonstrando as mudanças ao decorrer do curso. Também é apresentado a produção do volume físico do TCC e de suas apresentações durante as duas bancas avaliadoras nos semestres finais.

PALAVRAS-CHAVE

TCC; Coisas; Aliquid; processo; desdobramento

ABSTRACT

The article presents the paths taken during the graduation thesis, it shows the steps prior to that moment and the current artistic production demonstrating the changes that occurred during the course of the graduation. It also presents the production of the physical volume of the thesis and its presentations to the two board of examiners, which occurred in the final semesters.

KEYWORDS

At least three and a maximum of five keywords, written in upper case and separated by semicolons (;).

Introdução

Este artigo apresenta parte de minha produção artística e seu desdobramento dentro do TCC defendido para conclusão do curso de Artes Visuais (Bacharelado) do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas no mês de março do ano de 2017. Além deste, abordo os possíveis trabalhos e pesquisas pós conclusão de curso.

Pretendo com isso demonstrar os caminhos que percorri durante a pesquisa na graduação adiante do decorrer de meus descobrimentos práticos, encontros com referenciais artísticos, metodológicos e pensadores do campo. Apresento também minha poética e dos trabalhos usados para seu acontecimento, além de introduzir o motivo dela. Para tentar responder as questões sobre meu trabalho e suas características trago pensadores do campo do desenho, das letras, da filosofia e da história.

Produção e possibilidades anteriores as orientações

Meu trabalho até o sétimo semestre (onde ocorrem as orientações dos graduandos do curso de Artes Visuais - bacharelado) mantinha-se investigando as relações encontradas entre os meus desenhos, estas eram interligadas pelas texturas em comum que cada trabalho possuía.

Outra questão que não considerei de muita importância, na época, foi minha relação com o imaginário e de como me percebia dentro dele. Contudo encontrava importância dentro do processo artístico, percebendo-o como possibilidade de representar o mundo ao meu redor. Possuindo, talvez, uma ação que dava a ver o cotidiano de forma subjetiva, um possível foco da poética para um desdobramento de conclusão de curso, contudo muito incerto.

Alguns trajetos durante a orientação

Durante o ano de 2016 ocorreram as orientações para produção do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC). Nesse momento eu havia desistido da possibilidade de meu trabalho apresentar o cotidiano de formas alternativas, pois este não me satisfazia percebendo-o como um modo forçado de me confortar dentro da necessidade de formação acadêmica.

Os encontros nas orientações com a professora Carolina Rochefort e suas demais orientandas (Camila Cuqui e Maria Alice Santanna) foi de grande auxílio pois serviram de bússola para minha inquietação em busca de compreensão da produção realizada até o momento. A base para a produção de conhecimento produtivo ao TCC se deu pela leitura de textos sobre o desenho para aumentar minha relação poética com o mesmo. Os escritos pesquisados possuíam ideias de artistas e pessoas de outras áreas que usavam e pensavam a linha, tendo assim como maior base para esse momento da pesquisa o livro “Disegno. Desenho. Desígnio.” de autoria da artista Edith Derdyk, tal exemplar apresenta diversos textos com perspectivas únicas sobre desenho a partir da visão de diversos pensadores da linha. Foram também pesquisados textos que auxiliaram a investigação sobre o imaginário e as relações possuídas entre os trabalhos.

Produção, trabalhos e suas características

Os trabalhos se dividem em quatro partes importantes, Coisas, Aliquids, Grinmório e o Mago. Seguem abaixo:

Coisas: Formas de interpretação aberta (com características fisicamente mais abstratas) que evocam interpretações diversas pela sua falta de uma específica

figuração. Dentro do mundo imaginário que crio elas possuem importância como criadoras de tudo.

Aliquids: Formas de interpretação mais fechada (possui características figurativas). São os habitantes do mundo imaginário. Devido a suas formas curiosas evocam o que podem ou não ser.

O Mago: a representação de mim dentro do mundo imaginário.

Grinmório: trabalho propositivo usado para investigar os modos com que as experiências que produzo impactam o imaginário do experienciador.

Junto com os aprofundamentos desses trabalhos foi percebido por mim a importância que dava a relação entre a obra e quem a experiencia.

Metodologia

Separo aqui, inicialmente, as partes da produção especificando suas características e funções. Também apresento como ocorreram essas investigações dentro das orientações e dos descobrimentos conceituais e suas aplicações.

Anterior as orientações

Durante a minha estada na disciplina de Ateliê de Desenho III Ministrada pela professora Bethielle Kupstaitis comecei a produção do que viriam a ser as Coisas. Nesse momento me detinha sobre formas arredondadas que era preenchidas com texturas encontradas nos desenhos mais figurativos. Esse momento da produção se deve a minha percepção de enxergar algo de potente naquilo, contudo ainda não sabia o que era.

Os Aliquids (nesse período não recebiam denominação alguma) ainda se mantinham no seu ritmo de produção “normal”, era percebido sua potência imaginária, mas sem nenhum aprofundamento.

O Mago havia sido criado para ser um personagem para um projeto que viria a se tornar uma história em quadrinhos, contudo o mesmo não teve andamento e O Mago se tornou um Aliquid que me representava.

Comecei a ir para planos maiores nesse momento da produção, contudo devido a demora em terminar um trabalho desisti das folhas grandes. Minhas inspirações surgem muito rápido e as folhas grandes não permitiam que eu terminasse um trabalho para fazer outro e outro e assim por diante, os planos maiores atrapalhavam meu ritmo.

Nesse período eu já percebia, o que viriam a se chamar de Coisas, como sendo geradoras de algo, explorei essa característica com um texto que acompanhava um trabalho tridimensional na disciplina de Ateliê Livre II, uma parte dele dizia:

A partir de estudos feitos no passado – que foram deixados de serem estudados a partir de um período entre o pretérito e o presente, pois eram chatos e demasiadamente longos e mal escritos – que tudo que possuísse alguma capacidade mágica (desde soltar espirros policrômicos até cair entre um pinkstri e dois algofois) é capaz de ver nitidamente os negócios, mas não podem mostra-los as pessoas normais, pois elas são muito inferiores magicamente para vê-los. Também é concluído que esses negócios fizeram parte da criação de tudo e ainda existem, talvez para a destruição de tudo, ou para nada. (FOLHA, 2015).

Descobrimientos e aprofundamentos durante as orientações

Além dos textos sobre desenho foram investigadas as relações que eu projetava, com relação ao imaginário, na produção e como os trabalhos se relacionavam. Os conceitos surgidos do aprofundamento e que serviriam para compreender a produção foram os de imaginário, iminência, imanência, avatar, devir e aura.

O conceito de imaginário foi retirado da visão de Juremir Machado da Silva, escritor, tradutor, jornalista e professor na PUCRS. A visão de Machado da Silva fala do imaginário como um grande lago repleto das coisas que estão ao nosso redor, encontra-se diretamente com o modo ~~em~~ que sinto meu imaginário e como ocorre o processo de criação, pois as figuras que se formam em minha mente surgem como se estivessem em um local turvo, como a água.

É lá no lago para onde derivam todas as imagens, afetos, experiências e sensações, tudo aquilo que dá significado para nossa existência individual ou grupal, e que fica lá, naquela espécie de reservatório, está tudo lá, naquele grande “lago existencial”, onde se acumulam todas as nossas sensações mais importantes e mais significativas. (MACHADO, 2003, p. 3).

A iminência e o devir surgiram pelas Coisas, com suas formas abertas, projetarem diversas interpretações do que poderiam ser, vindo assim a ter uma transformação que nunca finaliza. Para a iminência foi trazido o antropólogo argentino Néstor Garcia Canclini. Isso auxiliou a percepção de meu trabalho como uma “revelação que não se produz” (CANCLINI, 2012).



14
11
4012
FOLHA

Figura 1. Matheus S. Folha. Coisa {28}. Nanquim sobre papel. Dimensões: 30 x 21 cm. Pelotas, 2015.
Fonte: autor

Percebendo a iminência como algo muito importante se foi em direção a aura devido a sua relação com a obra e o seu experienciador, pois a iminência só pode ocorrer a partir desta relação. Para isso foi trazido o capítulo “O Que vemos, O Que Nos Olha” de Georges Didi-Huberman percebi a *distância* e suas relações como uma característica importante no que toca o trabalho artístico. Esse conjunto de atributos é nomeado por Walter Benjamin (o qual Didi-Huberman traz durante seu texto) como *aura*. “Um paradigma visual que Benjamin apresentava antes de tudo como um poder da distância: ‘Única aparição de uma coisa longínqua, por mais próxima que possa estar’” (Didi-Huberman apud Walter Benjamin, 1998, p.147).

A Imanência foi encontrada por acaso e explorada devido a uma projeção imaginária que faço de que os Aliquis seriam gerados pelas Coisas e poderiam se tornar Coisas. Imanência é a relação entre o “criador” e o que ele “cria”, essa “criação” seria sem a hierarquização, deixando ambos, “criador” e “criado”, no mesmo nível. Para a imaência foi trazido o texto “A imanência estética” do autor Georges Didi-Huberman”.

O termo avatar vem do hinduísmo, seria o corpo que uma divindade habita ao descer a terra, também da nome aos personagens que representam as pessoas no meio digital a partir de, por exemplo, redes sociais. Uso o termo para denominar minha relação com O Mago, entidade que uso com ligação entre mim e o imaginário.



Figura 2. Matheus S. Folha. O Mago. Nanquim sobre papel. Dimensões: 30 x 21 cm. Pelotas, 2014.
Fonte: autor

Construção do volume (TCC)

Para a primeira banca a apresentação do TCC foi feita em impressão comum e encadernação em espiral, apenas para demonstrar o andamento. Sua parte escrita se mantinha dentro dos formatos sugeridos pela ABNT, contudo possuía um texto narrativo introduzido pelo Mago para falar sobre as Coisas. Após passar por essa primeira banca, parecia que o TCC tinha seu início, apesar de já ter começado. Já na defesa final o volume foi pensado a partir de algumas observações da banca, dentre as quais, que o trabalho escrito também poderia ser um trabalho artístico. Os capítulos poderiam ser independentes, trazendo a força das partes subjetivas com uma abertura/introdução de alguns textos que descreviam o processo de criação de alguns trabalhos meus. A partir disso pensei o volume apresentado na defesa final que possui vários livros diferentes, sem necessariamente de ordem de leitura. As divisões dos volumes que compõe o TCC para defesa final são:

Prefácio ou Posfácio: Continha detalhes da minha entrada na universidade, coisas sobre minha vida, ligação com as expressões gráficas, artistas de referência, como ocorreu o crescimento do trabalho.

Coisas Aliquids e Projeções - O Imaginário Iminente: Apresentava reflexões e referenciais teóricos sobre o desenho, continha alguns trabalhos de minha produção.

Grinmório: apresentava o meu interesse com a relação olhante e olhado, contém um trabalho propositivo que explora as possibilidades interpretativas acima de textos (entre elas os textos da versão da primeira banca que falavam sobre meu modo de criação de alguns trabalhos).

O Mago - Livro das Coisas: narrativa que apresenta as Coisas através do ponto de vista do Mago, possui foco a apresentar de maneira subjetiva a relação de iminência.

O Mago - Livro dos Aliquids: narrativa que apresenta os Aliquids através do ponto de vista do Mago, possui foco a apresentar de maneira subjetiva a relação de iminência.

Elucidário: glossário com algumas palavras que necessitavam de alguma explicação, também apresenta as citações indiretas³² presentes nos livros do Mago (sugestão da banca durante a primeira etapa de avaliação).

Algumas coisas se mantinham de acordo com as normas da ABNT, como por exemplo o resumo e a folha de rosto, entre outras partes encontradas como necessárias a auxiliarem a catalogação e conhecimento. As palavras chaves foram exploradas de outra forma, estas se mantêm de maneira gráfica, cada uma ilustrada a sua forma e com uma técnica diferente cada.

Os volumes foram colocados em caixas que possuíam o seus respectivos nomes (com exceção da caixa que continha os livros “O Mago - Livro das Coisas”, “O Mago - Livro dos Aliquids” e o Elucidário, está recebeu o nome de “Os livros do mago / Elucidário). As caixas foram postas em um tipo de bolsa que continha o nome do TCC “Entre Coisas - A Passagem do Mago”.

Forma da defesa de TCC

³² As citações nos livros do mago foram feitas de forma indireta sem apresentar de onde saíram ou quem as pensou, isso se dá pela necessidade de manter a narrativa sem possuir quebras. Contudo eram marcadas em itálico, seus trechos então se mostravam presentes novamente no elucidário com o volume de onde tinha sido retirado e por quem tinha sido pensado. Na primeira página dos livros também existe uma frase a qual deixa claro que as partes em itálico estão presentes no volume denominado “Elucidário”

A primeira defesa ocorreu normalmente com a apresentação verbal do trabalho, contudo antes de seu início foi posto um áudio que falava sobre as Coisas, mesmo texto apresentado no início do primeiro volume do TCC. O áudio possuía a mesma narrativa do texto apresentado em *Ateliê Livre II* (citado no início da parte de metodologia deste artigo). Durante a avaliação da banca foi dito que minha apresentação, por apresentar o áudio, possuía características performáticas. Unindo isso a observação feita de que meu trabalho escrito tinha a potencia de uma obra, pensei “porquê não tornar a apresentação uma obra também?”.

A performance/apresentação/defesa foi pensada da seguinte forma: Eu estaria travestido de Mago, em minhas costas estaria um foco de luz, na minha frente um tecido que possibilitasse a passagem da luz, mas mostrando apenas a silhueta.

Para a construção da roupa do Mago parti de um esboço e de uma pesquisa sobre construção de vestimenta para cosplay³³. A roupa foi construída com tecido e E.V.A.³⁴. Já o bastão que acompanha o Mago foi feito com papel revestido de massa de biscoit³⁵ e posteriormente pintado e envernizado.

A ação foi adaptada ao espaço que possuía duas salas, uma menor onde ficariam os trabalhos apresentados e outra com uma espécie de arquibancada/o lugar da plateia, onde estariam pessoas assistindo e a banca avaliadora.

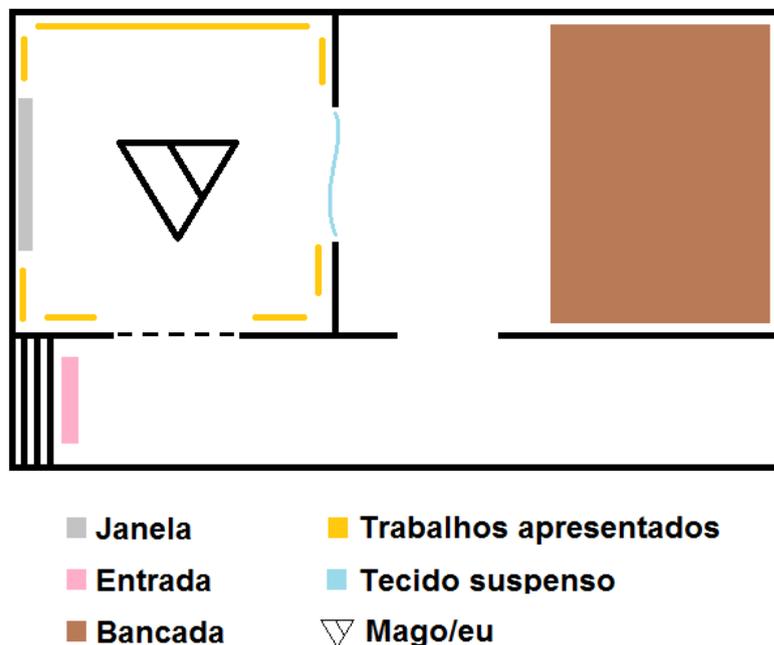


Figura 3. Matheus S. Folha. Planta. Fonte: autor

³³ Prática de se fantasiar de personagens fictícios.

³⁴ Folhas coloridas feitas com material emborrachado.

³⁵ Também chamado de porcelana fria, espécie de massa de modelar, após seu uso ela enrije-se.

O ideia anterior seria da montagem dos trabalhos estar no mesmo local que a banca avaliadora e os demais ouvintes, contudo o espaço não permitia isto. Assim foi repensada a performance, o Mago e os trabalhos no mesmo local, desta forma ao terminar a performance as pessoas atravessariam o tecido e entrariam no “mundo do Mago” para ver as obras.

A ação consistia na sombra do Mago sendo projetada em um tecido que dividia as duas salas. Ao longo da performance o mago interagia e projetava sua sombra no material, tenta atravessá-lo até que no final tem êxito e vem ao “mundo real”. Junto a isso existia um áudio que durante toda a performance falava sobre a pesquisa.

Resultados e Discussão

O TCC se fez bastante satisfatório para aquele momento da pesquisa, possibilitando outras projeções para minha poética e pesquisa. Os trabalhos se apresentaram potentes e novas formas de expressão escrita foram experienciadas de maneira positiva vindo a somar possibilidades a meios de gerar conhecimento e relações com meu trabalho e para o campo da arte, especialmente para o desenho.

Até o momento a investigação sobre desenho e a relação da troca de olhares e imagens entre o trabalho e o experienciador permanecem. Investigo as possibilidades de um desenho ampliado que esteja presente em diversas formas de linguagem. Experimento outros trabalhos que possuam a mesma qualidade de transformação das coisas, para isso me mantenho em um projeto usando plastilina (massa de modelar). Outro projeto que está em andamento é o de perceber nas sombras qualidades projetuais que também são incitadas por meu trabalho, assim esbocei caixas que geram sombras a partir de Coisas esculpidas, possibilitando diversas interpretações do que pode estar presente no interior do cubo. Trago o trabalho propositivo apresentado na parte do TCC que intitulo de “Grinmório” para as imagens, entregando registros de trabalhos meus e pedindo interpretações escritas de volta (o trabalho anterior ocorria de maneira contrária, eu enviava um texto e recebia como resposta um trabalho).

Conclusões

O processo de pesquisa para a conclusão do curso se fez um desafio. Os enfrentamentos se tornaram satisfatórios para o crescimento do trabalho, novas possibilidades foram abertas, tanto para as investigações sobre o desenho quanto para as novas ferramentas a serem usadas para expressar a poética do trabalho. A exploração de métodos não tão acadêmicos (fora das normas da ABNT) somados a liberdade dada durante as orientações me fazem concluir que o projeto de pesquisa para o trabalho de conclusão de curso criam novas aberturas, gerando assim um pesquisador mais autônomo auxiliando no crescimento científico da pesquisa em arte contemporânea.

Referências

Autor desconhecido. Conceito de Imanente. Disponível em: <<http://conceito.de/imanente>>. Acesso em 02 abr. 2016.

Autor desconhecido. O Conceito 'Imanente'. Disponível em: <<http://www.philosophy.pro.br/imanente.htm>>. Acesso em 02 abr. 2016.

JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. Dicionário Básico de Filosofia. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2001.

DERDYK, Edith. Disegno. Desenho. Desígnio. São Paulo: Senac São Paulo. 2007.

PRECIOSA, Rosane. Rumores Discretos da Subjetividade -Sujeito e escritura em processo. Porto Alegre: Sulina editora da UFRGS, 2010.

MARTINS, Alexandre Alberto. Duas Notas de Desenho. São Paulo: Senac São Paulo. 2007.

MACHADO, Juremir. As Tecnologias do Imaginário. Porto Alegre: Sulina. 2012.

SALLES, Cecilia Almeida. Desenho da Criação. São Paulo: Senac São Paulo. 2007.

MARAR, Ton; SPERLING, David. Em Matemático, Metadesenhos. São Paulo: Senac São Paulo. 2007.

OSTROWER, Fayga. Criatividade e Processos de Criação. 2. Ed. – Petrópolis: Vozes, 1978.

PEDROSA, Israel. O Universo da Cor. 3ª Ed. – Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2008.

CANCLINI, Nestor Garcia. A Sociedade Sem Relato – Antropologia e Estética da Iminência. São Paulo: EDUSP, 2012.

LISPECTOR, Clarice. Um Sopro de Vida. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

DIDI-HUBERMAN, George. A Imanência Estética. Revista Alea – Estudos Neolatinos [da] Universidade Federal do Rio de Janeiro, v.5, n. 1, p 118-147, janeiro – julho 2003.

BENJAMIM, Walter. Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura, 8 ed., São Paulo: Brasiliense, 2012.

MANSON, David. Os Grandes artistas - Mestres Holandeses - episódio 01 – Bosch (2006). Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=Ld80Rad8vC8>> Acesso em: outubro de 2016.

Autor desconhecido. Chromosome Damage. Disponível em: < <https://drawingroom.org.uk/exhibitions/Chromosome-Damage>> Acesso em: outubro de 2016.

Autor desconhecido. Daniel Guzman. Disponível em: < <http://www.kurimanzutto.com/artists/daniel-guzman>> Acesso em: outubro de 2016.

MANSON, David. Os Grandes Artistas - Românticos e Realistas - Episódio 01 - Goya (2006). Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=Ld80Rad8vC8>> Acesso em: outubro de 2016.

DUVAL, Fernando. O Mundo Imaginário. Disponível em: <
<http://www.fernandoduval.com.br/site/?o-mundo-imaginario>> Acesso em: outubro de 2016.

BOSDRIESZ, Jon. Escher – Metamorfose. Disponível em: <
<https://www.youtube.com/watch?v=pVwrUUwzBRo>> Acesso em: outubro de 2016.

DO VINIL AO DOWNLOAD: NOVOS CAMINHOS DO DESIGN DE IDENTIDADE DE OBRAS MUSICAIS

EMERSON FERREIRA DA SILVA¹; LÚCIA BERGAMASCHI COSTA WEYMAR²

¹*UFPel/emerson@nativudesign.com.br*, ²*UFPel/luciaweymar@gmail.com*

RESUMO

A partir da década de 1940, as capas de discos transformam-se em suportes para privilegiar criativos discursos artísticos através da união entre música, artes visuais e design. Os discos passam a receber identidades visuais personalizadas que reforçam seus conceitos e suas intenções. Muitos destes álbuns estão indelévels na memória afetiva dos ouvintes devido às poéticas criativas de seus projetos gráficos. Com a chegada do CD e o surgimento da internet os modos de ouvir e adquirir música foram alterados, assim como os de estabelecer suas representações visuais. O objetivo deste artigo é observar os novos caminhos de projetar, por intermédio do design, o tangível e o intangível das obras musicais.

PALAVRAS-CHAVE

CAPAS DE DISCOS; ARTE; DESIGN; IDENTIDADE; OBRAS MUSICAIS.

ABSTRACT

Beginning in the 1940s, disc covers became the basis for creative artistic discourses through the union of music, visual arts and design. Disks begin to receive personalized visual identities that reinforce their concepts and intentions. Many of these albums are indelible in the listeners' emotional memory due to the creative poetics of their graphic designs. With the arrival of the CD and the emergence of the internet the ways of listening and acquiring music have changed, as well as those of establishing their visual representations. The purpose of this article is to observe the new ways of designing, through the design, the tangible and the intangible of musical works.

KEYWORDS

DISC COVERS; ART; DESIGN; IDENTITY; MUSICAL WORKS.

Introdução

Na primeira metade do século XX, as capas de discos, os chamados LPs (*long plays*), passaram de modestos invólucros de proteção para dignos suportes a privilegiar os mais criativos discursos visuais e artísticos. Ao unir música com artes visuais e design, os discos tornaram-se objetos de apreciação popular, entraram para o *hall* dos mais consumidos do planeta e atingiram a categoria de grandes difusores de linguagens artísticas.

Tudo teve início com a chegada da faixa musical, ou áudio, na segunda metade do século XIX; antes disso não havia registro físico de músicas senão em partituras (NOCKO, 2001, p. 10). As invenções do fonógrafo e do gramofone, “as primeiras máquinas falantes, até o início das gravações elétricas em meados da década de 1920” (EVANS, 2016, p. 10), deram origem aos primeiros discos, inicialmente tendo a goma-laca como matéria-prima, sendo posteriormente substituída pelo vinil.

Quando os discos de goma-laca de 78 rpm (em geral, de dez polegadas, às vezes de doze) viraram formato-padrão para a música gravada de comercialização de massa, o crescente exército de consumidores queria um lugar para guardá-los. Em 1910, surgiram os “álbuns de discos”, similares a álbuns de fotos, com várias capas vazias dentro das quais se podiam proteger os discos de goma-laca, que se quebravam com muita facilidade. (EVANS, 2016, p. 14).

Com a chegada dos discos de vinil, por volta da década de 1940, o mercado fonográfico e os artistas constataram o impacto visual da criatividade das capas aos olhos do público. Frente a isso, passaram a investir nestas produções artísticas, explorando a criatividade em diversas linguagens. Desenhos, pinturas, gravuras, fotografias, colagens, recortes e design começavam a dar formas personalizadas e a transmitir conceitos através das capas dos álbuns. A crescente propagação da fotografia e os avanços nos processos de impressão e de acabamento das gráficas fizeram com que muitas capas resultassem em verdadeiras obras-primas de representação visual, tornando-as referências indelévels no imaginário e na memória afetiva de milhões de pessoas por todo o mundo.

No final da década de 1980 surgiu o CD (*compact disc*), um disco ótico e digital, com a promessa de uma nova e mais qualificada reprodução sonora. Nos anos 2000, os *softwares* de compactação de áudio na internet transformaram de vez a relação entre discos, artistas e público. A música passou a ser consumida no formato de arquivo compactado, modificando também a natureza dos discursos gráficos e assumindo uma nova relação tátil com o público.

Este artigo se propõe, portanto, observar os novos caminhos de projetar, por intermédio do design, o tangível e o intangível das obras musicais frente às mudanças ocorridas no mercado fonográfico. Refletir sobre como se articulam processos criativos nestas construções ao encontrar, nesta prática cotidiana no interior do escritório Nativu Design – local onde desenvolvo trabalhos do gênero –, um modo de ação baseado na

empatia, na *experimentação* e na *colaboração compartilhada*, três pilares principais de uma metodologia atualmente muito difundida, denominada Design Thinking.

Do LP ao CD: a explosão criativa dos discursos gráficos

Foi no ano de 1940, na Alemanha, que o designer Alex Steinweiss projetou o que seria o primeiro disco conceitual, “*Smash Song Hits by Rodgers & Hart*, com uma capa ilustrada e comentários sobre a música no interior e no verso” (EVANS, 2016, p. 14). A partir desse fato, o conceito de identidade visual dos discos estabelecidos nos projetos gráficos passaram a mediar a música e o público, fortalecendo a natureza de intenções próprias de cada obra (FIG. 1). Segundo Mike Evans (2016, p. 6), tendo a música como fonte de inspiração para produções visuais, “artistas gráficos, designers e fotógrafos cuja obra foi apresentada em capas de discos nas últimas seis décadas produziram algumas das imagens mais representativas da cultura popular”.



Figura 1 – Capa do álbum *Smash Song Hits by Rodgers & Hart*, por Alex Steinweiss (1940).

Fonte: www.alexsteinweiss.com (2017)

As vendas dos álbuns de Steinweiss logo superaram as dos álbuns de embalagem comum [...]. Steinweiss concebeu então o que iria se tornar o padrão da indústria: uma capa de papelão fino coberta de papel impresso, com uma lombada estreita, suficiente para que o título do álbum ficasse visível quando este fosse guardado em pé numa estante. A contracapa trazia notas com detalhes sobre o disco (EVANS, 2016, p. 41).

No final da década de 1960 na Inglaterra, bandas do denominado *rock progressivo* como *Pink Floyd*, *Yes*, *Led Zeppelin* e *Emerson Lake & Palmer* despontavam com álbuns conceituais ao investirem na criatividade gráfica de suas capas. O *Pink Floyd* acabou por estabelecer uma parceria criativa com os designers do grupo britânico *Hipgnosis*, em especial com Storm Thorgerson, que perdurou até 2007.

O grupo *Hipgnosis* especializou-se na criação artísticas de capas para álbuns. Em muitas de suas concepções gráficas haviam uma forte identificação, por vezes direta, com os anseios artísticos dos movimentos *surrealista* e da *psicodelia*, evidentes na época e muito presentes no contexto do rock progressivo. Capas como *The Dark Side of the Moon* (1973) e *Wish You Were Here* (1975) transformaram estes álbuns em referências na história da música, tanto pela proposta musical quanto pela apresentação visual (FIG. 2): no primeiro caso, a capa quando “aberta faz surgir um prisma que reflete um raio de luz, de forma infinita” (DIMERY, 2007, p. 302); já o segundo “trata sobre o tema da ausência, e para evocá-la, os designers fizeram uso de um invólucro *shrink-wrap* preto (uma espécie de plástico transparente) para cobrir a capa” (EVANS, 2016, p. 148), proposta que não foi muito bem aceita pelas lojas devido ao impacto estranho do disco nas prateleiras.



Figura 2 – *The Dark Side of the Moon* (1973) e *Wish You Were Here* (1975), álbuns do *Pink Floyd* com projeto gráfico de Storm Thorgerson e do grupo *Hipgnosis*.

Fonte: www.stormstudiosdesign.com (2017)

A arte gráfica pesou em alguns casos [...] Efeitos ousados de estúdio, produção de arranjos inventivos, guitarras com distorção e *wah-wah*, letras surrealistas e um conceito amarrando a obra também pesaram nas escolhas, assim como a influência de aditivos químicos aliados à vontade de romper barreiras (ARAUJO, 2016, p. 19).

A história das capas de discos no Brasil apresenta uma série de grandes contribuições visuais a partir do final da década de 1940, destacando entre muitos o trabalho gráfico e de design de Elifas Andreato. Elifas é conhecido por estabelecer uma metodologia de interpretação pessoal e uma poética visual muito singular de cada projeto de disco que executou, marcando profundamente, não somente a história da música brasileira, mas a carreira profissional de muitos artistas com quem trabalhou.

Assim observa o jornalista Tárík de Souza: “só um artista que veio do povo como ele poderia ter trazido para este acessório típico da era industrial o que até então lhe faltava: emoção” (ANDREATO, 2010). A capa do álbum duplo *Ópera do Malandro* (1979) de Chico Buarque triunfou frente ao conservadorismo comercial das gravadoras que exigiam a presença da imagem do músico na capa; o álbum *Terreiro, sala e salão* (1981) de Martinho da Vila fez uso da faca gráfica para recortar os olhos da máscara, fazendo com que o artista somente pudesse ser identificado com a retirada do encarte (FIG. 3).



Figura 3 – Os álbuns *Ópera do Malandro* (1979) e *Terreiro, Sala e Salão* (1981), com direção de arte e projeto gráfico de Elifas Andreato.

Fonte: www.andreato.com.br (2017)

Elifas não tem falsos pudores. Suas capas levam o riso e a lágrima sem esconder sentimentos. [...] Quem não viajou no vagão ferroviário hiper-realista da *Ópera do Malandro*, de Chico Buarque? É possível sentir os discos antes, durante e depois da audição apenas contemplando ou mesmo apalpando os trabalhos (ANDREATO, 2010).

Entre o final da década de 1980 e início da década de 1990 surgiu o CD (*compact disc*), um disco ótico e digital, junto aos equipamentos digitais e leitores de *laser*, com a promessa de uma nova e mais qualificada reprodução sonora. Menor em formato (doze centímetros de diâmetro), a nova mídia trouxe mudanças sensíveis na produção e comercialização de discos. Os discursos gráficos e os projetos de design tiveram que se adequar a este novo espaço, pois o novo invólucro, agora em formato de caixa plástica, fez reduzir as dimensões do objeto, modificando os discursos gráficos e assumindo uma nova relação tátil com o público. André Midani, um dos principais nomes da história da indústria fonográfica no Brasil e no mundo, comenta:

As capas dos LPs, que encantavam o olhar do público com a riqueza e grandiosidade de suas ilustrações, eram um prelúdio ao prazer de ouvir o disco, uma introdução gráfica ao mundo mágico do artista e a porta de entrada ao seu universo de música, poesia e sonhos [...] Sacrificou-se o indispensável elemento do prazer lúdico em nome da maximização dos espaços nas prateleiras dos depósitos das gravadoras e das lojas de discos (mais produtos em menos espaço), além de reduzir os custos de fabricação (MIDANI, 2008, p. 216).

Ainda no início da década de 1990, alguns artistas, adeptos do valor tangível dos LPs, não se contentaram com estes formatos de caixas plásticas para seus discos. Bandas de *rock* como *Pearl Jam*, além de não abandonarem a produção de seus discos na versão vinil, começaram a personalizar seus CDs com novos materiais, como o papel-cartão, e em novos formatos físicos. Seu terceiro disco, *Vitalogy* (1994), recebe um projeto de design em formato de livro, tanto para o LP quanto para o CD (FIG. 4), apresentando um conceito contrário ao de uma caixa de plástico impessoal. Segundo os integrantes da banda, o vocalista Eddie Vedder é um admirador incontestável do vinil (EVANS, 2016, p. 214).

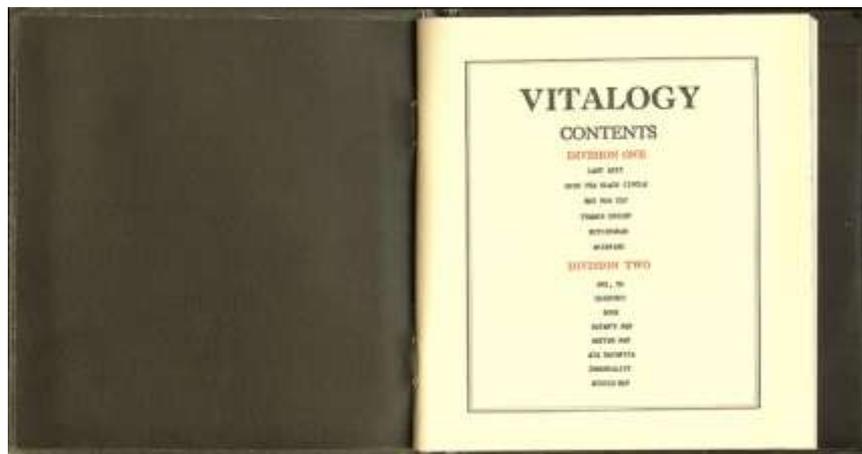


Figura 4 – *Vitalogy* (1994), terceiro disco da banda de rock *Pearl Jam* e com design inspirado no formato físico e nas ilustrações de um livro de medicina de 1899. Direção de arte: Joel Zimmerman.

Fonte: www.shutterstock.com/pt/blog/9-capas-de-discos-que-inovaram-o-campo-de-embalagem-de-msica (2017)

O Pearl Jam criou uma brochura que envolveu seu público e complementou a experiência de se ouvir o disco. A banda estava tão comprometida com a qualidade da embalagem deste álbum que os cinquenta centavos de dólar extras por CD que foram necessários para se produzir a mesma saíram do bolso da própria banda (BRODERICK, 2014).

Nesse mesmo período, aqui no Brasil, os LPs foram perdendo espaço entre os lançamentos fonográficos, que passavam a investir somente na produção de CDs (FIG. 5). A partir daí, “perdeu-se a escala generosa da capa do disco de vinil, e em troca,

abriu-se a possibilidade de incluir um livreto na caixa plástica característica de seu sucessor digital” (MELO; RAMOS, 2011, p. 612).



Figura 5 – *História do Samba* (1997-1998), coleção de fascículos e CDs, design, pesquisa e ilustrações. Projeto gráfico: Elifas Andreato.

Fonte: www.andreato.com.br (2017)

Do download ao streaming: as obras intangíveis

Nos anos 2000, a afirmação da internet junto à novidade dos aparelhos eletrônicos e dos softwares de compactação de áudio transformou de vez a relação entre discos, artistas e público. A música passou a ser consumida em um novo formato: os arquivos compactados. O download e o upload (“descarregar” e “carregar”, em português) disseminou os arquivos de música, não demorando para surgirem as plataformas online de audição, os chamados streaming YouTube, i-Tunes, Spotify (FIG. 6), entre outros.

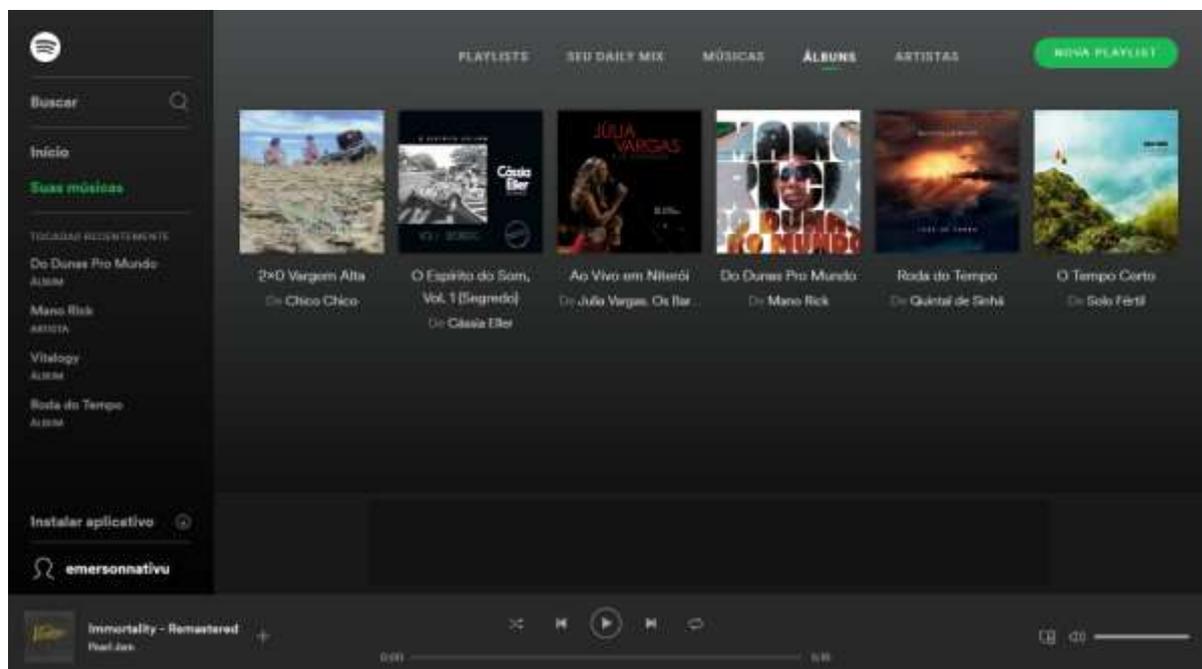


Figura 6 – Aplicativo Spotify, com capas de discos produzidas por Nativu Design/ Emerson Ferreira.

Fonte: *print screen* do site (2017)

Segundo o designer brasileiro Gingo Cardia, a partir deste momento ocorre uma espécie de crise de imagem na música: “antes era o LP, depois veio o CD, e hoje em dia temos a internet. Algumas pessoas veem, outras não, ou só o som chega [...] É um momento diferente, ainda estamos aprendendo a lidar” (ARTE NA CAPA, 2016). Gingo aborda as incertezas que surgem com estas mudanças, como por exemplo a questão da produção ou não dos discos físicos. Fato é que, mesmo com essas mudanças, os discos de vinil não desaparecerem por completo e seguem sendo produzidos. A “tangibilidade do formato de LP é o que decreta seu triunfo definitivo sobre seu sucessor, o CD, mesmo se considerarmos as recentes inovações do download e streaming de música pela internet” (EVANS, 2016, p. 6). Assim como afirma André Midani, os discos de vinil encantam nosso olhar pela grandiosidade das ilustrações e pela riqueza do manuseio enquanto objeto, sendo um ponto de partida que nos introduz, por intermédio da identidade visual, ao mundo de música, poesia e sonhos dos artistas.

Metodologia

A construção de uma obra musical ocorre de maneira coletiva. O fotógrafo pernambucano Carlos da Silva Assunção Filho, mais conhecido como Cafi, afirma em entrevista ao programa Arte na Capa – série que mostra as histórias por trás de emblemáticas capas de discos brasileiro (ARTE NA CAPA, 2016) –, que o produto disco é uma obra coletiva e não só musical, onde a capa também faz parte dessa obra coletiva. Na mesma ocasião, a cantora Maria Bethânia menciona que uma obra musical não se trata de partes separadas – capa, contracapa, disco ou encarte –, pois entende que tudo é uma coisa só. O cantor e músico pernambucano Lenine comenta que antes de ter as canções do disco, tem a imagem do que seria o disco. Gringo Cardia reflete que a imagem às vezes não mostra o conteúdo sonoro do que está no disco, mas que de alguma maneira tem a mesma poesia do que está sendo cantado.

No cenário atual do design, que privilegia a experiência em trabalhos coletivos possibilitando novas formas de projetar, começou a difundir-se metodologias como o Design Thinking: uma forma de pensamento projetual pautada na experiência compartilhada e participativa entre o projetista e seus parceiros, unindo a visão do projeto à expectativa do usuário final (o público).

Desta forma, ao desenvolver-se numa dimensão relacional e comportamental, a solução do problema não se encontra no resultado material, mas num processo; [...] neste novo paradigma, na teoria e prática do design, surgem novos termos como o design de experiência, design relacional, design como craft, design de serviço, design como inovação social, design-arte, co-design, design thinking, entre outros, que denunciam um afastamento do modelo tradicional de equacionar os problemas (DIAS; MOURA, 2013).

Segundo a professora e curadora americana Ellen Lupton (2013, p. 5), o “conceito de Design Thinking normalmente refere-se aos processos de concepção, pesquisa, prototipagem e interação com o usuário”. A pesquisadora portuguesa Katja Tschimmel (2014) considera que a metodologia trata-se de “um modo de pensar que leva à transformação, evolução e inovação, a novas formas de vida, novas formas de aprendizagem e novas formas de gestão empresarial”. Os pesquisadores Suzana Dias e Mário Moura (2013), também portugueses, afirmam que “mais do que servir uma produção, o design contemporâneo parece estar cada vez mais orientado para interferir no contexto da experiência do utilizador”. Sendo assim, o “designer thinker” é um profissional de qualquer área do conhecimento que aplica as ferramentas da metodologia do design em processos coletivos de inovação, com o objetivo de pensar de forma mais fluida, flexível, empática, visual e original (TSCHIMMEL, 2014, p. 159).

Resultados e Discussão

A virada do milênio vem registrando um período de sucessivos avanços tecnológicos e de mudanças nos modos de vida das pessoas, orientados pelo uso cotidiano da informática. Neste novo cenário,

O artista contemporâneo, para fazer frente a habilidades e conhecimentos tão diversificados que se apresentam de forma imbricada no processo de criação, passa a constituir a arte como um campo fecundo para a pesquisa e a investigação” (REY; BRITES; TESSLER; LANCRI, 2002, p. 123).

Experiências em projetos de design propiciam aos participantes a oportunidade de compartilharem ideias e soluções. A cada novo desafio entre grupos, frente à tarefa conjunta de trazer para a materialidade elementos do campo da subjetividade, surgem situações diferentes no pensamento projetual que, conseqüentemente, irão definir o tipo de metodologia a ser aplicada.

Os processos de pensamento de um indivíduo são incentivados e direcionados pelos pensamentos e expressão de ideias de outros membros de um grupo. Desse modo, uma única pessoa não é responsável pelo resultado do processo criativo, pois o resultado é uma contribuição de todos, a partir da construção coletiva de novas ideias sobre àquelas geradas individualmente (GERO, 2006 apud ZAVADIL; DA SILVA; TSCHIMMEL, 2016, p. 7).

A criatividade, no design, inclui tanto o processo cognitivo do indivíduo quanto os processos de projeto, de comunicação e compartilhamento de conhecimentos. Neste sentido, o pensamento e a atuação no design, projetista e produtor de bens de consumo e serviços, é direcionado a estes novos caminhos, mais preocupados com o papel social de seu desempenho e contribuição. O Design Thinking, que valoriza a empatia, a colaboração e a experimentação compartilhada, surge como um modo de pensar que busca, sobretudo, evoluir para novas formas de projetar, aprender e compartilhar intenções e conhecimentos.

Conclusões

O processo criativo de construção do design e da identidade visual de uma obra musical desenvolve-se de maneira coletiva na qual tanto o diretor de arte quanto os demais participantes – músicos, produtores, fotógrafos – compartilham ideias e percepções, discutem as intenções da obra para melhor representá-la visualmente. Diante das mudanças dos modos de se ouvir e adquirir obras musicais, seja por intermédio do disco físico ou por aplicativos de internet, parece imprescindível trabalhar coletivamente.

Para o design de discos o grande desafio é fazer com que a representação gráfica funcione bem em grande e em pequena escala. O discurso gráfico, que antes era restrito ao produto físico, agora surge com potência no mundo virtual e em diversas dimensões.

Em tempos de mundo digital, uma embalagem criativa e bem elaborada pode ser uma maneira de se capturar a atenção do utilizador. O certo é que, seja a plataforma que for, sempre estará vinculada a uma obra musical a sua devida representação visual.

Referências

- ANDREATO, Elifas. *Portfolio Brasil – Design Gráfico*. Editor Jacques Rutman. São Paulo: J.J. Carol, 2010.
- ARAUJO, Bento. *Lindo sonho delirante: 100 discos psicodélicos do Brasil (1968/1975)*. São Paulo – SP: Poeira Press, Poeira Zine, 2016. 232p.
- ARTE NA CAPA. Canal Brasil, Rio de Janeiro. 2015. Programa de TV. Disponível em: <<http://canalbrasil.globo.com/programas/arte-na-capa/videos/3682725.htm>>. Acesso em: 29 set. 2015.
- BRODERICK, Daniel. *9 capas de discos que inovaram o campo de embalagem de música*. Acessado em 21 ago. 2017. Disponível em: <https://www.shutterstock.com/pt/blog/9-capas-de-discos-que-inovaram-o-campo-de-embalagem-de-msica>
- DIMERY, Robert. *1001 discos para se ouvir antes de morrer*. Prefácio de Michel Lydon; tradução de Carlos Irineu da Costa e Eliane Azevedo. Rio de Janeiro: Sextante, 2007. 960p.
- EVANS, Mike. *Vinil: a arte de fazer discos*. Tradução de Luis Reyes Gil. São Paulo: Publifolha, 2016 – 256 p.
- LUPTON, Ellen (org). *Intuição, ação, criação – Graphic design thinking*. Tradução Mariana Bandarra – São Paulo: G. Gili, 2013. – 184 p.
- MELO, Chico Homem de; RAMOS, Elaine (org). *Linha do tempo de design gráfico no Brasil*. São Paulo - SP: Ed. Cosac Naify, 2011.
- MIDANI, André. *Música, ídolos e poder: do vinil ao download*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008 – 295 p.
- MONTONARI, Valdir. *Rock Progressivo: A música erudita da juventude*. Campinas – SP: Papyrus, 1985. – 1992 p.
- MORGAN, Johnny e WARDLE, Ben. *The Art of LP – Classic Album Covers 1955-1995*. Sterling, 2010.
- NOCKO, Caio. *Produções de Áudio: Fundamentos*. Série Cadernos Temáticos. DITEC - Diretoria de Tecnologia Educacional – Governo do Estado do Paraná. 2011 – 45 p.
- REY, Sandra; BRITES-UFRGS, B.; TESSLER, E.; LANCRI, J. *Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais*. In: Blanca Brites; Élica Tessler. (Org.). Metodologia da Pesquisa em Artes Visuais. Porto Alegre: UFRGS, 2002, v., p. 123-140.
- TSCHIMMEL, Katja. *Processos Criativos: A emergência de ideias na perspectiva sistêmica da criatividade*. Acessado em 5 abr. 2017. Disponível em: <http://store.esad.pt/pt/products/books/processos-criativos>
- WEYMAR, Lúcia. *Design entre aspas: indícios de autoria em design gráfico*. 2010. 163f. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUCRS, Brasil.
- ZAVADIL, Priscila; DA SILVA, Régio P.; TSCHIMMEL, Katja. *Modelo Teórico do Pensamento e Processo Criativo em Indivíduos e em Grupos de Design*. 2016. (PGDesign - Design &

Tecnologia 12) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, Brasil. Acessado em 17 mar. 2017. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/det/index.php/det/article/view/380>

ZONAS DE TENSÕES IMAGÉTICAS – O INVENTARIADO DO QUE SOBROU

GIOVANNI FONSECA BOSICA¹; HELENE GOMES SACCO CARBONE²

¹UFPEL/giovanibosica@gmail.com; ²UFPEL/sacco.h@gmail.com

SINOPSE

Proponho aqui traçar algumas análises conceituais relacionadas ao processo criativo do trabalho Guerras: Zonas de tensões – Paralelo 31. O texto baseia-se nas discussões metodológicas sobre colecionismo, inventário e apropriação de imagens, com temáticas sobre a guerra e o corpo para pensar nas estratégias e ações poéticas adotadas nas articulações destas imagens no processo artístico. Busco observar também a construção de uma narrativa visual que procura aludir às experiências encontradas nas zonas de tensões e que permitem por via da arte a criação de um espaço de denúncia e resistência frente às estratégias de apagamento da memória.

PALAVRAS-CHAVE

ARTE CONTEMPORÂNEA; GUERRA; PROCESSO DE CRIAÇÃO; INVENTÁRIO; NARRATIVAS.

SYNOPSIS

Here, I propose to draw a conceptual review related to the creative process of the work Guerras: Zonas de tensões – Paralelo 31. This essay is based on methodological discussions about collecting, inventory and appropriation of images related to war and the body to think about the strategies and poetic actions adopted in the articulations of these images in the artistic process. I also try to observe the construction of a visual narrative that pursue to allude to the experiences found in the tensions zones and that allow, through art, the creation of a space of report and resistance against the strategies of memory erasure.

KEYWORDS

COMTEMPORARY ART; WAR; CREATIVE PROCESS; INVENTORY; NARRATIVES.

EPÍGRAFE

O texto a seguir propõe tecer algumas questões conceituais que envolvem a minha pesquisa poética, pensando nas estratégias adotadas no processo criativo do trabalho *Guerras: Zonas de tensões [Paralelo 31]*, desenvolvido em 2015 para a exposição *Paralelo 31 – Coordenadas da Arte em Pelotas*. A proposta do trabalho foi realizá-lo no decorrer da exposição, na galeria A Sala, do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas. No qual, propus algumas ações enunciativas e performáticas durante sua execução, para gerar uma narrativa visual que tramava acontecimentos reais e ficcionais, tramada no espaço físico.

Este texto será guiado conforme os meios e concepções adquiridas no processo artístico da narrativa visual. Alguns procedimentos artísticos foram adotados para pensar as imagens dentro das temáticas sobre o corpo violado na guerra, procurando aludir às experiências encontradas nas zonas de tensões, assim permitindo por via da arte a criação e a ressignificação de imagens emblemáticas sobre algumas guerras e conflitos na humanidade. Assim gerando um espaço de denúncia destas ações caóticas e seus resultados - as sobras do campo de batalha, como modo de resistência frente às estratégias de apagamento da memória, seja pela banalização e falta de conscientização das pessoas em relação a massiva produção imagética vinculada ao tema que, percorrem, aos nossos olhares, e pouco são compreendidas e refletidas cotidianamente.

Em meio ao desenvolvimento do trabalho, foram guiadas escolhas que discutiam pelo viés da arte, relações conceituais e teóricas sobre as imagens, elencando questões poéticas sobre: 1) Apropriar imagens é uma breve tentativa de conceber uma ressignificação, é propor um novo conflito de entendimento 2) Colecionar imagens é reter uma pequena parcela do mundo, 3) Inventariar imagens, é assumir a morte é lançar um novo contexto inventado, uma nova morte; esses três eixos estrategicamente captam questões do mundo e aquilo que me interessa discutir no contexto da arte contemporânea.

Como referencial artístico, trago Alberto Burri para pensar os resultados plásticos e simbólicos na pintura. Reflexões nos campos de estudos teóricos sobre: a produção artística como meio de programar e apropriar os elementos do mundo; o estado de ver e de olhar a imagem; as imagens das guerras. A partir de Nicolas Bourriaud, Marcia Tibuti e Paul Virilio.

Colecionar, inventariar e Apropriar: proposições para pensar uma parcela do mundo

O início do trabalho partiu da proposição de ativar o espaço da galeria como local de produção artística onde iria ser concebido o processo artístico, assim organizando e aproximando-o a um atelier. Esta proposição parte do conceito que tece o pensamento que cada ação gerasse um sentido poético no decorrer dos dias, relacionando situações que ressoariam dentro de uma narrativa visual-ficcional. Instigando o espectador a fruição que se aproxima da realidade inventada pelo processo artístico. Ao ponto que a cada gesto fosse uma manifestação que aludiria às experiências de tensão encontradas nos campos de batalha.

A priori levei todos os materiais que seriam pertinentes para o processo artístico do trabalho para seguidamente dispor os mesmos. O primeiro procedimento foi acessar minha coleção de imagens e fazer uma breve seleção temática referente às guerras, conflitos e ao corpo humano. Neste primeiro momento lanço a proposição que *coleccionar imagens é reter uma pequena parcela do mundo*. Essa coleção faz parte de uma pesquisa que cultivo há anos, essas imagens foram coletadas a partir de meios de comunicação digital e impressa, como websites, livros de história: relativos a guerras e a arte, revistas de várias áreas, HQ's e etc.

Ao percorrer essas diferentes mídias, procuro imergir no caos imagético do mundo e deter apenas o que me interessa, ao ponto de capturar essas imagens mundanas. Com o intuito de reordená-las no ato criativo e recolocá-las num contexto inventado para projetar contextos reais, caóticos - de guerra. Propondo um movimento metalinguístico das próprias imagens. E, também, o ato de coleccionar imagens é um meio de delimitar um outro mundo, determinar um espaço e universo íntimo, que assume meu desejo de reter e organizar as coisas do mundo lá de fora.

Organizar o caos imagético é inserir as imagens numa determinada classe ou categoria, é designar um destino que retém um eixo central, passível de ser compreendido ordenadamente. É assumir determinadas escolhas inventadas-inventariadas por mim, ao ponto de entender que *inventariar imagens é assumir a morte, é lançar um novo contexto inventado, uma nova morte*. Segundo o dicionário Aurélio a significação de inventário é: 1. descrição detalhada do patrimônio de pessoa falecida, para que se possa proceder à partilha dos bens; 2. o documento ou papel em que estão enumerados e descritos esses bens; 3. levantamento minucioso dos elementos de um todo; rol, lista, relação.

Neste sentido, inventariar imagens é propor uma classificação, uma inserção a um fechamento de ideia, procedendo a uma descrição detalhada sobre ela. Ao ponto que não abre exceção, seu destino é certo, seu entendimento se perpetuará dentro da sua própria classificação inventada, assim assumindo a morte de outra possível reclassificação, ela desdobrará em si mesma, dentro do seu próprio conceito e parâmetro já estabelecido

Pensando nos conceitos de colecionar e inventariar, desenvolvi um inventário das imagens selecionadas a partir da minha coleção, para tanto foram propostas cinco listas com classificações e subclassificações de imagens, como podemos perceber logo abaixo.

1ª Lista - Corpo

- 1.1 Corpo morto: asfixiado, retalhado, baleado, soterrado, e carbonizado.
- 1.2 Corpo vivo: torturado e em guerrinha.
- 1.3 Corpo inanimado: personagens de filmes e HQ's, esquemas e estudos científicos e corpos em trabalhos artísticos.

2ª Lista - Paisagem

- 2.1 Paisagens de campos de batalhas:
 - 2.1.1 Em guerra - fotos e ilustrações de históricas: tiroteios, explosões e retaliações
 - 2.1.2. Pós-guerra - fotos e ilustrações históricas: ilustrações de HQ's e trabalhos artísticos
- 2.2 Espaços obsoletos: interiores e exteriores de espaços abandonados.
- 2.3 Mares e lagoas

3ª Lista - Armas

- 3.1 Revólver, faca, forca, máscaras de tortura, bomba atômica, dinamite e aviões, navios e tanques de guerra.

4ª Lista - Símbolos

- 4.1 Religioso - islâmico
- 4.2 Que representa convenções de – morte, perigo e explosão

5ª Lista – Jogo

- 5.1 Tabuleiro – batalha naval

A partir desses inventários surgiu outra relação e “organização” das diversas imagens, através da rearticulação das mesmas foi realizada uma narrativa visual – ficcional que, poeticamente, faz alusão ao caos e a tensão de um campo de batalha, que a guerra intrinsecamente traz. Fazendo dos procedimentos anteriores métodos para a compreensão dessas imagens, que trazem em si mesmas a ideia de caos. Aqui proponho o modo de repensar os meios de produzir o trabalho através da apropriação e disseminação que a imagem comunica e abarca simbolicamente, como meio de expressar algo imposto por ela (o caos) e dar um novo sentido ao manuseá-la, pensando aquilo que se processa do lado da

experiência do processo artístico e da codificação do espectador. É como se essa nova “organização” aspirasse a favor do caos, que ironicamente programou uma ordem imagética que o narra.

Partindo da ideia que *apropriar imagens é uma breve tentativa de conceber uma ressignificação*, condiciono outro entendimento sobre o processo criativo, no qual estabeleço a ideia de apropriação. Flexiono ações que operam o lado conceitual – um pensamento, um intelecto, - do que de fato um gesto criador, expressivo. A apropriação acontece ao articular as imagens na criação da narrativa, onde meus gestos são mínimos e seguem determinadas neutralidades ao, recortar, rasgar, pregar, agrupar e colar. Esse modo de compreender o ato criativo, está presente nas concepções lançadas por Duchamp. Segundo as observações feitas pelo filósofo italiano Maurizio Lazaratto sobre a obra de Duchamp:

“mais do que objeto ou obra, o que interessa a Duchamp são as transformações incorporais operadas pelo processo criativo (a transubstanciação dos materiais inertes utilizados) que afetam de uma só vez a subjetividade do artista e aquela do público. O processo criativo é um ato estético no sentido em que ele desloca e reconfigura o campo da experiência possível e constitui um dispositivo de fabricação de um novo sensível e de uma nova massa cinzenta”. (Apud: OSORIO, 2015, p. 134)

Meu ato criativo está interligado na reconfiguração das imagens, apropriando seus signos e simbologias como forma de gerar um dispositivo que promove outra experiência, além do que a própria imagem apresenta. É uma breve tentativa de ressignificá-las e recolocá-las num outro contexto que poeticamente fabrica um novo sensível e questionamento ao espectador.

Entendendo que o processo criativo movimenta uma ideia, uma vontade de dizer algo ao espectador, comecei a manipular as imagens ao recortar, rasgar, pregar, agrupar e colar (Figuras 1, 2 e 3) que simbolicamente faço dos sutis gestos alusões à agressão, à violação de cada corpo-imagem.



Figuras 1, 2 e 3. Processo artístico, procedimentos plásticos e montagem da narrativa visual. Fotos: Pedro Paiva

Essas agressões e violações feitas em cada corpo-imagem no processo artístico, alude a uma experiência no ato e no resultado que visualmente tensiona o espaço da galeria e da própria parede, ao construir a narrativa visual que sugeriu o “estar em guerra” e o “pós guerra” - resultado do que sobrou dela.

Essas articulações foram sendo encaminhadas por meio de associações de imagens, agrupando-as como se fossem uma espécie de quebra-cabeça que completava uma figura “total”, formada através de quatro nichos simbólicos. Cada nicho foi projetado para narrar visualmente um: espaço de conflito, personagem, acontecimento e desfecho que pensa o acontecimento num todo e o que sobrou do mesmo.

Esses nichos geraram uma trama que tensionava e produzia determinada rede de comunicação, pois cada imagem trazia intrinsecamente um significado, contudo somadas pela justa colocação e até mesmo a sobreposição, geravam uma significação desejada, narrada. Ao mesmo tempo que a narrativa se dava com a soma de todos os nichos, pois havia uma aproximação de espaço entre eles, gerando uma conexão total a qual se propôs uma narrativa ficcional com determinada linearidade (Figura 4).



Figura 4 – Narrativa visual com os nichos. Impressões a laser em papel e acetato, fita crepe e pregos. Dimensões variadas. Foto: Pedro Paiva

A partir desta narrativa visual propus um segundo momento do processo de criação que concebeu uma série de ações performáticas. Essas ações procedem a partir da leitura intersemiótica dos nichos, na qual procurei estabelecer as relações entre as imagens separadamente e num todo. Após essa leitura, comecei a projetar trabalhos bidimensionais e tridimensionais em que fossem conduzidos materiais como plástico, papel, tecido, tinta, pólvora e fogo, com intuito de propor, no fazer artístico, ações de explosões e queimas com maçarico. Envolvendo a ficção da primeira narrativa e deslocando-se nesse segundo momento que tensiona e narra essas ações reais, envolvendo uma dialética entre ficção e realidade no processo criativo, gerando materialidades e plasticidades através das combustões/incinerações que aludem as sobras do campo de batalha.

1ª Nota: Batalha naval – Paralelo 31

Numa batalha naval a guerra é narrada. Um espaço de conflito é tramado, há um jogo que disputa um território onde as coisas são codificadas de outro modo, propagando utopias e percepções poéticas, dizem que este espaço é uma galeria de Arte e a chamam de A Sala.

De um lado o paralelo - 31.78139°, - 5234054° luta e resiste por sua permanência de seu espaço A sala e em contrachoque o paralelo - 31.77644°, - 5234370° tenta impor suas vontades em relação a dominação daquele local. A zona de conflito está entre os dois paralelos e encontra-se, nas proximidades do Quadrado, na margem do Canal São Gonçalo que é uma via fluvial que faz a ligação entre a lagoa Mirim e a laguna dos Patos no Rio Grande do Sul.

O primeiro nicho realizado foi Batalha Naval – Paralelo 31 (Figura 5), sua formação se dá a partir da concepção de um jogo (batalha naval). A realização da narrativa é uma associação de imagens, é possível observar da esquerda para direita do registro fotográfico, imagens de: explosões em navios (reais e em HQ), uma grande onda; em seguida no meio tem o jogo, batalha naval; logo acima, duas imagens que representam explosões; abaixo, mais algumas explosões em navios, um céu noturno que registra ações de tiroteio e um cemitério.

Voltando para o centro, para o campo de batalha, observamos que este foi jogado com táticas navais baseadas em mobilidade e fogo, combinam-se estratégias para melhor ocupação e a posição territorial narrada. Procedimentos artísticos foram gesticulados ao ponto de criar uma trama visual que sugerisse e resultasse em acontecimentos que levaram a causa do jogo. Aqui trago de forma ficcional o conflito entre dois paralelos que batalham entre as margens do canal São Gonçalo, com o propósito de permanência e dominação do espaço da galeria A Sala, onde estou produzindo a própria narrativa.



Figura 5 – Nicho da narrativa visual: Batalha Naval – Paralelo 31, 2015. Impressões a laser em papel, fita crepe, guache, queimas. Dimensões variadas. Foto: Pedro Paiva.

As ações no processo criativo foram pensadas como se fossem as ações do jogo. O jogo é formado por dois tabuleiros, nos quais os jogadores têm de adivinhar em quais quadrados estão os navios do oponente com intuito de derrubar os barcos do oponente adversário. Cada navio tem uma representação formada pela quantidade de quadradinhos preenchidos.

Fui realizando pinturas com a tinta guache que preenchessem esses espaços quadriculados, idealizando os tipos de navios que sofreram os ataques. Simbolicamente ao usar a tinta na cor vermelha, trago referências ao sangue, e ao usar a queima, as explosões e a morte.

Os procedimentos plásticos partiram da apropriação de alguns elementos das imagens que estavam em torno, como podemos perceber cruz (simbolizando a morte). Ao usar a tinta vermelha programei um tensionamento na sua matéria, ao diluí-la e resultando um desenho abstraído que faz a alusão ao sangue derramado e a cruz. E as imagens que têm fogo, registradas através das explosões dos barcos foram mencionadas no jogo com queimas que fizessem alusão a explosão destes barcos, o que simbolicamente representa a destruição e aniquilação. Ao usar o maçarico para a combustão do papel, gravitacionalmente a queima e fuligem foram tensionadas para cima, sugerindo uma tensão oposta a tinta. Assim propondo o tensionamento que opõe as duas ações.

2ª Nota: Homem-Bomba

Sr. Sem título, homem sem rótulos e de difícil decodificação, representante do paralelo - 31.78139º, - 5234054º, foi encarregado de espionar o território vizinho. Segundo sua descoberta, o paralelo - 31.77644º, - 5234370º mandará um incendiário, conhecido como Homem-Bomba, disfarçado de artista para invadir e lançar diversas explosões na galeria A Sala. Em poucas horas o atentado combinado irá acontecer.

Neste momento o segundo nicho é formado, propondo na narrativa visual um personagem, o Homem-Bomba. Num deslocamento cultural, o homem-bomba é um terrorista islâmico, oriundo de grupos extremistas do “Estado Islâmico”. Sua concepção baseia-se em suicidar-se com explosivos em seu corpo, causando a destruição e morte de quem estiver ao seu alcance. Segundo o que eles creem é que estão numa “guerra santa”. Os ensinamentos religiosos fazem-nos acreditar que seu ato é um “ato de fé” e que receberão a recompensa da vida eterna.

Ao elaborar a trama imagética, foi pensando em imagens que representassem: constituição do corpo (esquemas e estudos científicos), da força (personagem super-homem), do soldado (uma autorretrato em posição de sentido e soldados islâmicos) e, também, ideias relacionadas à morte (pessoa em tortura, em cativeiro) e vida (ilustração de um feto) (Figura 6). Após a realização e percepção deste nicho, propus a realização de uma pintura com dimensões próximas ao tamanho do meu corpo, já que a pintura foi um autorretrato (Figura 7).



Figura 6 - Narrativa visual: Homem-Bomba, 2015. Impressões a laser em acetato e papel, Fita crepe. Foto: Pedro Paiva



Figura 7 - Homem-bomba, 2015. Tinta à óleo pólvora. 200 x 100 cm. Foto: do autor.

Levando em consideração o nicho realizado, percebi que a imagem fotográfica do meu autorretrato - que registra meu corpo em posição de sentido, nos tons de vermelho e com sobreposição do feto no abdômen, gerava simbolicamente a ideia do Homem-Bomba. Pensei no contexto que separa o homem, a bomba e a significação da soma desses dois elementos.

A pintura foi produzida ao ponto que a imagem do corpo fosse velada através de uma pintura em camadas finas de tinta sobre o corpo já pintado, com intuito de sugerir um corpo imerso. Estabelecendo pictoricamente uma percepção que a imagem está desvanecendo e ou aparecendo, propondo uma temporalidade entre dois mundos, ela transcende e ganha um estado etéreo. Em contratempo, o feto sobressai a esses tempos da pintura, ganha um deslocamento que coloca-o à frente, de forma iminente através da matéria rala que a pólvora gera no desenho do feto e, também, por conta do contraste de cor, assim contrapondo qualidades opostas que separam a pintura (o homem) e o desenho de pólvora (o feto, a bomba).

3ª Nota: Boom

Dia 18 de Agosto de 2015 / 12h27s46.

Infelizmente a tragédia aconteceu, o Homem-Bomba invadiu o território e posicionou-se em guerrilha. Explodiu a si mesmo em pensamento e explodiu o que estava pensando. Sua personalidade forte fez com que seus desejos de atear fogo tornassem realidade. E da projeção narrada-inventada, inverteu-se numa narrativa real, há fogo em toda parte na galeria A Sala, tudo está em chamas e nada reverterá essas ações.

Através do nicho do Homem-bomba, a narrativa desdobrou-se em outro nicho BOOM, que sugere o momento da ação-explosão. As imagens do nicho são: várias cabeças e corpos fragmentos, retalhados e carbonizados - mostrando a carne e sangue, uma foto de guerrilheiros, uma ilustração de HQ de explosão com a palavra boom e um trabalho do artista Roy Lichtenstein que é uma explosão (Figura 8).

A partir da imagem do trabalho do Lichtenstein, comecei a realizar uma pintura com tinta acrílica, pólvora e folhas de plástico (vinil) transparente. A feitura do trabalho procedeu por meio de sobreposições onde cada cor (vermelho, amarelo, azul e branco) estivesse numa folha diferente com intuito de gerar várias camadas em que fosse possível a inserção de pólvora entre elas. Após a finalização, a pintura foi colada na parede da galeria onde iniciei procedimentos de queima. Fazendo um jogo entre realidade e ficção, envolvendo de forma conceitual e metalinguística a minha ação de explodir fisicamente a citação que fiz da obra de Roy Lichtenstein que representa visualmente uma explosão (Figura 9).



Figura 8 - Narrativa visual: BOOM, 2015.

Impressões a laser em e papel.

Foto: Pedro Paiva



Figura 9 - Registro fotográfico da ação

da explosão, 2015. Foto: Pedro Paiva.

Ao explodir e carbonizar a explosão de Lichtenstein, estabeleço através dos meus gestos-ações uma projeção narrada que concretiza a imagem representada. O que antes estava apenas representado, materializa-se como verdade ao atear fogo, é o desejo que torna-se realidade. As explosões e queimas geraram um estado caótico da matéria-inerte. Fazendo desta ação uma agressão que tensionou o corpo da pintura, ao ponto que a matéria expande, retrai contorce, tece-aglutina a primeira camada de plástico com a última, um pedaço cai, ela perde forma, se transforma, distendendo-se e atrofiando-se ao mesmo tempo e em partes distintas. Mostrando a todos um novo corpo, corpo-signo de dor, tortura e morte (Figuras 10 e 11).



Figuras 10 e 11 – Registros fotográficos pós queima/explosão e detalhe.

Esses processos artísticos de queimas se aproximam com os procedimentos do artista Alberto Burri, o qual desenvolveu em seus trabalhos procedimentos com o uso do maçarico como dispositivo para pensar a superfície com relação às camadas e interiores da pintura, da matéria. Trabalhando questões que fazem alusões aos signos de acontecimentos já consumados.

Não há as duas camadas distintas, a superfície da matéria é diretamente trabalhada com o fogo; também aqui, porém, há sempre um acontecimento que altera a superfície e sua relação com as camadas mais internas, quase viscerais, da matéria. As matérias são sempre refugio, uma história, um passado próprio; não sabemos e não nos interessa saber nada sobre ele, e, no entanto, esse passado vivido consumiu-as em certos pontos – nuns mais, noutros menos -, determinou zonas de resistência maior, menor, variada. (ARGAN, 1992, p. 626)

Ao propor a incineração na pintura, busco tensionar a matéria assim como Alberto Burri no trabalho intitulado *Plástico vermelho*, ele constrói pictoricamente crateras modeladas pela chama em plástico vinil, na cor vermelha e transparente que foram levemente direcionados pelo sopro do pintor. Resultando em sobreposições do plástico transparente em cima do plástico vermelho, ambos carbonizados e sobrepostos num suporte preto. Dando a entender que as camadas externas (carbonizadas) configuram capacidades de movimentos, em relação a camada preta, a qual resulta num passado outro em relação às matérias da superfície (Figura 12).

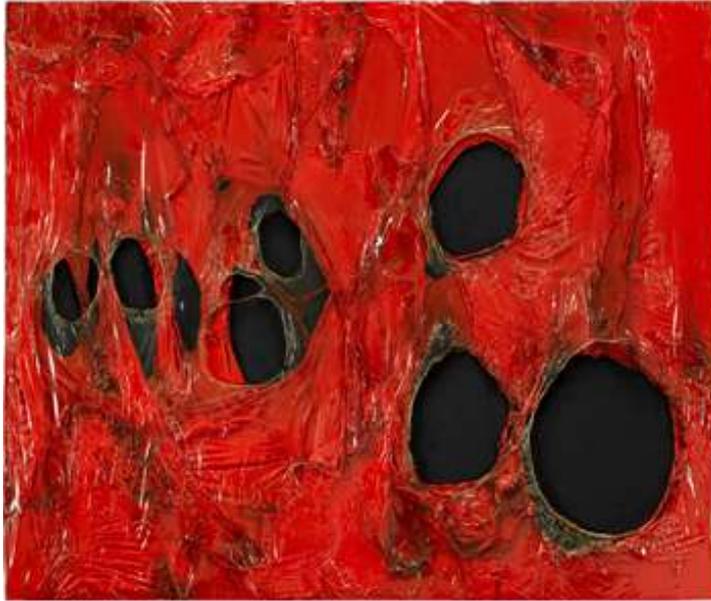


Figura 12 – Alberto Burri. Plástico vermelho, 1963.

Plástico, acrílico, combustão em celotex. 28,9 x 36,8 cm.

Em meu trabalho as analogias de queima e resultado pictórico geram aproximações com o trabalho do artista. Existe uma aproximação ao usar o maçarico como dispositivo destrutivo e, paradoxalmente, renovador da matéria. Fazendo com que ela se desdobre, dobre, revele, e que esqueça o seu passado inerte e encontre seu presente movimento, que reconstrói sua imagem e matéria. As superfícies e os interiores, - peles pintadas de fora, carbonizadas – abrem feridas que revelam o lado de dentro, carne, de dentro para fora, somadas.

Ao mesmo tempo que existem essas aproximações com Burri, há outras qualidades visuais em meu trabalho. No trabalho de Burri, notamos que a pintura segue um enquadramento retangular, a matéria está adensada num suporte (tela) que determina um espaço fechado, nada se alastra ao em torno. Os acontecimentos que foram gerados no processo artístico aconteceram nesse determinado espaço, sua materialidade movimenta-se num corpo rígido, quadrangular. No meu trabalho, a pintura não é conduzida por um perímetro demarcado com rigidez, assim como do artista, sua forma alastra-se na parede, tendo características disformes em sua formação. Sugerindo não só a carbonização da matéria e suas qualidades visuais, mas, também, a tentativa de pensar nos resultados da própria ação-exploração, que provoca e gera destroços, retaliações e dissipações do que foi atingindo, a matéria-pintura. É notável também as marcas que fixaram na parede, indiciando qualidades da queima da pólvora (vários grãos na cor preta) e do próprio fogo, através das fuligens.

Esses vários nichos narrados aludem as ações, reações e resultados do campo de batalha, que estão intrínsecos no processo de criação que compõem o trabalho num todo, permitindo alusão à experiência de estar numa zona de tensão. Essa tensão ressoou através da apropriação e recodificação de imagens mundanas sobre os temas, ao ponto de inventariar/inventar narrativas por via do processo criativo.

Partindo do conceito recodificação de Bourriaud, que diz respeito às formas que procedem as práticas artísticas:

Elas mostram uma vontade de inscrever a obra de arte numa rede de signos e significações, em vez de considerá-la como forma autônoma ou original. Não se trata mais de fazer tábula rasa ou de criar a partir de um material virgem, e sim de encontrar um modo de inserção nos inúmeros fluxos da produção. (Bourriaud, 2009, p. 12 e 13.)

Ao inventariar as imagens nos processos artísticos busco recodificá-las por meio dos meus gestos, evidenciando através das narrativas visuais, uma experiência inventada que alude o estar em guerra e o resultado que sobra dela. Reinvento e projeto tentativas que condicionam reflexões do porquê estar em guerra. Proponho que o espectador pergunte pra si sobre essas imagens de guerra: O que vejo dessas ações de fogo? O que de fato percebo nestas imagens? Entendo o que olho?

Pensando os meios de comunicações midiáticas como capazes de produzirem e transmitirem objetos de medo ao ponto acessar o espectador de forma veloz e brusca e, dicotomicamente, causa efeito de banalização pelos excessivos e vagos noticiários que evidenciam a guerra, o conflito e a violência, mas pouco informam, só provocam e induzem tensões, faz da causa, um “show de horrores” não conduz entendimento e criticidade do que está sendo comunicado. Entretanto, por outro lado, existe a falta de compreensão do espectador, muito se vê e pouco se olha, é por assim dizer que existe determinada inutilização do próprio órgão (olho), ao ponto que as imagens do mundo contemporâneo são vistas e não compreendidas, “significa de fato que se olhe, embora algo seja visto. É a condição de uma visão atuante enquanto cancelada que importa entender.” (TIBURI, p. 68).

O QUE SOBROU

Ao pensar as narrativas imagéticas que realizei neste trabalho, percebo a necessidade de recriar e estabelecer conexões que rememoram, por meio da Arte, as truculências apresentadas nas imagens de guerras. Compreendendo que ao explodir e incinerar estas imagens e materiais, lanço diálogos e comunicações que podem suscitar reflexões sobre os motivos que desencadeiam as ações de fogo. Assim, trazendo contextos nos procedimentos artísticos que tencionam o espaço da galeria e dos próprios trabalhos e, suas plasticidades, incitando o terrorismo, que faz pensar as ações de guerrilha em prol de relações e imposições de diferentes ideologias, afim de resguardar interesses materiais e ou ideológicos. “O terrorismo nos relembra insidiosamente que a guerra é um sintoma delirante que se produz na meia-luz do transe, da droga e do sangue. Aí se produz uma unidade que identifica em seu corpo-a-corpo aliados e inimigos, vítimas e algozes.” (VIRILIO, 2005, p. 11)

Concluo que o trabalho Guerras: Zonas de Tensões - Paralelo 31, parte de conceitos ligados a imagem: a coleção de imagens caóticas do mundo, os inventários e as apropriações de seus signos e simbologias que recodifico e teço um inventariado por meio dos procedimentos artísticos, que narram e relatam novos testemunhos. Afim de provocar estados de estar em tensão e violação, cuja experiência permite ao espectador entrever o trauma, a catástrofe, a morte – que, escapa, nega, banaliza qualquer entendimento e questionamento do fato consumado – o que sobrou dessas ações de fogo.

GATILHOS INTELECTUAIS

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna – Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. Trad. Denise Bottmann e Federico Carotti. 2ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. P. 625 - 627.

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

CAMILLO OSORIO, Luiz. *Octavio Paz depois de Duchamp*. O que nos faz pensar, [S.l.], v. 24, n. 37, p. 131-140, sep. 2015. ISSN 0104-6675. Disponível em: <<http://www.oquenofazpensar.fil.puc-rio.br/index.php/oqnf/article/view/466>>. Acesso em: 18 aug. 2017.

MACIEL, Maria Esther. *As ironias da ordem – Coleções, inventários, e enciclopédias ficcionais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

TIBURI, Marcia. *Olho de vidro – A televisão e o estado de exceção da imagem*. Rio de Janeiro: Record, 2011.

VIRILIO, Paul. *Guerra e Cinema*. Trad. Paulo Roberto Pires. São Paulo: Editora Biotempo, 2005.

EXPERIMENTAÇÕES MINUCIOSAS EM ARTES VISUAIS ATRAVÉS DO *PAPER CUTTING*

JENIFER PETERS REZER¹; REINILDA DE FÁTIMA BERGUENMAYER MINUZZI²

¹UFSM/jenifer.jpr15@gmail.com; ²UFSM/reinilda.minuzzi@gmail.com

RESUMO

O projeto de pesquisa se desenvolve no Curso de Artes Visuais, como Trabalho de Conclusão do Curso, tendo suas bases em experiências do campo do Design de Superfície (área de opção no Curso), bem como do Desenho Artístico como linguagem base das Artes Visuais. A partir de estudos, experimentações e pesquisas bibliográficas busca-se alcançar resultados nas investigações pessoais relacionadas ao desenho minucioso por meio dos recortes, com a sensibilidade que a minúcia exige. O processo da pesquisa partiu do desenho manual, chegando a uma gama de possibilidades na técnica do *paper cutting* (cortes vazados em papéis) que contribuem na construção de uma poética pessoal na área.

PALAVRAS-CHAVE

ARTES VISUAIS; DESENHO; MINÚCIAS; *PAPER CUTTING*.

1. INTRODUÇÃO

A partir de um interesse pessoal por desenhos minuciosos, surgiu esta pesquisa. Desde o segundo semestre da Graduação em Artes Visuais/Bacharelado, busca-se explorar variações de linhas e formas tratadas minuciosamente com detalhes. Detalhes sutis sempre chamam a atenção e, isso levou ao interesse de transpassar no trabalho criativo autoral algo que vai além do simples "produzir", algo que vá de encontro às emoções.

Desde as primeiras produções em Desenho, no Curso de Artes Visuais, o detalhe foi algo que despertou sensações. A partir de momentos de concentração ao desenhar, o esforço que o desenho exigia, resultava em uma carga de emoções, fazendo buscar na memória diversas lembranças visuais em formas de arabescos, curvas, linhas, espirais e elementos tratados graficamente.

Dessa forma, a produção prática se dá na produção de traços minuciosos, buscando elaborar desenhos com primor, delicadeza, sensibilidade e detalhismo, e, neste processo, ressalta-se a importância do fazer "manual", entre outros processos, que ocorrem, no percurso da pesquisa, por vários caminhos práticos e artísticos, destacando a experimentação como ponto de partida.

Neste sentido, o problema de pesquisa que se coloca é: "Como pensar o desenho - enquanto minúcias e detalhes - de forma singular, capaz de ser realizado em processos distintos e possível de ser aplicado em superfícies variadas?"

O projeto de ensino e pesquisa se desenvolve no Curso de Artes Visuais, como Trabalho Final de Graduação, para conclusão do Curso, tendo suas bases em experiências do campo do Design de Superfície (área de opção no Curso), bem como do Desenho Artístico como linguagem base das Artes Visuais.

2. REVISÃO DE LITERATURA

O desenho vai muito além do que simplesmente desenhar algo figurativo ou abstrato; trata-se de sensibilidade, significado, sinais, constituindo uma conexão e uma entrega. Com essa sensibilidade é possível desenvolver um trabalho com primor e dedicação exigido pelo desenho detalhado. Bruno Munari (1997, p. 28) expressa essa maneira de identificá-los: “Os desenhos de que falamos não é o que represente de modo realista ou não um objeto identificável, todo desenho é feito de sinais e pode-se dizer que é o sinal que sensibiliza o desenho”.

Pode-se dizer que estaríamos limitando o desenho se o relacionássemos somente com "um lápis/caneta e um papel". Desenho também é gravura, desenho também é pintura, desenho também possui a estrutura de uma escultura, desenho também é um projeto de estamparia, ou até mesmo um projeto arquitetônico, assim como várias linguagens artísticas visuais que poderia citar, surgiram de um desenho. O desenho pode significar uma composição ou elementos estruturais de uma obra.

Dentro de uma gama de possibilidades, é possível explorar o desenho enquanto detalhe e minúcia; busca-se embasamento, igualmente, em artistas cujas produções assemelham-se aos propostos neste estudo. No caso deste estudo, a pesquisa envolveu desde o desenho mais tradicional, ou seja, uma marca gráfica depositada sobre o papel - como a técnica de nanquim - até o desenho ampliado - como a técnica de *paper cutting*.

2.1 Artistas Referenciais

2.1.1 Elsa Rhae

Formou-se na Universidade de Kansas com uma licenciatura em Cinema e Estudos de Mídia, mas desenvolve uma pesquisa em desenhos na qual trabalha atualmente. A artista comenta que:

Espiral, desenhos florais/Mehndi é meu estilo favorito de rabiscar. Entre duas portas, tive a secção perfeita de espaço da parede para criar uma árvore de estilo de Mehndi. Eu pratiquei pela primeira vez em um caderno de desenho, em seguida, levei à parede com 2 marcadores de tinta acrílica de tamanhos diferentes (RHAЕ, 2016, s.p).

Como se pode ver na Figura 1, um de seus trabalhos nomeado "*Mehndi Tree Wall Paint*" apresenta estudos de desenhos com arabescos, espirais, desenhos orgânicos e também lineares (RHAЕ, 2016, s.p).



Figura 1 – Desenhos de Elsa Rhae. Ano 2016, sem dimensão, Técnica Nanquim.

Fonte: RHAE, 2016.

2.1.2 Johanna Basford

A ilustradora Johanna Basford nasceu em 1983, na Escócia, formando-se no Duncan of Jordanstone College of Art and Design (DJCAD) em Dundee em 2005, com uma licenciatura em Design Têxtil e uma especialização em Serigrafia. Basford vive e trabalha em Aberdeenshire, Escócia, onde ela possui um pequeno estúdio em uma casa na fazenda. Autora dos livros *Secret Garden*, *Enchanted Forest*, *Lost Ocean*, entre outros, desde a publicação seu primeiro adulto livro de colorir *Secret Garden* em 2013, ela já vendeu mais que 16 milhões de livros em todo o mundo. Johanna fala que a indagam sobre suas obras em preto e branco, da possibilidade de alcançar maior diversidade se ela trabalhasse em cores, mas prontamente ela se posiciona contra este pensamento afirmando que ela é “o tipo de garota que faz a preto e branco” (ROSANES, 2013, s.p).

Seus trabalhos são criados exclusivamente usando canetas de tinta sobre papel, caracterizadas por elementos florais, de faunas, redemoinhos, temas naturais e personagens tudo em preto e branco com atenção aos detalhes. Conforme a artista “Para mim, gráficos gerados por computador podem ser frios e sem alma, enquanto o desenho à mão capta uma sensação de energia e caráter que nenhum pixel pode nunca replicar” (ROSANES, 2013, s.p). Na Figura 2, a artista e seus desenhos estampados na parede.



Figura 2 – Trabalho de Johanna Basford e a artista. 2013. Técnica Nanquim.

Fonte: ROSANES, 2013.

2.1.3 Ariádine Menezes

Ariádine é uma artista autodidata que começou sua carreira em 2010 através de fotografia e colagem. Durante uma viagem de três anos entre Europa, Turquia e principalmente Índia foi influenciada pelo perfeccionismo e repetição hipnótica dos trabalhos artesanais orientais. Suas colagens foram aos poucos se transformando em minuciosos recortes em papel, ou *kiri-ês*, frutos da experimentação exclusiva dessa técnica que realiza desde 2012 em obras de arte, produções em estêncil e adereços cenográficos (MOREÉ, 2017, s.p). Observa-se, na Figura 3, como característica de sua produção, que a artista trabalha com o figurativo, como na série “Toque”, abordando como tema “o prazer feminino”.



Figura 3 – Desenhos de Ariádine Menezes. Ano 2017, Técnica *Paper Cutting*

Fonte: MOREÉ, 2017.

2.1.4 Maude White

É uma artista de *paper cutting* que vive em Hudson Valley, para ela todo corte é exato e significativo. Gosta de jogar com espaço positivo e negativo para criar cenas e histórias fantásticas. Ela se considera um artista e um artesão e tem um profundo respeito pelo papel que transforma. Ao prosseguir o seu trabalho, espera tornar visível para os outros o imenso mundo de possibilidades que cada papel contém. Seu trabalho foi exibido em Nova York, Hudson, Vermont, Massachusetts, Califórnia, bem como em todo o território dos Estados Unidos em exposições itinerantes (MAUDE, 2016, s.p). Na Figura 4, composto por linhas suaves e delicadas, o corte é exato e significativo.



Figura 4 – Desenhos de Maude White. Ano 2016, Técnica *Paper Cutting*

Fonte: WHITE, 2017.

Tais produções de artistas e designers serviram de inspiração e motivação para a realização da pesquisa e da produção manual nos processos utilizados.

2.2 Processo Criativo

Desde o começo da graduação a intenção pessoal sempre foi produzir um trabalho manual que proporcionasse liberdade e criatividade de expressão. O processo prático se inicia uma desconstrução de elementos, formando uma composição monocromática abstrata com variações de linhas e formas. Como

mostram as Figuras 5 e 6, forma-se uma narrativa nos desenhos, no sentido de uma linha dar continuidade a uma curva formando um arabesco e assim por diante. Técnica nanquim.



Figura 5 – Desenhos Jenifer Rezer. Ano 2015, Dimensão: 21cm x 29,7cm, Técnica Nanquim sobre papel sulfite.

Fonte: Arquivo Pessoal



Figura 6 – Desenhos Jenifer Rezer. Ano 2015, Dimensão: 21cm x 29,7cm, Técnica Nanquim sobre papel sulfite

Fonte: Arquivo Pessoal

Diante de todo percurso da pesquisa, em busca de realizar um trabalho capaz de propiciar variadas possibilidades, depara-se com a técnica *paper cutting*, conhecida também como *kiri-ê*, técnica japonesa, que são cortes manualmente vazados feitos com estilete de precisão em papel. O resultado evidenciou a sutileza das minúcias, valorizando cada detalhe, podendo jogar com o espaço positivo e negativo e até mesmo com a possibilidade do tridimensional. Observa-se na imagem 7 e 8.



Figura 7 - Desenhos Jenifer Rezer. 2017, Dimensão: 26,5 cm x 29,5cm e 21cm x 29,7cm, Técnica Técnica *Paper cutting*

Fonte: Arquivo Pessoal



Figura 8 - Desenhos Jenifer Rezer. 2017, Dimensão: 26,5 cm x 29,5cm e 21cm x 29,7cm, Técnica Técnica *Paper cutting*. Fonte: Arquivo Pessoal

Com o *paper cutting* a pesquisa tornou-se consistente, abrindo um campo de possibilidades e experimentações a serem trabalhadas.

3. METODOLOGIA

A metodologia volta-se à produção em Poéticas Visuais. Como conceitos para o trabalho no desenrolar da pesquisa, buscou-se por referências relacionadas à minuciosidade e ao detalhismo. Através de levantamento bibliográfico e em demais meios, buscar-se-á informações sobre os conceitos implicados no estudo, bem como sobre a produção de artistas e designers na área. Plasticamente, a pesquisa foi iniciada com estudos em nanquim, seguindo uma linha monocromática e abstrata, tendo como superfície o papel.

4. RESULTADOS E DISCUSSÕES

Dentro de uma gama de possibilidades, é possível explorar o desenho enquanto detalhe e minúcia; busca-se embasamento em artistas cujas produções assemelham-se aos propostos neste estudo. Como resultados, espera-se alcançar uma produção artística autoral, pautada pelo desenho através, sobretudo, do processo de *paper cutting*, explorando as possibilidades formais, compositivas, as superfícies e planos, com o desenvolvimento de uma série de peças em diferentes processos e materiais. Espera-se contribuir com resultados significativos para os campos do desenho e do design de superfície, ao estabelecer relações entre meios, processos e linguagens no âmbito das Artes Visuais e do Design.

5. CONCLUSÃO

Percebe-se que todo o processo é importante para o desenvolvimento e trajeto da pesquisa, visando uma produção poética pessoal no campo das Artes Visuais. Com base nas artistas selecionadas como referenciais e inspiração, é desenvolvida a prática do trabalho.

As experimentações permitem explorar e conhecer outras possibilidades de produção a partir da ideia inicial da linha, vinculada ao registro gráfico proporcionado pelo desenho durante todo o processo. Isso conduz à técnica do *paper cutting*, com a qual é possível obter resultados iniciais de interesse para a pesquisa, que valorizam os elementos lineares, presentes e característicos do trabalho autoral, bem como podem proporcionar novos desdobramentos, para pensar os planos e as superfícies, vinculando o fazer pessoal, manual, com outras áreas de interesse como o design de superfície e estampa.

REFERÊNCIAS

MUNARI, Bruno. **Design e Comunicação Visual**. São Paulo: Martins Fontes. 1997.

MORÉ, Carol T. **Usando a técnica paper cutting, artista brasileira Ariádine cria fantásticas esculturas em papel minuciosamente recortadas**. Disponível em: <<http://bit.ly/2IFRTfx>> Acesso: 14/02/2017 às 19h:54min

RHAE, Elsa. **Mehndi Tree Wall Paint**. Disponível em: <<http://www.elsarhae.com/wall-art/>> Acesso: 16/11/2016 às 21h:10min

ROSANES, Kerby. **Artista em Destaque: O mundo Inky de Johanna Basford**. Disponível em: <<http://www.ucreative.com/inspiration/featured-artist-the-inky-world-of-johanna-basford/>> Acesso: 16/11/2016 às 22h:18min

WHITE, Maude. **Maude White Cut Paper Artist**. Disponível em: <<http://bravebirdpaperart.com/artist-biography/>> Acesso: 08/05/2017 às 12h:51min

ARTE CEMITERIAL COMO REFERÊNCIA PARA O DESIGN TÊXTIL³⁶

Sabrina Aparecida Machado³⁷; Reinilda Minuzzi³⁸

RESUMO

Os cemitérios tem importância histórica e cultural por guardarem, muitas vezes, trabalhos de artistas de renome e túmulos de personagens célebres. Tendo em vista o interesse pessoal em contribuir com a valorização da arte cemiterial, parte-se de um levantamento fotográfico de esculturas e da arquitetura de tais locais, resultando em um apanhado histórico e estético, oportunizando outro olhar sobre questões que envolvem a morte, o luto e o desapego do espírito. Com uso de ferramentas digitais, geram-se padrões em estamparia têxtil. Para o campo da arte, a pesquisa contribui de maneira potente ao retirar elementos, símbolos e ornamentos de cemitérios e ressignificá-los na produção de estampas.

Palavras-chave

Patrimônio cultural, artes visuais, arquitetura cemiterial, estamparia têxtil.

1. INTRODUÇÃO

A pesquisa parte da vontade de contribuir com a valorização da arte cemiterial, tendo em vista que cemitérios possuem importância histórica e cultural por guardarem trabalhos de artistas de renome e túmulos de personagens históricos, como destaca Harry Bellomo (2008), caracterizando-os como museus a céu aberto.

O interesse pela morte está fortemente refletido na cultura por meio da arte. Através da arte expressamos nossos sentimentos; a arte cemiterial é muito rica e por meio das esculturas, ornamentos dos túmulos e de simbologia, representa a forma como a experiência da dor e do luto é vivida.

A morte é um tema muito forte e muito presente na cultura, pelo fato de ser um momento pelo qual todos passam, o qual, geralmente, é cercado por preconceitos, dor e tristeza, tornando-se cheio de sofrimento, gerando até mesmo revolta. Para muitos é tida como o fim de tudo e para outros como uma passagem, e que a vida continua seja em outro plano ou em nossas memórias. Existem muitas religiões que apresentam diferentes visões sobre a morte, despertando muitas dúvidas e inquietações, também possibilitando uma forma de ver e de viver esse momento, que leva a uma reflexão sobre a vida e sobre como se vive.

Neste sentido a proposta de pesquisa volta-se à ressignificação da cultura material vinculada ao assunto, buscando explorar tais referenciais, ao gerar graficamente estudos de aplicação em camisetas.

³⁶ Trabalho de Pesquisa – UFSM. Trabalho Final de Graduação em Artes Visuais.

³⁷ Acadêmica do Curso de Artes Visuais – UFSM. sabrina.machado1987@gmail.com

³⁸ Orientadora. Professora do Curso de Artes Visuais – UFSM. reinilda.minuzzi@gmail.com

2. REVISÃO DE LITERATURA

Os cemitérios têm importância histórica e cultural por guardarem trabalhos de artistas de renome e túmulos de personagens históricos, sendo, assim, alguns cemitérios brasileiros foram tombados. Como exemplo, temos, em Itaara, o Cemitério Israelita de Philippon, tombado pela Secretária de Estado e Cultura do Rio Grande do Sul em 1994; igualmente, o Cemitério de Santa Isabel, na Bahia, tombado em 1980 pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e o Cemitério da Consolação em São Paulo, onde se encontram obras de Victor Brecheret e onde estão sepultados nomes de destaque do país e artistas como Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Ramos de Azevedo.

Nos cemitérios, permanecem registros da cultura, da arte, da história das pessoas, por isso alguns fazem parte de roteiros turísticos como o Cemitério de *Highgate* em Londres, Inglaterra. Contudo, no contexto da história da arte não tem sido dada atenção para esse tema, despertando mais o interesse dos historiadores para a iconografia. Conforme Maria Elizia Borges (2011) podemos ponderar que durante um bom tempo, a história da arte contemporânea foi omissa com relação ao espaço destinado à produção de arte funerária. Segundo a autora, a história da arte:

Está mais absorvida com os artefatos alicerçados em alguns tipos de valores designados para a “cidade dos vivos”: obras estabelecidas e/ou expostas temporariamente em museus, centros culturais, galerias, bienais, praças públicas, instituições privadas e públicas (BORGES, 2011, p. 1).

Da mesma forma, não é dada a devida atenção para esses espaços, sendo até mesmo negligenciados e esquecendo-se que também guardam parte de nossa cultura. De acordo com Berger (2004, p.1), “a história da colonização judaica em Philippon passava quase despercebida pela maioria da população, tanto a nível regional como a nível municipal”. Com relação ao patrimônio restante da colonização judaica, no caso de Philippon, em Itaara, resta apenas o cemitério israelita (BERGER, 2004).

Assim, reforça-se a importância de ações com a finalidade de preservar esses espaços e suas memórias, o que pode se dar via produção imagética, baseada em documentação e registro.

Por outro lado, no que se refere à estamparia têxtil, foi escolhida a camiseta como peça de vestuário para aplicação das estampas, tendo em vista o que aponta Calza (2007), ao lembrar que, a partir da década de 1960, além de vestir, a peça toma forma enquanto um modo de manifestação e protesto, ao ser utilizada como meio de comunicação por diferentes subculturas, movimentos e estilos juvenis.

3. METODOLOGIA

A partir de uma pesquisa bibliográfica e levantamento de autores e artistas que apresentam investigações acerca da arte cemiterial, surgiu o interesse de trabalhar com esse tema, direcionando-o para a estamparia têxtil.

Em sua abordagem prática, o presente estudo teve início em disciplinas de Desenho do Curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Santa Maria, quando foram usadas fotografias da arquitetura cemiterial e estatuária de diferentes locais, desenvolvendo propostas artísticas, por meio de releituras. A partir dessas primeiras experimentações, deu-se continuidade através de outra linguagem, a Gravura em Metal e, na sequência, uma aplicação na área do design de superfície e estampa.

Para tal, em seu desenvolvimento, procedeu-se à análise de fotos de cemitérios da região visando encontrar elementos para serem explorados graficamente através de diferentes meios e linguagens. Buscou-se, assim, elementos da arte e arquitetura cemiterial como cruzes, esculturas, lápides, símbolos para serem usados em estampa na aplicação em camisetas, direcionadas ao público adulto jovem.

4. RESULTADOS E DISCUSSÕES

Para a produção dos trabalhos práticos foram utilizados materiais como giz de cera, nanquim e lápis de cor, guache, lápis para olhos para. As cores foram escolhidas com o objetivo de conseguir um resultado estético harmônico, de acordo com Modesto Farina *et al* (2006), nas artes visuais, a cor não é apenas um elemento decorativo ou estético. É o fundamento da expressão sígnica. Está ligada à expressão de valores sensuais, culturais e espirituais. Assim, o azul, uma cor fria que lembra o céu e o mar, sendo associada também com a serenidade, tranquilidade e harmonia. O vermelho, uma cor quente que representa o fogo, a cor do sangue, que também pode ser usada para dar vida aos ambientes deprimentes, conforme destaca Farina:

É uma preocupação antiga do homem desejar sempre reproduzir o colorido da natureza em tudo que o rodeia. Isso compreende um profundo sentido psicológico e também cultural. Parece ser exatamente uma das necessidades básicas do ser humano, que se integra nas cores como misterioso catalisador/ do qual brota energia para um dinamismo sempre mais crescente e satisfatório (FARINA *et al*, 2006, p. 3).

Como desdobramentos destes significados, o vermelho também é associado à paixão, excitação, poder podendo também remeter a felicidade. O preto embora seja comumente relacionado com o mal, é a cor é usado para situações formais que confere elegância, é a cor do luto. A cor roxa, que está relacionada com a espiritualidade, representa também equilíbrio, magia, é também associada ao luto.

Na pesquisa em desenho foram feitas releituras onde foram usados como referência visual registros fotográficos da arte cemiterial e destes locais, a fim de remeter a ambientações de natureza mórbida. Isso foi desenvolvido por meio de ampliação em cópia xerográfica, colagem e intervenções de grafismos com lápis, tinta, nanquim. A variedade de materiais buscou a obtenção de um resultado estético e expressivo.

A arte cemiterial por ter um caráter por vezes decorativo, apresenta muitos elementos que podem ser usados em estampa e também que podem ser aplicados em diferentes superfícies, como comprova Berger (2004). Sua pesquisa apresentou

como resultado estampas que podem ser aplicadas em tampos de mesa, móveis, balcões, pisos, entre outros, através da concepção do design e do processo artesanal. Em seu trabalho alia a estamperia com a técnica do mosaico, criando tampos para mesas.

Figura 1 – Registros da arte cemiterial



Fonte: Associação Brasileira de Estudos Cemiteriais, 2017.

Nas Figuras 2 e 3 apresentam-se processos realizados em desenho e gravura, a partir da temática da arte cemiterial e da ambientação destes locais, buscando o desenvolvimento da poética pessoal na área, para, posteriormente, pesquisar suas aplicações em estamperia.

Figura 2 – Desenho ambientado em um cemitério



Fonte: Arquivo da autora, 2017.

Figura 3 – Gravura em metal a partir da temática da morte e uma ambientação cemiterial



Fonte: Arquivo da autora, 2017.

Na Figura 4, como um dos experimentos da presente pesquisa, tem-se o exemplo de uma estampa criada a partir da imagem de uma porta de jazigo, que por meio das cores e do

rebatimento, e das formas orgânicas que remetem aos arabescos, possibilitou a simulação de aplicação em um calçado feminino, podendo ser aplicada também em roupas e acessórios.

Figura 4 – Estampa gerada a partir da imagem de um jazigo e aplicação em calçado



Fonte: Arquivo da autora, 2017.

Na Figura 5, temos uma aplicação da estampa anterior, com uma variação das cores feita em software de edição de imagem, a qual simulada a aplicação em uma camiseta, buscando ampliar a variedade de produtos a serem aplicados.

Figura 5 – Variação de estampa gerada a partir da imagem de um jazigo e aplicação em camiseta feminina



Fonte: Arquivo da autora, 2017.

Outros estudos práticos a partir dos registros fotográficos realizados estão sendo conduzidos, ou seja, estão em processo, visando a aplicação em estamparia têxtil, os quais vão gerar uma coleção de peças de vestuário com base na temática.

5. CONCLUSÃO

Para os campos da arte e do design, permeando as questões da arte cemiterial, cultura material e patrimônio cultural, acredita-se que pesquisa poderá contribuir de maneira potente ao retirar elementos, símbolos e ornamentos do cemitério e utilizá-los como referenciais visuais para a criação de estampas, tendo em vista o quanto este tema ainda instiga fortemente o público, despertando curiosidades e aproximações através da aplicação em camisetas. Neste sentido conduz a reflexões ao inserir elementos na vida cotidiana de forma sutil e integrada, interpretada criativamente em um projeto de vestuário.

Para dar continuidade ao desenvolvimento da pesquisa, almeja-se outras experimentações com o objetivo de buscar novas superfícies a serem aplicadas as estampas. Busca-se pesquisar variações das estampas produzidas, visando aplica-las em diferentes superfícies como cadernos, tampos de mesa e acessórios.

REFERÊNCIAS

- BELLOMO, R. H. **Cemitérios do Rio Grande do Sul: Arte, Sociedade e Ideologia**. 2ª ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2008.
- BERGER, R. F. D. **A arquitetura cemiterial israelita de Philippon no processo de criação de design de superfície através do mosaico**. Monografia (Especialização em Design para Estamparia), Universidade Federal de Santa Maria, Centro de Artes e Letras, Especialização em Design para Estamparia, 2004.
- BORGES, M. A. **Imagens da morte: monumentos funerários e análise dos historiadores da arte**. Disponível em: <http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300659144_ARQUIVO_XXVIANPUH,2011paramesclagem.pdf>. Acesso em: 02 fev 2017.
- BORGES, M. A. **Arte funerária no Brasil: uma pesquisa peculiar no campo das artes visuais**. Disponível em: <<https://locus.ufjf.emnuvens.com.br/locus/article/view/2813>>. Acesso em: 13 fev 2017.
- CALZA, M. U. **Grito Silencioso: a Camiseta como Forma-Protesto no discurso da Moda**. Disponível em: <http://www.coloquiomoda.com.br/anais/anais/3-Coloquio-de-Moda_2007/3_16.pdf>. Acesso em: 12 mar 2017.
- CARSTENS, L. R. **Camisetas: Outdoors ambulantes**. Disponível em: <<http://www.ec.ubi.pt/ec/07/vol2/carstens.pdf>>. Acesso em: 12 mar 2017.
- COSTA, F. M. M. **A morte e o morrer em Juiz de Fora: transformações nos costumes fúnebres, 1851- 1890**. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/ppghistoria/files/2009/12/Fernanda-Matos.pdf>>. Acesso em: 12 fev 2017.
- FARINA, M; PEREZ, C; BASTOS, D. **Psicodinâmica das cores em comunicação**. 5ª ed. São Paulo: Blücher, 2006.

ESTAMPAS INTERATIVAS: A CAMISETA EXPANDIDA³⁹

Táisa Carolina Alves Pereira⁴⁰; Reinilda Minuzzi⁴¹

RESUMO

As estampas de camisetas são “móveis”, podendo constituir uma comunicação de amplo alcance e proporcionar um novo suporte para o artista visual com a inclusão de tecnologias digitais. Assim, o estudo propõe desenvolver estampas para camisetas que permitem a interação da imagem com informações via aplicativos de Realidade Aumentada (RA), hospedando a imagem em uma plataforma digital, acessada com dispositivos que contenham o aplicativo de RA. São explorados elementos lúdicos nas imagens que, com a interação via RA, remetem a uma animação gerada sobre os elementos de uma poética pessoal desenvolvida durante o Curso de Artes Visuais.

Palavras-chave

Artes Visuais; Arte Interativa; Estamparia Têxtil; Realidade Aumentada.

1. INTRODUÇÃO

Ao realizar uma retomada histórica da trajetória da camiseta em nossa sociedade até os dias de hoje, percebe-se o potencial criativo existente a partir dessa peça do vestuário. Sua aceitação é ampla, indo de crianças a adultos nos mais diferentes níveis e formas de usar e vestir.

Com base em elementos já trabalhados durante outras etapas da graduação, busca-se dar continuidade ao processo de confecção de peças têxteis para vestuário, porém agora com a inserção de aplicações em Realidade Aumentada (RA).

Nesta proposta, as estampas interativas serão estampas criadas a partir de elementos lúdicos, com a possibilidade de uma interação através de aplicativos de realidade aumentada, hospedando o desenho em uma plataforma digital, o qual pode ser acessado com um *smartphone* e/ou *tablet* que disponham do aplicativo. Assim, será possível que as imagens estampadas remetam a outro desenho, som, texto ou outras imagens.

A proposta permite que os usuários das camisetas interajam, convidando para uma experiência nova, o que não inviabiliza ser visualizada como uma estampa comum.

2. REVISÃO DE LITERATURA

2.1 A camiseta: percurso, popularização e usos atuais

³⁹ Trabalho de Pesquisa – UFSM. Trabalho Final de Graduação em Artes Visuais.

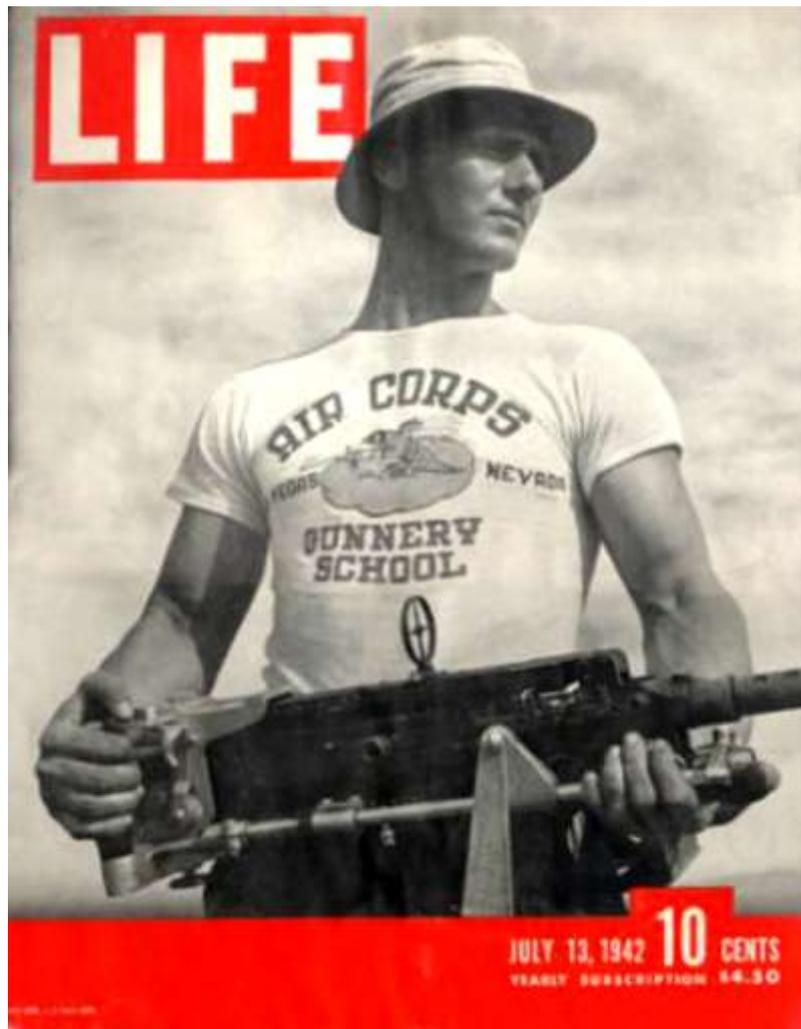
⁴⁰ Acadêmica do Curso de Artes Visuais – UFSM. tcarolp@gmail.com

⁴¹ Orientadora. Professora do Curso de Artes Visuais – UFSM. reinilda.minuzzi@gmail.com

Em 1908, exércitos europeus e americanos disputam as origens da camiseta. Segundo historiadores, os Estados Unidos copiaram seu traje por causa da praticidade da peça, especialmente em campos de batalha. Em 1938, a camiseta ainda era sinônimo de roupa de baixo, começando a aparecer para o mundo durante a II Guerra Mundial.

A capa da revista “*Life*”, em 1948, estampa um homem com camiseta de escola militar de aviação norte-americana. A imagem de apenas “roupa de baixo” é quebrada e um novo estilo é confirmado. Provavelmente, esta foi a uma das primeiras camisetas a levar letras e figuras impressas.

Figura 1 – Capa da Revista *Life*, 1948



Fonte: <<http://blog.chicorei.com/historia-da-camiseta>>

Na década de 60, os jovens contestavam os padrões de comportamento impostos pela sociedade da época. O movimento da contracultura teve seu auge neste período, quando jovens inovavam estilos. A história da camiseta chega a um dos seus ápices. A peça passava a ser usada por diversos grupos políticos, *hippies* e *punks* como forma de comunicação, por meio de mensagens estampadas. As mulheres também passaram a usar as *t-shirts*, que se tornaram unissex.

Na década de 70, as camisetas viram aliadas da publicidade: ativistas se apropriam das *t-shirts* estampadas em protestos e explodem as camisetas de banda. Em 1974, John

Lennon havia trocado as vestimentas exuberantes dos Beatles pela moda da época: a combinação de camiseta, jeans e tênis.

Nos anos 90, a camiseta faz parte de todos os guarda-roupas, independentemente de idade ou classe. Os “yuppies” - tribo de jovens ligados ao consumismo e ao individualismo, adeptos de uma moda ostentadora - trouxeram para o mercado a logomania, onde grifes de luxo estampavam bem grande seus logos nas camisetas. A partir dos anos 2000, as camisetas saem de lojas de grandes marcas e ganham as prateleiras virtuais e com o *e-commerce*.

2.2 A estamparia têxtil e as novas tecnologias

O processo de sublimação têxtil começou no Brasil na década de 90, os fotos de produtos foram as primeiras aplicações, como camisetas, canecas, usadas, sobretudo, como lembranças em eventos, entre outros. Esse processo se expandiu ganhando a indústria e estilistas que visam a potencialidade que a sublimação oferece.

O processo ocorre da seguinte forma: o desenho escolhido é impresso com tinta sublimática em um papel especial, após, em uma prensa de alta temperatura o desenho é transferido para o tecido escolhido.

Neste estudo, face ao aspecto da estamparia, têm-se como objetivos específicos, em seu processo de desenvolvimento, (a) realizar um levantamento bibliográfico, buscando informações acerca da história da camiseta em nossa sociedade até os dias de hoje, a fim de compreender sua importância e significação; (b) experimentar o processo de Realidade Aumentada e suas aplicações na estamparia; (c) desenvolver propostas de estampas para camisetas com imagens autorais, capazes de serem acessadas e desdobradas via processos interativos de Realidade Aumentada; (d) realizar testes de impressão e aplicação sobre suportes têxteis com as estampas geradas, a fim de selecionar as alternativas potencialmente adequadas para a proposta de estampas interativas.

Como o trabalho está em andamento, as primeiras experimentações estão sendo feitas em sublimação e aplicação por termotransferência, mas pretende-se experimentar também o processo tradicional da impressão serigráfica, devido ao resultado mais tátil que é obtido, ficando a tinta sobre o suporte, diferentemente da sublimação, na qual a tinta se agrega e penetra nas fibras têxteis. Outra questão a ser mencionada é a possibilidade de aplicação em tecido 100% algodão, no caso da serigrafia, já que na sublimação exige-se 60% de poliéster, no mínimo.

2.3 Realidade Aumentada e aplicações

Com origem nos códigos de barra, que permitiam apenas ler códigos com informações limitadas, esta tecnologia integra informações virtuais a visualizações do mundo real, é interativa e tem processamento em tempo real. A realidade aumentada (RA) parte de códigos bidimensionais referente a uma marca ou desenho que possibilita a interpretação para a criação de um objeto virtual. Uma câmera é usada para captar a imagem do objeto real e um software é usado para fazer a interpretação necessária do dispositivo. O objeto a ser captado é posicionado em frente a uma câmera para ser transmitido ao software que fará a interpretação, gerando um objeto virtual, como se ambos fossem uma só realidade.

A realidade aumentada não tem limite em suas aplicações, pode ser usada no entretenimento permitindo a criação de jogos ainda mais interativos, na medicina, permitindo

que um médico mesmo a quilômetros de distância possa fazer procedimento cirúrgicos em pacientes, indústria automobilística permitindo a manutenção através de manuais de instruções interativos.

Figura 2 – Óculos de realidade aumentada



Fonte : <www.mundodomarketing.com.br/images/estudo-realidade-aumentada.jpg>

3. METODOLOGIA

Para realizar a proposta, parte-se da pesquisa bibliográfica, levantando dados sobre o assunto, e pesquisa de campo, para conhecer as possibilidades de aplicação em têxteis. Além disso, uma pesquisa experimental, verificando tipos de imagens, suportes têxteis (tipo de tecido) e processos de impressão.

Após a impressão e confecção das peças, através do aplicativo de Realidade Aumentada (RA) será feita uma hospedagem dos desenhos/estampas geradas em uma plataforma digital, ressignificando aquela imagem.

4. RESULTADOS E DISCUSSÕES

O desenvolvimento desse projeto permite refletir sobre outros aspectos na criação de uma estampa, percebendo que pode ir muito além do que se vê, ou seja, o que está por trás da imagem ou agregado a ela, em termos de informação e tecnologias.

A proposta, ao ser implementada, pode abrir inúmeras possibilidades de aplicação para diferentes finalidades, como por exemplo, áreas ligadas à saúde ou ao

entretenimento, proporcionando uma experiência positiva aos usuários e explorando o potencial artístico das peças de vestuário.

A ideia é aprofundar a pesquisa durante o Trabalho de Conclusão de Curso, relacionando a produção têxtil em estamparia com tecnologias interativas.

Como parte dos testes iniciais, buscou-se a aplicação em camiseta de poliéster estampada com o processo de sublimação (transfer sublimático). Essa opção se deu, inicialmente, tendo em vista a preocupação com a boa leitura da imagem para uso do aplicativo de Realidade Aumentada. Para tal, usou-se, então, uma imagem única, como estampa frontal localizada, em preto e branco, visando um maior contraste, como o exemplo da Figura 2.

Figura 3 – Estampa localizada aplicada em camiseta por processo de termo transferência



Fonte: Arquivo da autora, 2017.

Após, fez-se o experimento com o aplicativo, hospedando uma animação em um endereço na rede, o qual será acessado através da leitura da imagem pelo aplicativo (Figura 3). Todas as imagens e produções relativas à pesquisa são de autoria pessoal e fazem parte de uma trajetória de pesquisa artística que explora elementos lúdicos e gráficos. Estes estudos partiram de referências de brinquedos infantis (bonecos Playmobil⁴²) e universo dos videogames (Super Mario⁴³ e outros), que evoluíram para a criação de personagens próprios, como alguns dos que são mostrados nas imagens da pesquisa.

⁴² Playmobil é uma linha de brinquedos criada por Hans Beck (1929 - 2009) em 1974 e vendida mundialmente a partir de 1975. Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Playmobil>

⁴³ Super Mario Bros. é um jogo eletrônico lançado pela Nintendo em 1985. Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Mario_\(personagem\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Mario_(personagem))

Figura 4 – Interação da estampa com o aplicativo de Realidade Aumentada em aplicativo de Celular

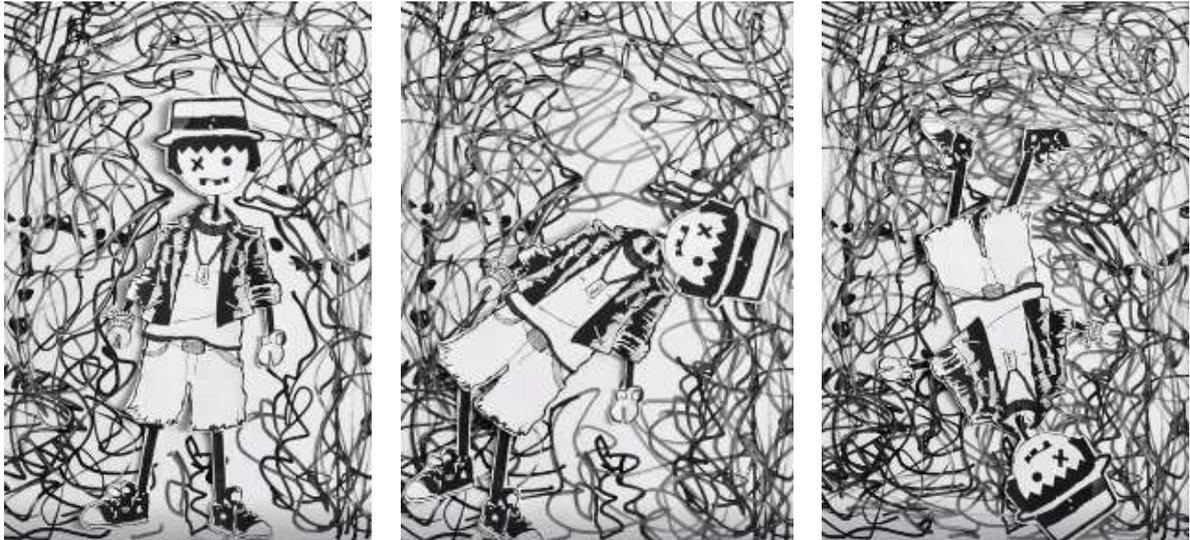


Fonte: Arquivo da autora, 2017.

O arquivo vinculado à imagem da estampa criada é uma animação curta, que é visualizada quando do uso do dispositivo com aplicativo, misturando elementos da realidade física (camiseta com a estampa) e elementos digitais (animação disponível na rede).

Na Figura 4 alguns *frames* estão colocados lado a lado para simular o efeito visualizado neste momento, mostrando algumas posições da personagem central da animação.

Figura 4 – *Frames* da animação a ser acessada via aplicativo de Realidade Aumentada (RA)



Fonte: Arquivo da autora, 2017.

Outros estudos estão em processo, buscando a variação de desenhos, estampas e animações, a fim de gerar uma coleção de peças que relaciona estamparia têxtil e realidade aumentada.

5. CONCLUSÃO

Pesquisar alternativas para a estamparia têxtil é sempre desejável e desafiador para o artista criativo. A ideia de ir além da imagem estática, possibilitando desdobramentos da imagem a partir de sua leitura através de aplicativos interativos pode ser um caminho potencialmente rico a ser explorado.

Estas possibilidades agregam valor ao produto têxtil e ampliam sua abrangência, sobretudo em uma era de tecnologias sempre em crescente desenvolvimento.

Neste sentido, agregar a pesquisa artística em produções autorais no campo da estamparia pode proporcionar resultados originais e de interesse no que respeita a exploração de novos recursos e tecnologias.

REFERÊNCIAS

KRÜSE, Olney. **E o homem criou a camiseta**. In: A história da camiseta. Belo Horizonte: Marprint, 1988. p. 140-149.

BRUNEL, Charlotte. **The T-shirt book**. New York: Assouline, 2002.

HISTORIA <http://blog.chicorei.com/historia-da-camiseta/>

MODOS DE VER, MODOS DE ESCREVER

EDITORA CASEIRA: ESTRATÉGIAS EXPANSIVAS DE UM EDITOR-ETC

GUSTAVO REGINATO¹; CLÁUDIA MARIZA MATTOS BRANDÃO²

¹ PhotoGraphein: Núcleo de Pesquisa em Fotografia e Educação [UFPel/CNPq]/contato@editoracaseira.com; ²CA-UFPel/attos@vetorial.net

RESUMO

A presente escrita busca relatar as experiências do projeto **Editora Caseira** (www.editoracaseira.com), uma editora independente e artesanal que, através de suas estratégias expansivas estabelece uma rede entre artistas das mais diversas escritas e possíveis leitores. Neste texto pode-se conhecer melhor o histórico da **Editora Caseira**, as práticas de um **Editor-etc**, e referências teóricas que ajudaram o projeto a se estruturar; como *O Livro de Artista como Lugar Tátil*, de Márcia Regina Sousa, *Manual do artista-etc*, de Ricardo Basbaum, *Estratégias expansivas: publicações de artistas e seus espaços moventes*, de Michel Zózimo da Rocha.

PALAVRAS-CHAVE

EDITORA CASEIRA; PUBLICAÇÕES INDEPENDENTES; ESTRATÉGIAS EXPANSIVAS; ARTISTA-ETC; EDITOR-ETC;

ABSTRACT

This research aims to share the experiences of the project **Editora Caseira** (www.editoracaseira.com), an independent and handcrafted publisher that, through its expansive strategies, establishes a network between writers of all kinds and possible readers. In this paper, you can know the history of **Editora Caseira**, the practices of an **Editor-etc**, and the references that helped to structure the project; like *O Livro de Artista como Lugar Tátil*, by Márcia Regina Sousa, *Manual do artista-etc.*, by Ricardo Basbaum, *Estratégias expansivas: publicações de artistas e seus espaços moventes*, by Michel Zózimo da Rocha.

KEY WORDS

EDITORA CASEIRA; INDEPENDENT PUBLISHER; EXPANSIVE STRATEGIES; ARTIST-ETC; EDITOR-ETC.

Introdução

A **Editora Caseira** é resultado do um percurso dentro do curso de Artes Visuais Licenciatura pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel), entre os anos de 2011 e 2015, em um currículo que rompeu com a ordem prevista de disciplinas, pela vontade de experienciar mais práticas artísticas desde o início do curso. A partir de uma oficina prática de formação de mediadores, ministrada por Helena Kanaan, oferecida pelo Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo (MALG/UFPel) em parceria com a Fundação Iberê Camargo para a exposição *Linha de Partida: Gravuras de Iberê Camargo*. A exposição, um panorama na produção das gravuras do artista gaúcho, foi onde tive o primeiro contato com a gravura em metal.

Esta experiência abriu novas portas para a minha curiosidade de investigações artísticas. Depois disso, o contato com o atelier de gravura aprofundou-se. Nas disciplinas especiais, no currículo do curso em Artes Visuais Bacharelado, tive a oportunidade de uma imersão em práticas de produção, reprodução de imagens e seu pensamento reflexivo.

Em viagem para Florianópolis-SC em 2012, durante uma visita à Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), tive a oportunidade de conhecer a pesquisa de

mestrado da hoje professora de gravura da UFPel, Márcia Regina Pereira de Sousa, com o nome *O Livro de Artista como Lugar Tátil*. A dissertação foi um primeiro contato teórico com o assunto, até então conhecia o termo Livro de Artista apenas para os diários pessoais, ou sketchbooks feitos por artistas. A escrita leve e clara do texto de Márcia, fez com que meus horizontes se expandissem. Na minha produção de gravura, já queria que a arte impressa fosse deslocada da parede, que suas texturas fossem sentidas com a visão e o tato.

Em 2013 tive a chance de ser o bolsista monitor do Atelier de Gravura da UFPel, que me influenciou no aprofundamento dos estudos sobre técnicas de reprodução de imagens, submergindo ainda mais no universo da arte impressa, seus desdobramentos e possibilidades

Como proposta para a disciplina de Serigrafia, ministrada por Carolina Corrêa Rochefort, desenvolvi meu primeiro livro composto de gravuras em diferentes formatos, costurados como livro. Utilizei diferentes papéis; seda, vegetal, vergê, de arroz. Também diferentes técnicas de impressão; xilogravura, calcogravura, serigrafia, relevo seco, jato de tinta, pirografia. *Não Vivido Vívido* (Fig. 1), é um resgate de memórias fotográficas registradas com câmeras analógicas, e suas possíveis transformações, a partir da criação de matrizes, que dão um aspecto único à imagem devido a sua técnica de impressão. Antes de cada gravura, inseri o que chamo de *textos-títulos*, construções literárias de imagens palavra em torrente, sem pontuação. *Não Vivido Vívido* foi impresso em uma tiragem de 5 exemplares numerados e assinados a mão, com capa de couro gravada com pirógrafo e encadernação japonesa. O exemplar nº 1 já foi exposto na Galeria SALA (CA/UFPel) no *Prêmio SATOLEP Universitário de Artes Visuais* em 2013, também na exposição *Únicos e Múltiplos: um mapeamento dos artistas do livro do RS*, na Sala das Flores, Prefeitura de Porto Alegre-RS em 2013. Também nas edições do [Lugares-Livro] Exposição-Feira, em 2013 no Casarão 2 (SECULT/Pelotas), em 2014 no Casarão 8 (Museu do Doce/UFPel) ambas em Pelotas-RS. Os outros quatro exemplares foram distribuídos entre amigos.

A construção de *Não Vivido Vívido*⁴⁴ evidencia diversos conceitos trazidos por Márcia Sousa (2011) no capítulo 1 de sua pesquisa; *(In)definições acerca do Livro de Artista*. Neste capítulo, a autora aponta teóricos como Ulisses Carrión, Clive Phillpot, Johanna Drucker, Anne Moeglin-Delcroix e Paulo Silveira que discutem as fronteiras e hibridismos na arte de fazer livros, nos mais diferentes formatos e modos de leitura.

Em traduções realizadas por Sousa (2011), relativas aos textos de Ulisses Carrión, *El arte nuevo de hacer libros* (A nova arte de fazer livros, 1975), o autor frisa que “na velha arte o escritor faz textos, na nova arte, o escritor faz livros” (CARRIÓN apud SOUSA, 2011, p.29).



⁴⁴ Veja mais fotos em: <https://goo.gl/v36nJi>

Figura 1. Gustavo Reginato. *Não Vivido Vivido*. 2013. Publicação de artista com 8 gravuras originais. 21x15x1cm (Fechado). 5 exemplares.

Partindo desta premissa, os trabalhos que se sucederam no restante da minha Graduação em Artes Visuais Licenciatura, como; *Memórias Seleccionadas*⁴⁵, um livro álbum com *textos-títulos*, e *Dossiê Recebo Visitas*⁴⁶, meu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), junto com as práticas de pesquisa dentro do PhotoGraphein: Núcleo de Pesquisa em Fotografia e Educação (UFPel/CNPq) Coordenado por Cláudia Mariza Mattos Brandão, e o grupo de pesquisa [Lugares-Livro]: Dimensões Poéticas e Materiais, coordenado por Helene Gomes Sacco influenciaram grandemente meu pensamento para conceber narrativas em publicações de artistas e suas infinitas possibilidades.

No fim do ano de 2014, percebendo uma potencialidade na arte de fazer livros, decidi registrar formalmente a **Editora Caseira** como Pessoa Jurídica, o primeiro passo como estratégia expansiva e inserção, mesmo que subversiva, no padrão internacional para numeração de livros (ISBN). Isso me permitiu trabalhar concomitantemente com a produção acadêmica e a fabricação de livros, publicando resultados das pesquisas do PhotoGraphein, como: *Círculo das águas: anotações de sonhadores*⁴⁷ (BRANDÃO; REGINATO; et.al. 2015), uma publicação literário-fotográfica, os mini catálogos de exposição em formato adesivo; *Mulheres Imaginadas* (BRANDÃO [org.], 2015), e *Estéticas da Fé* (BRANDÃO [org.], 2015). Também o livro com artigos dos alunos da disciplina de Artes Visuais na Educação III, do curso de Licenciatura em Artes Visuais, discutindo práticas desenvolvidas em escola no projeto de Extensão Arteiros do Cotidiano (CA/UFPel), *Arteiros do cotidiano: ensino, pesquisa e extensão na formação docente*⁴⁸ (BRANDÃO; SILVEIRA [Orgs.], 2015), publicado no fim da minha graduação.

No fim de 2015 mudei-me de Pelotas para passar um curto período na casa dos meus pais em Concórdia-SC, mudando-me para Florianópolis em abril de 2016. Na ilha de Santa Catarina encontrei um movimento intenso na produção e circulação de impressos, o que me possibilitou investigar possíveis estratégias expansivas para seguir produzindo com a **Editora Caseira**.

Sobre algumas estratégias expansivas

Em seu livro *Estratégias expansivas: publicações de artistas e seus espaços moventes*, Michel Zózimo da Rocha afirma:

Conforme já mencionado, o termo publicação de artista não faz referência somente ao formato livro, mas sim ao suporte impresso e ao seu caráter múltiplo e distributivo, pressupondo uma edição, uma tiragem e uma provável circulação. Neste caso, livretos, jornais, revistas, objetos múltiplos, postais, selos, cartas, folhetos, adesivos, cédulas, cartazes, jogos, mapas, apostilas, entre outros meios, articulam-se como veículos rizomáticos que dialogam com as sinalizações: editar, publicar, disseminar e circular. Indo além dos circuitos institucionais, tais publicações podem ser abordadas como espécies de estratégias expansivas, as quais os artistas empregam sua poética (ROCHA, 2011, p.13).

⁴⁵ Saiba mais em: <https://goo.gl/24Ftfr>

⁴⁶ Saiba mais em: <https://goo.gl/QTQUEb>

⁴⁷ Saiba mais em: <https://goo.gl/GbkeHA>

⁴⁸ Saiba mais em: <https://goo.gl/rYh2Yc>

Tais modos de publicação e circulação, citados por Michel Zózimo da Rocha, são um exemplo de possibilidades a serem exploradas na função de editor. Em sua proposta diferenciada, que tenta na medida do possível participar de todos os processos da concepção, materialização e distribuição das publicações, a **Editora Caseira** busca na fabricação artesanal de seus exemplares, uma conexão mais íntima com o impresso, facilitando sua produção e distribuição. Em Florianópolis, como estratégia expansiva, participei de feiras livres na rua, da *Parque Gráfico: feira de arte impressa*, da mensal *Feira de Artes de Florianópolis (FAF)*, utilizando a antiga mala da Dona Hermínia que ganhei de presente, adaptada para funcionar como valise-vitrine. A *Mala Caseira* (Fig. 2), me transformou em um caixeiro viajante, possibilitando o transporte e a exposição dos livros, de maneira prática e envolvente.



Figura 2. Gustavo Reginato. *Mala Caseira no Parque da Luz*. 2016. Fotografia Digital

Com os poucos recursos que tinha, fui ampliando aos poucos o universo do impresso para a virtualidade da internet, criei a página www.editoracaseira.com, como o início dos trabalhos envolvendo as estratégias expansivas na rede online. O website foi construído por mim mesmo, fazendo-me estudar sobre conteúdos de programação, algoritmos e códigos html. Ao criar a loja online estudei sobre administração, marketing digital, design, publicidade e outras estratégias utilizadas por empresas estritamente comerciais e capitalistas. O que fiz foi me aproveitar dos meios de comunicação e estratégias já existentes, aplicá-los e adaptá-los para a realidade da **Editora Caseira** no mundo das publicações independentes, onde o valor simbólico é mais valorizado que o comercial. Aos poucos fui me deparando com as mais diversas funções que não imaginava, meu trabalho estava sendo muito maior do que um simples editor, o que hoje eu classifico como **Editor-etc**.

No texto *Amo os artistas-etc*, parte do livro *Manual do Artista-etc* de Ricardo Basbaum, o autor faz uma advertência logo no início indicando algumas distinções de vocabulário:

Quando um artista é artista em tempo integral, nós o chamaremos de “artista-artista”; quando um artista questiona a natureza e a função de seu papel como artista, escreveremos “artista-etc”. (de modo que poderemos imaginar diversas categorias: artista-curador, artista-escritor, artista-ativista, artista-produtor, artista-agenciador, artista-

teórico, artista-terapeuta, artista-professor, artista-químico etc (BASBAUM, 2013, p.167)

Partindo desta multiplicidade de papéis que podem ser exercidos por um artista-etc, analiso as minhas práticas quando assumo diversos papéis dentro do projeto **Editora Caseira**, que transbordam o exercício comum do ser editor. Em seguida, desenvolvo melhor sobre as experiências que tive com as práticas de estratégias expansivas na figura de um **Editor-etc**.

Sobre as funções de um editor-etc

Além da concepção, impressão e fabricação de publicações, para ser um **Editor-etc**, é preciso também se preocupar com os espaços de circulação da produção, e suas estratégias para atingir diferentes públicos. Além dos espaços convencionais ocupados pelas editoras tradicionais, com livros sendo distribuídos por empresas especializadas, as publicações independentes ocupam as frestas dos circuitos comerciais. Embora as feiras de impressos tenham crescido no país, em seus mais diferentes formatos, e o público leitor ter aumentado, ainda há uma grande parcela da população brasileira como leitores latentes. Leitura no sentido amplo, que vai além da palavra escrita, leitura de imagens, gestos, do mundo.

Os trabalhos de um **Editor-etc**, consistem em ser um elo de uma rede de conexões, entre artistas produtores e possíveis públicos a serem explorados. Embora algumas atividades sejam centralizadas, é impossível que uma Editora se sustente sem uma rede de relações e conceitos entre os produtores e consumidores de publicações. Autonomia e independência são valorizadas e incentivadas aos artistas-autores, onde um ajuda o outro nos processos de construção. Quando todos trabalham em sintonia, a rede se expande e fortalece cada vez mais.

Além das feiras e eventuais viagens como caixeiro viajante, sabia da importância da inserção da **Editora Caseira** no universo digital da Internet. Aos poucos fui estudando formas viáveis de manter uma plataforma online, que abarcasse os esboços que estava realizando para expandir os trabalhos de forma virtual. Para manter a unidade conceitual de produtos fabricados à mão; o site, os textos escritos para o blog e as nossas notícias via e-mail, são escritos de forma analógica, com diferentes caligrafias e desenhos, ou utilizando a máquina de escrever. As grafias então são digitalizadas e colocadas online, em uma tentativa de proximidade do gesto com a frieza da virtualidade da internet.

A primeira estratégia expansiva foi a campanha *Inscreeva-se na nossa lista de e-mails que enviamos como se fossem cartas*⁴⁹, um meio de comunicação direto com os leitores, feito através de cartas escritas à mão, contando detalhes do processo de produção e novidades futuras. Também lançamos um teste online *Qual livro da Editora Caseira foi feito para você?*⁵⁰ que direciona o leitor a um possível livro de acordo com suas respostas. Estreitei relações e conheci novos leitores utilizando o *Facebook*, e o *Instagram*, ambas essenciais para comunicação nos dias atuais. Aos poucos fui espalhando publicações pelo Brasil todo através dos Correios. A internet possibilitou com que a **Editora Caseira** investisse e resgatasse práticas de arte-postal e envio de impressos pela Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos, inspirado nas práticas do artista pernambucano Paulo Bruscky (1949-). Com embalagens desenhados à mão e reproduzidos em jato de tinta e carimbo, aproveito o envelope como espaço expositivo de ilustrações e disseminação de imagens (Fig.3).

⁴⁹ Veja todas as campanhas enviadas por e-mail neste link: <https://goo.gl/vnX4Vu>

⁵⁰ Faça o teste em: <https://goo.gl/B6nYVb>



Figura 3. Gustavo Reginato. *Envelopes personalizados indo aos Correios*. 2017. Fotografia Digital

Pensando no universo dos jornais, outra estratégia expansiva foi o lançamento do *JORNALECO: o nome já diz tudo*⁵¹, uma publicação despreziosa que visa combater o stress com o uso do humor, brincando com as clássicas colunas dos jornais, como Editorial, Cultura, Coluna Social, Esportes, Espaço do Leitor, Classificados. O *JORNALECO* (Fig. 4) é uma publicação impressa e gratuita, que convida o leitor ajudar a escrever o próximo exemplar, em uma tentativa de transportar o espectador para o papel de produtor. De forma online ou impressa, o *JORNALECO* está em processo de chamada fixa para publicações, aceitando qualquer coisa a qualquer hora para publicar no próximo jornal que for possível organizar. A proposta foi inspirada na publicação *O Homem Cego*, publicada por Marcel Duchamp e Henri-Pierre Roché, em 1917, a qual convidava artistas e escritores para publicar seus trabalhos ou textos reflexivos, não havendo um tema específico (ROCHA, 2011), assim como nas zines anarquistas e informativos periféricos e independentes.



Figura 4: Gustavo Reginato. *JORNALECO, Capa frente e verso*, 2016. Publicação, 12 páginas, impresso a laser. Tiragem indeterminada.

⁵¹ Mais informações em: <https://editoracaseira.com/jornaleco/>

Outro proposta de estratégia expansiva é a utilização do projeto *Floripa Letrada*, que visa a circulação gratuita de livros em prateleiras nos terminais de ônibus da cidade de Florianópolis-SC. O espaço já pré-existente com um jogo de trocas pré-definido, facilitou para que eu mensalmente, depositasse alguns exemplares em diferentes locais da ilha. Nesta distribuição surpresa, incentivo a curiosidade investigativa dos que buscam por livros nas prateleiras dos terminais, além de acessar públicos que não estariam conectados a mim, se não por este gesto de doação anônima.

O próximo passo como estratégia expansiva da **Editora Caseira**, é a utilização do modelo de envio pelos Correios, Mala Direta, uma maneira mais simples de enviar impressos em grande quantidade. Serão enviados mensalmente pequenas publicações gratuitas e cartas escritas à mão para todos aqueles com endereço cadastrado no nosso site, é a possibilidade de estreitar laços com os leitores além da virtualidade, oportunizando um contato mais íntimo com o material impresso.

Para que todas estas estratégias aconteçam é necessário que eu assuma diferentes papéis que se desdobram a partir do conceito **Editor-etc**: editor-escritor, editor-revisor, editor-ilustrador, editor-diagramador, editor-impressor, editor-encadernador, editor-programador, editor-contador, editor-vendedor, editor-publicitário, editor-distribuidor, editor-leitor, editor-dono-de-casa, editor-caixeiro-viajante. Demonstrando a complexidade que as práticas contemporâneas exigem desde a produção até o consumo de publicações.

É inegável que exercer tantas funções é exaustivo, pois no meio disso tudo ainda é preciso encontrar espaço para o lazer, o ócio criativo e o descanso. Ser um **Editor-etc** e pensar em estratégias expansivas para os impressos, não funcionaria se não existisse todo um suporte, teórico, emocional e financeiro de uma rede de pessoas que apoia o projeto da **Editora Caseira** por acreditar em seu potencial.

Trabalho com publicações sabendo que crio experiências atemporais em páginas, que serão acessadas por conhecidos e desconhecidos, sabe-se lá por quantas gerações. Produzir livros é como cultivar tamareiras, até chegarem a sua fase adulta para produzir frutos, demoram mais de 80 anos, dificultando que quem a plante, possa um dia vê-la frutificar.

Considerações Finais

Nestes quase três anos de **Editora Caseira**, tive a oportunidade de aprender, a partir das experiências em assumir um papel diferenciado de editor. Neste caso um **Editor-etc**, que cumpre diversas funções para manter uma rede de conexões entre; autores, ilustradores e artistas do livro em geral, com o intuito de disseminar o prazer da leitura como fruição estética e aparato para uma melhor compreensão do mundo que nos rodeia, expandindo imaginários

As práticas relacionadas às estratégias expansivas, a partir da apropriação de elementos, linguagens e plataformas pré-existentes, facilitam a conexão e ampliam a rede de pessoas que produzem e consomem arte impressa. Neste meio não há espaço para competições, pois cada discurso e cada produção são valiosos, e o mais importante é a possibilidade de apoio nas mais diferentes parcerias.

Todo reconhecimento; seja uma breve resposta às cartas-e-mail, um agradecimento pelo bilhete dentro do envelope, uma indicação a um amigo, um compartilhamento no Facebook ou um like no Instagram, nos ajuda cada vez mais a seguirmos em frente, acreditando na potencialidade do impresso em meio à revolução da era digital, onde toda tecnologia é usada a favor da expansão, à favor do fomento a leituras e reflexões. Isso, pois nós ainda acreditamos nos impressos, em livros escritos à mão, e nos prazeres mais simples, como receber uma carta querida, um recado, folhear páginas, sentir o cheiro de papel e tinta, admirar linhas, cores e formas, admirar palavras, suas sonoridades e significações.

Referências

BASBAUM, Ricardo. Manual do artista-etc. 1ªed. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013, 264 p.

ROCHA, Michel Zózimo da. Estratégias expansivas: publicações de artistas e seus espaços moventes. 1ªed. Edição do Autor: Porto Alegre, 2011, 180p.

SOUSA, Márcia Regina Pereira de. O livro de artista como lugar tátil. 1ª ed. Florianópolis: Editora da UDESC, 2011, 230p.

MÁQUINA DE DESCREVER: A NARRATIVA DE UM PERCURSO IMAGINADO

KARINA GALLO¹; HELENE GOMES SACCO²

¹UFPe/ karinag2706@gmail.com ²UFPe/ sacco.h@gmail.com

RESUMO

O artigo busca refletir ao narrar a ação intitulada *Máquina de Descrever*, desenvolvida para o evento *Experiência Biblioteca: percursos infraordinários*, realizado na *Bibliotheca Pública Pelotense*, durante a *44ª Feira do livro*, em 2016. A ação por via de uma experiência artístico-literária, partiu da leitura de *As Cidades Invisíveis* de Ítalo Calvino. Para isso será desenvolvida uma análise do trabalho a partir da relação estabelecida por ele entre os espaços da biblioteca, cidade e livro, em que o gesto de ler e escrever, foi parte do processo de percepção do contexto como gesto poético de resistência e por isso político, uma urgência na procura de sentido ao tentar (re)existir.

PALAVRAS-CHAVE

CIDADE, PERCEPÇÃO; LER; ESCREVER, PRESENÇA.

ABSTRACT

This paper aims to reflect about storytelling and the performance named as "Describer Typewriter" developed for the event "Library Experience: infra ordinary paths", realized at the Public Library of Pelotas/RS, during the 44th Book fair, in 2016. The performance through an artistic and literary experience, started with the reading of *Invisible cities* of Italo Calvino. For this research an analysis will be developed to establish relations with the spaces of the Library, the city and the books, where the act of reading and writing were part of a process of perception of the context, as a poetic gesture of resistance and then, politic, an urgency in the search of meaning at trying to (re)exist.

KEYWORDS

CITIES; PERCEPTION; READING; WRITING; PRESENCE

Primeiras palavras

Máquina de Descrever foi uma ação proposta para o evento *Experiência Biblioteca: percursos infraordinários*, realizado na *Bibliotheca Pública Pelotense*, durante a *44ª Feira do livro* de Pelotas, em 2016, organizado pelo Projeto de Pesquisa *Lugares-livro: dimensões poéticas e materiais* e coordenado pela Prof^a Dr^a Helene Gomes Sacco. Evento no qual a proposta era a ativação do espaço da *Bibliotheca* a partir de experiências que promovessem diálogo com seus livros ou por meio de algum autor. Durante cinco dias passei as manhãs habitando a biblioteca e lendo *As Cidades Invisíveis* do Ítalo Calvino, livro onde o autor cria um diálogo entre Marco Polo, um dos maiores viajantes de todos os tempos e Kublai Khan, famoso imperador dos Tártaros. Nele, Marco Polo está encarregado sobre descrever todas as cidades pelas quais passou a Khan. Fazendo um paralelo a essa leitura, durante as tarde destes cinco dias escrevi sobre a cidade que se apresentava a minha frente pela sacada da *Bibliotheca*. Essa escrita era feita em um rolo de papel com máquina de escrever e, esse papel ao

ser datilografado saía gradativamente pela sacada do segunda andar e ia caindo rumo a calçada em frente ao local (Figura 1).

Vale ressaltar que o evento ocorreu em um momento muito difícil para a política brasileira, onde as artes estavam em ameaça no ensino médio e a pec 55/ pec 241 que propunha o congelamento dos gastos públicos por 20 anos e que veio a ser aprovada mais adiante estava em votação. Nesse período a Universidade Federal de Pelotas, assim como muitas outras, se encontrava em greve. Realizar essa ação, nesse espaço, foi um ato de re-existir, de se tornar visível, de mostrar a importância da artes, da cultura e de um espaço que para muitos não passava de um prédio histórico de Pelotas onde a Bibliotheca era uma pequena parcela disso, reativar esse espaço, principalmente nesse período que se passava, foi um grande ato de luta, de resistência e de persistência. Essas ações foram um modo de manter a arte viva durante um momento de tanta dificuldade e desvalorização do campo.



Figura 5 – Karina Gallo. Registro da ação: *Máquina de Descrever*, 2016. Fotografia Digital

Do invisível para o visível

As Cidades Invisíveis é um livro ao qual eu já havia tido a chance de ler anteriormente, porém ler ele novamente tendo em vista a cidade de Pelotas me permitiu novos olhares a cerca da escrita do autor, pois foi pensando essas cidades descritas no livro que escrevia no restar do dia. Na escrita se passaram muitos pensamentos: sobre o que é a cidade, quais as coisas que a tornam uma cidade, quais as linhas que a delimitam e como é movimento dessas cidades, e assim fui aos poucos sobrepondo as cidades entre as lidas e a vista de dentro da Bibliotheca. Essa experiência foi se estendendo ao percurso das pessoas nesse local da cidade, seus caminhos, paradas, seus passos, que nesse caso não era mais a Feira do Livro que acontecia na Praça Coronel Pedro Ósorio, mas os pequenos trechos que consegui enxergar dela entre os pilares da sacada onde eu estava sentada datilografando. O lugar da escrita criou um ponto de vista, para ver, pensar e descrever ao narrar a cena. Ocorreu também um dia de chuva, onde a vista observada era a de dentro da própria

biblioteca (Figura2), se estendendo até a porta de entrada, onde ainda se podia observar o movimentar da rua.

Nunca lhe aconteceu, ao ler um livro, interromper com frequência a leitura, não por desinteresse, mas, ao contrário, por afluxo de idéias, excitações, associações? Numa palavra, nunca lhe aconteceu ler levantando a cabeça? É essa leitura, ao mesmo tempo irrespeitosa, pois que corta o texto, e apaixonada, pois que a ele volta e dele se nutre, que tentei escrever. Para escrevê-la, para que a minha leitura se torne por sua vez objeto de uma nova leitura (a dos leitores de S/Z), tive evidentemente de sistematizar todos esses momentos em que a gente "levanta a cabeça". Em outras palavras, interrogar a minha própria leitura é tentar captar a *forma* de todas as leituras (a forma: único lugar da ciência), ou ainda: suscitar uma teoria da leitura." (BARTHES, 2012 ,p.26)



Figura 6 – Karina Gallo. Registro da ação: *Máquina de Descrever*, 2016. Fotografia digital

As manhãs de leitura na biblioteca sempre eram silênciosas, em alguns momentos atravessava o silêncio com as falas do livro, mas as tardes, ao longo da semana passaram a ter o barulho da máquina de escrever, um som que tomava conta do lugar enquanto ecoava no espaço quase vazio do segundo andar, ocupando-o e transformando-o em um outro espaço. Algumas pessoas que por ali passavam se intrigavam, vinham até a máquina de escrever, liam o que eu estava a escrever, liam trechos, faziam alguma pergunta e depois saíam, as vezes sem entender muito, outras cheias de coisas a serem ditas, mas possivelmente foram por sua boa parte acertadas pela provocação.

Para as pessoas que passavam na calçada o barulho era imperceptível em meio ao caos da cidade, dos carros, da própria feira do livro. Mas quando aquele rolo de papel começou a descer pela sacada, já não se tinha mais como não olhar, como levantar a cabeça, alguns olhares eram tímidos e outros cheios de curiosidade, fazendo algumas pessoas adentrarem o espaço da Bibliotheca ou simplesmente

atravessar a rua para tentar ler as palavras que desciam pelo rolo de papel. Se a intenção era chamar atenção para o espaço da Bibliotheca, foi nesses momentos que senti que o espaço ganhou atenção, sem dúvidas um dos principais modos de conseguir visibilidades.

Com o passar dos dias as palavras foram tomando conta não só do papel, mas da sacada e do espaço. Palavras que não eram pronunciadas, mas de algum modo eram percebidas por todos a sua volta, a partir de vistas, lidas e escutas do datilografar da máquina. Ali as palavras pensadas e escritas que acompanhavam o movimento da cidade se tornaram parte dela, ganhando força. “E isto a partir da convicção de que as palavras produzem sentido, criam realidade e, as vezes, funcionam como potentes mecanismos de subjetivação.” (Bondía, 2002). Podemos pensar a partir de Bondía, que essas palavras em contato com o público, dentro de uma proposição litero-artística conduzem o expectador para algo além das palavras como simbolo, gerando um movimento de subjetivação. Deixando o público não somente imaginar o objeto descrito, mas permitindo-o sentir a sua maneira, trazendo desse modo a escrita e a leitura como movimento de resistência e de crítica de mundo. Ressalto essa questão, pois naqueles dias em que passei na Bibliotheca foram dias difíceis para o país, para a universidade e para o ensino das artes. Segundo Rancier, “perceber a realidade é realizar um recorte dos tempos e espaços, do visível e do invisível, que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência”(RANCIÈRE,2005,p.16). Entendi nessa ação artística o que é de fato a experiência de perceber o real e o porque que o campo das artes é sempre tão combatido, a arte coloca as nossas certezas em crise, nos faz pensar a partir do que é percebido.

O ato de pensar não decorre de uma simples possibilidade natural, é, ao contrário, a única criação verdadeira. A criação é a gênese do ato de pensar no próprio pensamento. Ora, essa gênese implica alguma coisa que violenta o pensamento, que o tira de seu natural torpor, de suas possibilidades apenas abstratas. (Deleuze, 2006).

O processo de escrita nessa ação foi o que me fez refletir sobre minhas próprias idéias a cerca do que se passava, na política, no mundo, nas pessoas a minha volta. Me fez perceber que combater a arte é impedir o surgimento daquilo que é novo, que rompe com o discurso instituído, e por isso assume potência política.

Da vista para a escrita

Durante a escrita eu me percebi inserida em uma outra cidade e em novos percursos. Tudo que era visto era apenas um fragmento do que era escrito sobre a cidade e seus percursos, a partir daí em minha escrita propunha novos modos de se observar a cidade, a partir de seus barulhos, tempo, clima, sensações e ações das pessoas no espaço, de pensar nossos caminhos, que muitas vezes se tornam tão automatizados que não percebemos o que está a nossa volta e pensar seus espaços, pensando nessas delimitações que a tornavam uma unica cidade. Propunha novos modos de vivenciar a cidade, e que cada modo a transformava em uma outra cidade. Por exemplo, se você caminha pela cidade usando fones de ouvido, ignorando o sons da cidade, você se insere em uma cidade diferente das outras pessoas, tanto as que estão ouvindo o som da cidade como aquelas que também estão ouvindo música porém diferentes músicas, logo diferente modo de observar a sua volta. Em um trecho

de minha escrita no rolo questiono “Continuo a ouvir cantos, alguém passa com um fone. Que lugar essa pessoa habita? A grama na qual está sentada? A árvore na qual se esconde na sombra? A praça? A cidade? A música que escuta?”. Outro modo de se observar isso era a própria Feira do Livro que mudava por completo o movimento da praça, contantes ações dentro da feira transformavam a cidade diversas vezes no dia, percebo disso no trecho onde escrevo: “ Por cima da sacada, uma música clássica é tocada para que toda a cidade possa escutar. Alegria o dia que está cinza. Tudo parece se mover ao som da música, as árvores que balançam no vento, as pessoas que ganham outro ritmo, os carros que parecem perder a preça, e os pássaros que estão sempre dançando pelo céu na primavera. Até mesmo minhas mãos, que cuidadosamente datilografam uma canção”. Vivenciar a cidade a sua maneira é como suspender a cidade.

Polo: ...Pode ser que os terraços desse jardim só estejam suspensos sobre o lago das nossas mentes.

Kublai: ...E por mais longe que nossas atribuladas funções de comandante e de mercador nos levem, ambos tutelamos dentro de nós esta sombra silenciosa, esta conversação pausada, está tarde sempre idêntica. (CALVINO, 2015, p.109)

E assim o modo como cada pessoa atravessava a minha visão recriava e reinventava a cidade, me possibilitando a experiência de narrar diferentes cidades e recriá-las junto a cada centímetro de papel que se estendia pela sacada (Figura 3).



Figura 7 – Karina Gallo. Registro da ação: *Máquina de Descrever*, 2016. Fotografia Digital

Ver e escrever a cidade, narrar a cidade se tornou um modo de experencia-la, e tornar possível novos modos de outras pessoas também experencia-las, de acordo com Walter Benjamin narrar é a faculdade de intercambiar experiências (BENJAMIN, 1996)

Quanto maior a naturalidade com que o narrador renuncia às sutilezas psicológicas, mais facilmente a história se gravará na memória do ouvinte, mais completamente ela se assimilará à sua própria experiência e mais irresistivelmente ele cederá à inclinação de recontá-la um dia. (Benjamin, 1996)

Narrar a vista, narrar a cidade, narrar os percursos, foi colocar minha experiência sobreposta com o que era observado, mas também abrir a possibilidade que o leitor pudesse colocar sua própria experiência sobre o que era lido.

Passar os dias escrevendo em uma máquina de escrever na Bibliotheca me possibilitou diversas experiências, pessoas que atravessavam minha escrita para conversar ou sobre o que era escrito ou curiosos sobre o porque de eu estar fazendo aquilo, me possibilitaram também novos modos de enxergar aquele espaço, fazendo da troca um movimento contínuo. Outras que acenavam de baixo da sacada, desviando minha atenção para diferentes pontos, me fazendo enxergar novas cidades. Foram dias de imersão sobre o que é o espaço da bibliotheca, o que é o espaço da rua e o espaço da praça, e o como todas essas coisas se entrecruzam em apenas uma: o movimento da cidade. Outros momentos eram de pura imersão, ninguém a volta, ninguém para acenar ou conversar, esses eram os momentos onde a visão e descrição era puramente minha, por mais que de algum modo também fosse das pessoas que atravessavam aquela fresta, afinal, era a partir delas que descrevia esse movimento da cidade também.

O extraordinário e o miraculoso são narrados com a maior exatidão, mas o contexto psicológico da ação não é imposto ao leitor. Ele é livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação. (BENJAMIN, 1996)

Máquina de Descrever não foi somente uma ação onde eu descrevia a cidade e seus vários movimentos, mas também uma ação onde descrevia a minha visão dessa cidade, meus movimentos nela e minha visão singular sobre ela. Onde eu também tentava fazer as pessoas que ali passavam perceber seus movimentos e próprias singularidades e se colocarem como parte daquela cidade.

Caminhar no território, ativo e movediço, da produção recente de *livros de artista* será como imaginar uma viagem percorrendo, folha a folha, uma estrada composta por duas vias: uma trilha vaga para o andarilho errante – aquele que caminha solitariamente, por vezes sem destino certo – e pela outra via, uma larga avenida de mão dupla, capaz de comportar uma rede viva de trocas. Essa rede tem acontecido principalmente nas feiras de livro, prática cada vez mais recorrente aqui no Brasil, onde editoras independentes e coletivos se reúnem, se encontram e trocam suas experiências e produções recentes, tal como se os livros fossem gomos de mexirica que se espalhassem, viroticamente, por todos os cantos e campos. (Derdyk, 2013)

Uma escrita contínua

Escrever em um rolo de papel é escrever sem pausas, é criar um texto contínuo, um livro de uma única página. Assim como a cidade, um livro-rolo é contínuo, sem pausas, um fluxo de pensamentos, palavras, coisas. Um livro sem quebra de páginas propõe um outro tempo, uma outra forma de leitura. A escrita pausada, as

possibilidades de se utilizar do espaço da folha para a escrita, nos permite fazer com que as palavras saiam do papel para o espaço, como se não existisse um espaço delimitado para elas.

No rolo, tanto a ideia de moldura quanto a noção de frente e verso parecem desaparecer. As folhas de papiro que eram utilizadas para formar a maioria dos rolos não mediam mais que 38 centímetros de altura por 23 de largura, e não dividiam o texto em algo similar às nossas páginas individuais, separadas. Embora os rolos tivessem margem e estivessem divididos em colunas, sem espaço entre as palavras, era o próprio rolo que determinava a extensão do texto (na Grécia eles tinham, geralmente, entre 6 e 9 metros de comprimento). Um rolo comum podia conter um livro de Tucídides ou dois ou três cantos de *Ilíada*.

O rolo oferecia tanto ao escritor como ao leitor uma aparente liberdade: não havia linhas truncadas, exceto quando se passava de uma linha para outra; não havia um sentido cumulativo de progresso na leitura, salvo pelo fato de que o rolo se desdobrava e voltava a ser enrolado; não impunha nenhuma unidade textual, a não ser quando, ao desenrolar-se, permitia que se abarcasse apenas uma seção por vez. Numa tentativa de demonstrar a qualidade paradoxal dessa liberdade em muitos séculos mais tarde, em 1969, o escritor espanhol, Juan Benet escreveu um romance, *Una meditación*, num único rolo de papel que deslizava em sua máquina de escrever com um complexo mecanismo que o impedia de retroceder – ou seja, tudo que ele escrevia se transformava na versão definitiva, sem guia ou divisões de páginas. (MANGUEL, 2009. p.77)

A escrita em rolo me permitia brincar com a forma das palavras, desenhar com o texto, repensar o espaço entre as linhas sem me preocupar com a possibilidade de a página acabar. Me dando a possibilidade de um fluxo de escrita que conseguia acompanhar meus pensamentos e me permitia nunca ter que pensar em um final ou um recomeço. Os cinco dias que passei escrevendo se transformam em um fluxo contínuo de dias, que só se permitem ser reconhecidos por estarem nomeados durante o texto.



Figura 8 Karina Gallo. Livro resultado da ação: *Máquina de Descrever*, 2016. Fotografia Digital

Uma cidade-livro, uma cidade-infraordinária

Ler o texto criado durante os cinco dias de ação, nós permite conhecer e viver uma nova cidade, uma cidade inventada, que se comporta de uma modo muito similar a aquela observada mas que enxerga as mínimas coisas existentes nela, se preocupa com cada singularidade, que se movimenta constantemente, uma cidade de utopias. Permite recriar a cidade vivenciada de dentro da Bibliotheca Pública de Pelotas, enchendo-a de poesia, de arte. Habitar essa cidade e permitir que outras pessoas a pudessem vivenciar foi uma experiência que me permitiu enxergar que o mínimo movimento contra o fluxo, o movimento que nos faz parar e observar, nos leva a criar e perceber que a cidade utópica pode não estar tão longe assim.

A maneira como elementos culturais se desenvolvem no decorrer do tempo é misteriosa, muitas vezes escapando do dogmatismo circunstancial apenas para ser resgatada em outras eras, em uma operação que pode ser considerada um ato de tradução. (Bessa, 2015)

Escrever foi criar novas cidades mas também foi traduzir uma cidade já existente em outras centenas e possibilitar que cada pessoa faça a sua tradução, foi abrir novos caminhos sobre a leitura do que é cidade e perceber que essa definição é uma definição pessoal de cada um, do seu olhar sobre, afinal a cidade nunca é a mesma nem dentro de um mesmo dia, que dirá sobre a percepção de cada pessoa. O que podemos fazer como ação de resistência e não deixar de olhar, de perceber.

O inferno dos vivos não é algo que será; se existe, é aquele que já está aqui, o inferno no qual vivemos todos os dias, que formamos estando juntos. Existem duas maneiras de não sofrer. A primeira é fácil para a maioria das pessoas: aceitar o inferno e tornar-se parte deste até o ponto de deixar de percebê-lo. A segunda é arriscada e exige atenção e aprendizagem contínuas: procurar e reconhecer quem e o que, no meio do inferno, não é inferno, e preservá-lo, e abrir espaço. (CALVINO, 2015. p.150)

Foram dias de inferno, mas nossas ações artísticas na Bibliotheca Pública configuraram um lugar possível, um espaço para nossas utopias sobre o país, sobre a arte, sobre a cidade. A participação do grupo, com os funcionários e visitantes desencadearam uma sensação de sentimento de pertença, em que as ações de (re)existência eram espontâneas e em descrições da realidade que promoviam o alargamento de reflexões, que se estenderam para além daquele espaço e tempo.

Referências

- BARTHES, Roland. O Rumor da Língua. São Paulo: Martin Fontes, 2012,. p26.
- BONDÍA, Jorge Larrosa. *Notas sobre a experiência e o saber de experiência*. Revista Brasileira de Educação, Universidade Federal de Campinas, 2002.
- BRUSCKY, Paulo. *Poesia Viva*. 1. Ed. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. 2. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015
- DERDYK, Edith. *Entre ser um e ser mil: o objeto e suas poéticas*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2013.
- MANGUEL, Alberto. *A mesa com o chapeleiro Maluco: ensaio sobre corvos e escrivainhas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo : Editora 34, 2005,p.16.

WALTER, Benjamin. *Obras escolhidas: Mágia e técnica, arte e política*. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

O LER COMO CONVERSAR: DODECAEDRO EM EXPERIÊNCIA ARTÍSTICA

¹RÔMULO RUAN VELHO GUEDES; ²HELENE GOMES SACCO

¹UFPEL/romuloguedesr@gmail.com; ²UFPEL/sacco.h@gmail.com

RESUMO

O artigo apresenta a proposição artística Chá Astrológico, realizada durante o evento *Experiência Bibliotheca: percursos infraordinários*, que participou como proposta artístico-literária da 44ª Feira do Livro de Pelotas em 2016. Será analisado por via de autores e referências a forma de abordagem artística sobre o conto *Dodecaedro* de Caio Fernando de Abreu, que criou um lugar no interior da Bibliotheca, propondo a desaceleração do tempo para ouvir o conto e tomar o chá, como experiência sensível. Para a reflexão busca-se pensar a leitura como ato de conversar e a conversa como forma de partilha e afeto, todas elas ações de resistência e (re)existência.

PALAVRAS-CHAVE

ARTE RELACIONAL, CONTO; CONVERSAR; LEITURA; ESCUTAR.

ABSTRACT

This paper presents the artistic proposition *Astrologic Tea*, realized during the event *Library Experience: infra ordinary paths*, happened as a artistic-literary during the 44th Book Fair of Pelotas-RS in 2016. It will be analyzed through authors and references, the artistic approach about the tale *Dodecaedro* of Caio Fernando Abreu, that created a place in the interior of the Library, proposing deceleration of time to hear the tale and drink tea, as a sensible experience. Reflections aims to think reading as a act of talking and talking as a way of sharing and affection, all of them actions of resistance and (re)existence.

KEYWORDS

RELACIONAL ART, TALE, TALKING, READING, LISTENING.

Caio F. e Rômulo V.

Início aqui dizendo a vocês por via deste artigo-conversa, que acredito que ler é uma forma de conversar, e não só porque Alberto Maguel (2005, p.10), em *O Livro e os dias*, nos apresenta que sim, mas porque ao ler me aproximo dos autores, sinto que estou mais perto. Por isso, peço licença para aqui começar a escrever contando a vocês o meu encontro com Caio Fernando Abreu que chamarei de Caio F. como ele é mais conhecido. Aconteceu pelo livro “O ovo apunhalado”, emprestado por um amigo no final do ano de 2015. Ouvia há algum tempo sobre seu estilo único de literatura, que mergulha o leitor em suas profundas percepções das emoções cotidianas, expõe relações tecidas com a sociedade, em suas escrita notamos a busca de uma forma de ser e estar no mundo e, tudo isso configura segundo Mairim Linck Piva, um esforço para fazer da sua profissão uma forma de elevar a condição humana,

(2001,p 225).

Se fizermos um recorte da sua produção literária vemos que a maioria das obras de Caio F foram escritas nos anos setenta, época em que o Brasil passava por um regime militar. Pode-se perceber que sua obra é complexa e não segue as leis do mercado. Segundo Caio, em entrevista, ele se diz uma figura um pouco atípica da literatura brasileira, onde já foi um pouco de tudo, usando as experiências dessas suas várias fases para criar não só boa literatura mas como também vida pulsante, desviando-se assim da academia, buscando outros tipos de relação com o mundo e com o fazer de escritor.

A partir desse primeiro contato, vieram muitos outros para preencher a minha percepção de mundo com o olhar de Caio F: *Morangos mofados*, *Os dragões não conhecem o paraíso*, *Ovelhas negras*, *Mel e girassóis*, *Limite Branco*, *Por onde andar*á Dulce Veiga?, *Triângulo das águas*, são alguns dos livros que li.

Enquanto ia me apaixonando pela sua obra literária, despertou-me uma sede de conhecer quem era essa pessoa que por meio de seus contos, muitas vezes amargos, eu havia me encantado. E foi num especial “*20 anos sem Caio*”, uma semana de eventos que aconteceu em Porto Alegre em fevereiro de 2016, que acabei tendo contato com sua história. Nessa semana, uma das programações foi a exibição do filme “*Para sempre teu Caio F*”, dirigido por Candé Salles. A partir do filme e de outras conversa e debates propostos fui conhecendo mais do universo do autor e do seu trabalho.

Durante o ano continuei a ler suas narrativas fantasticamente mundanas, e quando chegou setembro, fui convidado a participar como assistente de cenografia junto à Prof^a. e artista Helene Gomes Sacco, da peça *Sem Ana*, Concepção e atuação de Daniel Furtado, produção Junelise Pequeno Martino, e que foi parte do projeto *20 Anos Sem Caio*, em Pelotas. Como participante dessa equipe, pude experimentar um pouco do processo tradução entre literatura e teatro. Aplicando conceitos visuais, cênicos, sonoros, corporais na composição do espetáculo baseado no conto. Essa experiência foi fundamental para a concepção da atividade que propus em novembro no Evento artístico-literário chamado *Experiência Bibliotheca: percursos infraordinários*, organizado pelo *Projeto de Pesquisa Lugares-Livro: dimensões poéticas e materiais*, coordenado pela Prof^a. Dr^a. Helene Gomes Sacco e selecionado no edital da SECULT para a 44^a Feira do Livro de Pelotas em 2016.

O triângulo de doze lados

O conto *Dodecaedro* faz parte, de uma das três novelas que compõe o livro *Triângulo das águas*. Foi publicado pela primeira vez em 1983, anos finais da ditadura militar brasileira. Segundo Rehm, o livro tem como pano de fundo as condições socioeconômica, política, cultural e humana que imperam no Brasil durante a ditadura militar (REHM, 2011 p. 26).

Para escrever o livro, Caio saiu de São Paulo temporariamente e morou em um quaro de hotel em Santa Teresa, Rio de Janeiro. Segundo ele, o livro exigia liberdade, solidão e desprendimento (ABREU, 2012 p. 11). No entanto, após esse período de experiência nesse contexto, quando Caio foi escrever o conto *Dodecaedro*, ele sentiu uma necessidade de voltar a São Paulo para poder escrevê-lo. Observo nesse movimento a influência que o espaço tinha para o momento de criação e processo de escrita. O espaço para esse conto se torna em síntese um objeto.

O conto é todo fragmentado, possui um linguagem rebuscada e adjetivosa. Os fatos não estão em ordem cronológica, as partes que formam esse sólido montam a história, enriquecem-na, fazendo da leitura quase um jogo de entrar e sair do texto, e

observar a relação entre diferentes personagens que o compõe. Em primeira instância percebemos que o tema principal do livro são os arquétipos astrológicos, porém com o decorrer do tempo, Caio nos mostra outros lados, em alguns momentos mais sensíveis, em outros um tom mais político.

O conto possui 13 narradores, sendo 12 personagens que narram a história e o décimo terceiro é uma outra voz, que sugere ser o próprio Caio dentro da casa, mas ele é aquele situa, comenta e observa o desenrolar da história por outros ângulos, no entanto não faz parte dos doze. “Eu era o décimo terceiro. E estava mudo.” (ABREU, 2012 p.29).

Tudo se passa durante o período de Carnaval, em que as 12 pessoas estavam numa casa no campo. Sabiam que o verão estava no final e que a noite descia melancólica. O piano não parava de tocar. Raul preparava um chá de ervas do campo, quando soltaram os “cachorros loucos”. Escolhe a xícara de cada um, e as cores de cada xícara dizem muito sobre cada pessoa que ali habita. As xícaras formavam um pequeno zodíaco, com um bule ali no meio. O amor que ele carregava era por todos. Marcelo entrou na cozinha, colocou a mão em seu ombro, apertou forte e então falou que tinham *soltado os cachorros loucos*. A partir dessa notícia, todos ali na casa agem de um modo singular, cada um tem algo para contar e algo para nos fazer sentir. Ao final do conto é revelado que não existiam “cachorros loucos”, que tudo se passava de um invenção (ou um trauma?).

O que podemos perceber é que havia uma harmonia na casa antes da soltura dos cães. Somente depois de saber que os cachorros loucos foram soltos, a casa entra em desordem. Quando todos mostram quem realmente são, uma nova ordem é estabelecida. Segundo Rehm, assim pode ser pensado o Brasil pré e pós 1964: havia uma ordem que foi quebrada a partir do Golpe Militar, gerando desordem (resistência) e impondo uma nova ordem (repressão) (Rehm, 2011, p. 38).

A partir disso levanto questionamentos como: quem eram os cachorros loucos que era percebido por um desses personagens? Os uivos eram reais? Era um devaneio coletivo? Os doze eram um? Os doze eram Caio? Comecei a pensar em contar essa história, ainda não sabia como e nem pra onde ela me levaria. Assim como o próprio Caio disse a respeito de quando estava escrevendo o livro:

De todos os meus livros, Triângulo da água é certamente o mais atípico. Eu simplesmente posso dizer que não escrevi: fui escrito por ele. Ao contrário de todos os outros, não seguiu nenhum seguro plano prévio. Eu simplesmente não sabia ao certo o que queria dizer ou contar. Para saber foi preciso aceitar escrevê-lo meio às cegas, correndo todos os riscos.” (ABREU, 2012 p.11).

Não havia nenhum tipo de plano, apenas recebemos a orientação de perceber o espaço e procurar nele articular uma relação entre autores e livros. E foi assim que começou a nascer com grande potência essa ação artística para o Evento *Experiência Bibliotheca: Percursos Infraordinários*. Escolhi meu autor preferido naquele momento, e retomei o conto de Caio, *Dodecaedro*. Nesse conto percebi que o chá era uma ação que criava um contexto especial através de uma atmosfera mais intimista para uma situação de diálogo entre diferentes personagens. O chá constituía um espaço e uma forma de estar juntos no conto e foi a percepção dessa ação que criei a proposição. Ela parecia de início muito simples. Propus tomar um chá aos visitantes que chegavam na biblioteca, e isso já fazia dilatar o tempo de um instante para minutos estando juntos, para de fato ouvir uma história e comentá-la. Percebi que a ação criou um vínculo pela leitura, resgatando o poder da conversa, transformando-a em infinita.



Figura 1: Helene gomes Sacco. *O espaço biblioteca*, 2016. Fotografia Digital.

Com o livro em mãos, comecei a montar como a história ia ser contada. Me passava pela cabeça um fluxo de ideias e associações que poderiam ser feitas. De acordo com Roland Barthes, essa seria uma forma de ler levantando a cabeça, indo para outro lugar para onde o pensamento nos leva (Barthes, 2012 p.26) É interessante imaginar que arte também pode provocar esse movimento, mas se tratando de livros e imaginando o lugar onde estávamos, ler levantando a cabeça, me fazia imaginar as infinitas possibilidades existentes naquela biblioteca. Ao pensar nisso e perceber meu movimento com o livro do Caio F, fez a biblioteca ser um lugar infinito, como passagens para outros lugares.



Figura 2: Helene Gomes Sacco. *Bandeja com as doze xícaras e o bule*, 2016. Fotografia Digital.

A partir disso, sabendo que cada personagem representava um signo astrológico, busquei contar essa história pelo viés do personagem que representa o signo de quem eu conversei. Convidei as pessoas para tomar um chá, uma por vez, em xícaras coloridas, cada uma com um formato e materialidades únicas, procurei justamente por isso, pela diferença. Cada uma representava uma personagem, um signo e uma forma de contar a história. O lugar escolhido dentro da biblioteca foi em frente a um porta de vidro que estava trancada, ali o espaço virou uma espécie de um beco sem saída, e a saída que arranjei para esse beco era uma boa conversa.

Compus o espaço com duas cadeiras, uma disposta na frente da outra e uma mesa bem ao centro, onde ficava a bandeja com as doze xícaras e o bule. Percebi que essa solução era a desconstrução do sólido em suas doze faces, no plano da bandeja, tornando-o estável, mas ainda cheio de possibilidades, visões alusões sobre tudo o que permeia a experiência. A forma geométrica de um dodecaedro traz algumas curiosidades, segundo Chevalier:

Forma geométrica de um sólido convexo de 12 faces pentagonais. [...] O poliedro de 12 faces deriva do pentagrama: 12 pentagramas que se toquem por um lado e se liguem por uma espiral compõem, uma vez direitos no espaço, o sólido conhecido como dodecaedro. [...] ele tem o papel de exprimir o universo todo. [...] O dodecaedro não é só a imagem do Cosmo, ele é o seu número, a sua fórmula, a sua Idéia. [...] É a realidade profunda do Cosmo, a sua essência. Pode-se dizer, sem que isso implique força de expressão, que o dodecaedro é o próprio Cosmo. (CHEVALIER apud REHM, 2011, p. 28)



Figura 3: Helene Gomes Sacco. *Chá Astrologia: proposição artística acontecendo na 44ª Feira do livro de Pelotas*, 2016. Fotografia Digital.

Cada pessoa que chegava era perguntado se gostaria de ouvir uma história, pergunta o seu signo e na sequência já era servido o chá na xícara que correspondia ao seu arquétipo. A partir do signo era contado um trecho em específico do conto, onde procurei também situar a pequena parte ao todo. Em seguida, busquei questionar e conversar com a pessoa que me ouvia sobre o que essa história a fez sentir. O que buscava nessa conversa era ouvir a opinião do leitor, provocá-lo a pensar, a se questionar, mostrar que nós ali podíamos interpretar o conto livremente, buscar a nossa verdade, a nossa maneira de se conectar com a história, ler como forma de conversar.

Um se perguntou se aquelas doze pessoas não eram o Caio. Outra, me disse que era astróloga e começamos a conversar sobre mapa astral e numerologia. Há quem se emocionou, chorou e me agradeceu, e me fez chorar também. Foram levantados também questionamentos sobre os cachorros loucos, e foram várias as construções trazidas. Desde quem achava que fosse apenas coisas da imaginação, como aqueles que levaram em conta o que eu havia falado sobre a história ser escrita durante a ditadura militar no Brasil e fizeram ligações entre os cachorros serem os próprios militares ou serem os traumas que os personagens carregavam dentro de si. Uma senhora me relatou depois de ouvir a história uma pequena situação que aconteceu com seus irmãos durante a ditadura, onde eles foram levados para um quartel general e chamaram seus pais por estarem na rua em horário indevido. Outra pessoa me disse que se identificou muito com conto, transpondo-o para a realidade atual que o país estava passando (e passa), chegando a mencionar que os "cachorros loucos" estavam sendo soltos novamente.

Algo para não gritar, como contar esta história?

A ação do Chá astrológico foi a maneira que encontrei de contar essa história, de conversar, de trocar experiências e resistir. Estávamos vivendo uma situação em que nos organizamos para (Re)existir pela e na UFPel, inventamos para aquele momento difícil que coincidiu com o evento, uma série de ações artísticas para destacar a importância das Artes no ensino médio e na vida. Mas justamente, vivíamos e ainda vivemos numa época em que a nossa sociedade desaprendeu a conversar, muitos tem medo do contato entre os seres da sua espécie, buscam na solidão e isolamento a fórmula de ser mais feliz, mas esquece que nós somos formados em nossa essência por relações e laços sociais. Segundo Marcia Tiburi:

“Da conversação é que surgem todas as nossas relações sociais: desde a família até as decisões políticas, passando pela amizade e pelo amor. É porque não sabemos que a arte da conversa é muito mais do que a mera persuasão, que convencimento ou sedução, que perdemos de vista sua função ética. Conversar serve para criar laços sinceros e reais.” (TIBURI, sem data).

Em tempos em que há um descuido com as palavras, a conversa vem perdendo os espaços, e as pessoas diminuindo laços que nos constituem como grupo. A conversação tem poder, é uma ação que nasce da alteridade, pode despertar para questões não percebidas, acolhe o sujeito falante, envolve o que escuta. Segundo Marcia Tiburi, “a conversa sempre aproxima os seres humanos por criar afetos e, deles, pode surgir algum projeto que modifique alguma coisa que alguém desejava ver sempre igual. A conversação cria cumplicidade. Por isso, todas as instituições autoritárias proíbem a conversação.” (TIBURI, sem data)

Pensando nesse elo, nesse momento criado pela conversa na proposição percebo algo que foi definido por Bourriaud como arte relacional, como situações em que a obra passa a ser apresentada como uma duração a ser experimentada. Em que o espaço para as relações humanas, mesmo inseridas no nosso sistema global, propõe ambientes geradores de diferentes ritmos que vão contra a tempos impostos a nossa vida cotidianas. (BOURRIAUD, 2009, pg 20-23). O que pretendi fazer nessas quatro tardes que estive na biblioteca foi alterar o ritmo do lugar, ressignificando o espaço biblioteca, reativando autores e as pessoas, procurando assim contribuir para uma descontinuidade, criando uma ruptura nos modos de comportamento no espaço e assim alterando o arranjo dos seus cotidianos.

O que me perguntei quando propus a ação foi o que a tornava uma ação artística? O que estava na sua essência se relacionando com a arte? O que acabei entendendo foi que a arte desde o séc. XX, em especial a partir dos anos 60, promovem essa aproximação maior entre a vida e arte, cuja experiência, por vezes, está ligada ao que é extraordinário, ao que de tão cotidiano exige de nós uma outra forma de ver, ouvir, sentir, experimentar, e exatamente por isso acaba por assumir formas e ações que não se restringem as formas mais convencionais de objetos artísticos. Sendo assim “houve uma maior permeabilidade na relação entre o espaço artístico e o espaço não artístico, fazendo com que essa distinções se tornassem mais complexas” (FERVENZA, 2005 p. 93).

Sobre o tempo da ação, procuro pensar a partir da proposição de Lygia Clark, *Caminhando* (1964). Lgia sentava, pegava uma tira de papel e juntava as pontas para formar um círculo. Antes, porém, girava uma delas e a colava do lado contrário, de modo que esse círculo se transformava numa fita de Moebius, da qual não existe

dentro ou fora. Então ela pegava uma tesoura, fazia um furo no papel e começava a cortar no sentido do comprimento, circulando por toda a extensão da tira, fazendo uma volta completa, quando estava próximo do início ela decidia se continua pela direita ou pela esquerda do corte que acabou de fazer.

Segundo Lygia:

“Inicialmente, o ‘*caminhando*’ é apenas uma potencialidade. Vocês e ele formarão um realidade única, total, existencial. Nenhuma separação entre o sujeito-objeto. É um corpo-a-corpo, uma fusão. As diversas respostas surgirão de sua escolha” (CLARCK, sem data).

A noção de que a obra só possui sentido enquanto está sendo feita é como o ato de conversar. A potência se forma a partir da conversa e a realidade só existe naquele momento, em que eu estou a frente da outra pessoa. Não importa onde se chega, importa o caminho e com quem cruzamos esse percurso. A fita sugere que poderia ser cortada infinitamente, como a conversa que pode ser interrompida ou mantida por tempo imensurável, ainda que finita.

Conclusão

Depois de ler *Notas para um definição do leitor ideal*, de Alberto Maguel, percebi que muito da minha proposição artística partiu por eu ser o leitor de *Dodecaedro*. Em muitos pontos que o autor faz referência ao leitor ideal eu me via: Primeiro, o leitor ideal nunca reconstrói uma história, ele a recria, isso é exatamente o busquei fazer na maneira que trabalho com o conto. O espaço criado, ativava o imaginário e um outra forma de ver a história. Segundo, o leitor ideal é o tradutor, ele disseca cada parte do livro para assim dar vida a um novo ser, o conto foi lido e relido muitas vezes a fim de arrancar lá do fundo o que ele queria dizer, assim ele renasceu como uma ação artística. Terceiro, o leitor ideal busca encontrar perguntas, levanto certos questionamentos e procuro a opinião do outro para me ajudar a pensar sobre eles. E por último: o leitor ideal é capaz de se apaixonar por um dos personagens do seu livro, na verdade sou apaixonado pelos treze (sim eu incluo o Caio, o décimo terceiro fragmento). Observação: o leitor ideal só sabe que é leitor ideal depois de chegar ao final do livro. Na verdade eu só pude ter essa certeza quando eu estava desenvolvendo essa ação no ato, nem antes nem depois.

A partir dessa experiência, procuro imaginar e sonhar que tomar um chá nunca será mais a mesma coisa, ler simplesmente o mapa astral no jornal aos domingos poderá levar as pessoas a outro modo de percepção, outros personagens e outras histórias. Procuro acreditar e apostar nesse pequeno gesto artístico, que por via da conversa pode despertar novos sentidos, novas maneiras de fazer sentir e manter-se presente em nosso cotidiano. O que fica dessa experiência é a memória, envolta pelo gosto de chá de maçã com canela, pelas palavras de Caio Fernando Abreu, pelo calor de final de primavera e pela certeza de que reativar os laços, os lugares é em si e em sua potência uma forma de (Re)existirmos juntos acreditando no papel da arte junto da vida.

REFERÊNCIAS

ABREU, Caio Fernando. Triângulo das Águas. Porto Alegre: L&PM, 2012. 218 p.

ABREU, Caio Fernando. Quero brincar livre nos Campos do Senhor: uma entrevista com Caio Fernando Abreu" (entrevista concedida a Marcelo Secron Bessa). Inédita

BARTHES, Roland. O rumor da língua. In: Escrever a leitura. 3 ed. São Paulo: Martins, 2012. 488 p.

BESSA, Marcelo Secron. Histórias positivas: a literatura desconstruindo a aids. Disponível em: <https://www.passeidireto.com/arquivo/17611064/bessa-m-historias-positivas---a-literatura-desconstruindo-a-aids> - > Acesso em: 21 de ago. 2017

BOURRIAUD, Nicolas. Estética Relacional. In: A obra de arte como interstício social São Paulo: Martins, 2009. 151 p.

CLARK, Lygia. O mundo de Lygia Clarck. In: Caminhando. Disponível em: <http://www.lygiaclark.org.br/biografiaPT.asp> Acesso em: 21 de ago. 2017.

FERVENZA, Helio. Considerações da arte que não se parece com arte. In: COLOQUIO INTERNACIONAL DE ESTÉTICA: ESTÉTICA NA SOCIEDADE CONTEMPORÂNEA, 2004. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre.

MANGUEL, Alberto. À mesa com o chapeleiro maluco: ensaio sobre corvos e escrivainhas. In: notas para uma definição do leitor ideal. São Paulo: Schhwarcz, 2009. 248 p.

_____. O Livro e os dias: um ano de leituras prazerosas. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

PIVA, Mairim Linck. Múltiplas vozes sobre uma voz múltipla: Caio Fernando de Abreu. Disponível em <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/viewFile/14402/9585> Acesso em: 16 de ago. 2017.

REHM, Alyne. Dodecaedro: repressão e resistência. Dissertação (Português e Literatura de Língua Portuguesa) – Faculdade de letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012. Disponível em <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/31989/000784906.pdf?sequence=1> Acesso em 22 de ago. 2017.

TIBURI, Marcia. Conversar é uma forma de amar. Disponível em <http://www.marciatiburi.com.br/textos/conversareumaforma.htm> Acesso em: 21 de ago. 2017.

O EXCESSO DO MUNDO: A RELAÇÃO DE ACÚMULO E PERDA EM MEIO A JORNAIS E OBJETOS

MAXIMIANO DUVAL DA SILVA CIRNE¹; RENATA AZEVEDO REQUIÃO²

¹UFPEl/maxcirne2@gmail.com; ²UFPEl,/ar.renata@gmail.com

RESUMO

Este trabalho apresenta parte da pesquisa desenvolvida no Mestrado em Artes Visuais, PPG – AV, Centro de Artes, UFPEl. A grande questão aqui é o colecionismo pensado como uma prática poética, diretamente associado ao pensamento curatorial e ao pensamento expográfico. Tendo identificado, em meu cotidiano, o hábito de juntar e expor “coisas” com características comuns, que tanto me servem para lembrar quanto para reconhecer o mundo, essa vasta *memorabilia* se apresenta agora como uma potência de sentidos. Assim, este artigo, a partir desse reconhecimento, considera relações de acúmulo e perda inerentes a tais processos, questões envolvendo colecionismo, memória, esquecimento e certa “busca pela felicidade”.

PALAVRAS-CHAVE

OBJETOS; COLECCIONISMO; ARTES VISUAIS

ABSTRACT

This work presents part of the research developed in the Masters in Visual Arts, PPG - AV, Arts Center, UFPEl. The big issue here is collecting thought as a poetic practice, directly associated with curatorial thought and expographic thinking. Having identified, in my daily life, the habit of gathering and exposing "things" with common characteristics, which both serve to remind me and to recognize the world, this vast *memorabilia* presents itself now as a power of senses. Thus, this article, based on this recognition, considers relationships of accumulation and loss inherent to such processes, issues involving collecting, memory, forgetfulness and a certain "search for happiness".

KEYWORDS

OBJECTS; COLECTING; VISUAL ARTS

Introdução

Tendo optado por um trabalho de pesquisa no Mestrado em Artes Visuais, na linha Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano, fui instigado a imergir, perceber e produzir, no campo das Artes Visuais através da perspectiva da criação, dos processos poéticos como modo de relacionar-se com a realidade. Assim, precisei voltar meu olhar para o que me cerca no cotidiano, para o modo de me relacionar com as minhas coisas. Um desses aspectos identificados foi o hábito de colecionar. Seja livros, souvenirs, bebidas, quadros, ingressos de cinema, jogos de tabuleiro, revistas, e até mesmo objetos vinculados a práticas culturais consideradas ultrapassadas como CDs, DVDs e fitas VHS.

Boa parte do que adquirimos no dia a dia pode ser considerado uma coleção. O armário do quarto, apesar de não parecer, revela uma coleção de roupas. Os objetos que decoram nossas casas também podem ser considerados como parte de uma coleção. Para além do acúmulo, a arrumação que damos a esses itens (seja no armário, seja na parede, seja sobre um balcão) também exige de nós certa decisão estética. Incidindo sobre essa questão, notei que havia me tornado, ao longo dos anos, um acumulador e, conseqüentemente, um colecionador. Mas, mais do que isso, criei

lugares onde esses objetos ficam potencializados, a partir de minhas vivência e escolha.

Elenco, neste momento da pesquisa, quatro locais construídos a partir de objetos importantes para mim. São eles: o quarto da minha adolescência, o quarto na casa da praia, o quarto/sótão da minha residência atual e a mesa na empresa onde trabalho. Falarei detalhadamente sobre cada um deles a seguir. Neste último ambiente destaco um objeto em especial, por suas características um pouco a parte do conjunto aqui discutido: o “bloco de anotações”. Partirei dele.

Guardados nesses cadernos de escrita cotidiana enquanto jornalista cultural do Diário Popular, veículo de comunicação na cidade de Pelotas/RS, encontram-se depoimentos de entrevistados, principalmente artistas, que não foram publicados na versão impressa do periódico. Tais fragmentos de registros esquecidos, cujo destino era sumir nas pilhas de blocos, muitas vezes soterrados dentro de gavetas, recebem agora, com este trabalho, uma oportunidade de resgate através do pensamento da arte.

Posto isto, o movimento traçado pela pesquisa, desde a identificação do colecionismo, passando pelos pequenos territórios e lançando luz para o “bloco de anotações” e o possível resgate das histórias abandonadas em suas páginas, faz perceber o quanto os acúmulos de bens materiais afetam nossa vida. Representam, em sua essência, entre outras coisas, o desejo pela satisfação pessoal e também o medo do esquecimento.

Essas relações e simbolismos entre acúmulo e perda ao meio de jornais e objetos são desenvolvidas neste estudo a partir de teóricos como Giorgio Agamben, Nicolas Bourriaud, Jeanne Marie Gagnebin e Pierre Nora.

Colecionismo nosso de cada dia

Considero-me um colecionador. Um colecionador de coisas de um mundo específico: artigos culturais povoam o meu universo. Livros estão dispostos sobre prateleiras, CDs acumulam-se em pilhas, garrafas de bebidas formam um pequeno bar, as lombadas de fitas VHS estão enfileiradas na estante, quadros de diferentes tamanhos e com molduras variadas constituem um grande painel na parede. Sem dúvidas, este lugar ao qual agora observo, o meu quarto, faz-se repleto de coleções.

Segundo Jose Rogerio Lopes (LOPES, 2010), o colecionismo pode ser definido como “o hábito de juntar ‘coisas’ que possuem propriedades ou características comuns e que servem para conhecer o mundo”. A seleção desse material está associada aos ciclos de vida de cada pessoa. Stuart Hall (HALL, 2006, p. 12-13) já afirmava, em obra publicada pela primeira vez em 1992, que a cultura influencia na construção da identidade do indivíduo.

Olho para minhas coleções e me pergunto quando começaram, por qual objeto cada uma começou, em que momento busquei este ou aquele vínculo. Porque ao mesmo tempo sempre me pareceu muito solitário esta tarefa da coleção. O início de uma coleção e os motivos para tal, sabemos, são variados. Nenhuma delas é igual. Quem faz a coleção é o próprio colecionador, de acordo com sua individualidade (ainda que haja lugares em que o colecionador pode complementar seus itens). Algumas de minhas coleções surgiram de hábitos de quando eu ainda era criança, como por exemplo comprar CDs. Naturalmente qualquer pessoa pode ser um colecionador em potencial, uma vez que é todos somos consumidores de coisas.

Os objetos são frutos de uma sociedade maciçamente dominada pelos bens materiais. Vivemos numa realidade doutrinada pela presença infinita de objetos, potencializada pela industrialização. O colecionismo está associado, de alguma forma, à ideia de consumo, que se desdobra no estímulo a uma economia fetichista que vigora

segundo as normas do capitalismo. Há aí também uma questão de poder, de marcação territorial.

Uma percepção complementar ao sugerido por Hall pode ser encontrada em estudos de Manuela Hargreaves (2014), os quais admitem que a coleção está propensa a refletir o gosto pessoal, tendendo para a sofisticação ou ingenuidade. A pesquisadora portuguesa ainda afirma: “Uma boa coleção pode ser quase uma obra de arte” (HARGREAVES, 2014). Esse é um ponto que me interessa averiguar, testar em meus experimentos, associando-os a algumas práticas do campo das Artes Visuais.

Segundo a autora, há portanto, nesse comportamento, uma preocupação estética. A coleção em si adquire certo valor, certo pensamento, certo jogo. Esse pensamento relaciona-se com as poéticas do cotidiano, e é algo que percebo orientar minhas escolhas. A estrutura da arte também se faz presente no modo como se arruma uma gaveta, no modo como se dispõe os objetos em uma estante ou como se abarrotam a geladeira. É possível considerar nossos espaços domésticos segundo a mesma lógica dos espaços expositivos.

Ao considerar a estetização dos ambientes, o lugar íntimo preenche de valor artístico, emergem questões extremamente contemporâneas, como consumo, fetiche e colecionismo, que se agregam a uma ideia de “busca pela felicidade”. Isso acontece, em parte, porque as coleções de um indivíduo são capazes de defini-lo. Os objetos que me cercam, nos meus espaços íntimos, por exemplo, podem revelar muito da minha identidade, e de alguma forma garantem meu bem-estar

Hargreaves (HARGREAVES, 2014) diz que “o ato de colecionar torna-se um propósito, um objetivo, uma razão de vida, um motivo maior que serve também para aperfeiçoar aquele que a iniciou”. Sinto claramente essa necessidade, principalmente, quando estou viajando. Uma necessidade de levar o máximo que puder daquele país por meio de toda sorte de objetos.

Penso que esses objetos serão a materialização da viagem, do que terei visto, do que terei sentido, do que terei vivido. Quando em casa, passam a fazer parte de memórias que podem ser ativadas pelo simples contato visual/sensorial, capaz de provocar sensações que permitam recordar aquela felicidade experienciada. A presença desses objetos, além do caráter estético, implica uma tentativa de resgatar momentos plenos, momentos de descobrimento de novas culturas, de contatos com o desconhecido, de troca, de “estar conectado com o mundo”.

Se sou um colecionador, que adquire, guarda, expõe e se apega a objetos, posso também ser enquadrado como um fetichista. O fetiche, neste caso, é um objeto que mantém uma força mágica, associado à ideia de desejo. Segundo o filósofo italiano Giorgio Agamben (AGAMBEN, 2007, p. 61), o fetiche leva-nos ao confronto com o paradoxo de um objeto inapreensível que satisfaz uma necessidade humana precisamente através do seu ser tal.

O caráter fetichista possui relação com o não-acabado. É oriundo, conforme Agamben (AGAMBEN, 2007, p. 60), das esculturas incompletas de Miguelangelo, que viriam a se tornar um instrumento estilístico da arte moderna. Essa incompletude gera, portanto, uma insatisfação. O efeito de saciamento após sua aquisição é efêmero, pois o fetichista tende a colecionar e multiplicar constantemente seus fetiches.

Agamben (AGAMBEN, 2007, p. 62) fala que por mais que o fetichista acumule um harém de objetos, paradoxalmente o fetiche lhe foge fatalmente entre as mãos e, em cada uma das suas aparições, celebra sempre e unicamente a própria mística fantasmagórica. O objeto-fetiche torna-se, então, a presença de uma ausência.

Essa sensação encontra-se representada no conto que dá título ao livro “Absolutamente nada”, de Robert Walser. A narrativa (WALSER, 2014, p. 71-73) apresenta uma mulher que vai até a cidade para comprar algo de bom para o jantar. Frente às opções, ela fica indecisa e leva para casa “absolutamente nada”. O marido

não fica bravo, uma vez que era demasiado gentil. Assim, os dois jantam “absolutamente nada” e ficam muito satisfeitos, apesar de pensarem que na noite seguinte poderiam ter uma refeição caprichada.

O conto sinaliza que podemos nos contentar com pouco, o simbólico “absolutamente nada”, mas o desejo permanece, uma vez que existe uma infinidade de possíveis objetos a adquirir. A publicidade contribui fortemente nesse sentido, incidindo na manipulação dos nossos desejos.

Na contramão dessa influência poderosa, difundida através dos meios de comunicação, encontra-se a Arte, com seus objetos estéticos, e a Literatura, com seu discurso, que propõem uma outra perspectiva de mundo. São questionadoras em suas propostas, porém não fogem da possibilidade de consumo, uma vez que também podem ser comercializadas (e são passíveis de acumulação!).

Ainda segundo Agamben (AGAMBEN, 2007, p. 62), o fetiche revela um novo e inquietante modo de ser dos objetos fabricados pelo homem. Objetos que despertam desejo e até mesmo necessidade, principalmente, por serem algo que não se possui. Simbolizam, portanto, uma busca por satisfação, plenitude e felicidade.

Mapeamento dos lugares que compõem o “pequeno território”

Conforme exercício proposto pela professora e orientadora desta pesquisa, Renata Requião, nas aulas da disciplina de “Percurso, narrativas, descrições: mapas poéticos”, passei a identificar lugares particulares em que desenvolvo uma relação íntima com os objetos, objetos dispostos numa determinada configuração, compondo um determinado lugar. A própria (REQUIÃO, 2014, p. 238) os define a partir do conceito de “pequeno território”, que seria um espaço de conforto de onde emerge a potência da criação; lugar real e afetivo, em certo sentido ideal, no qual a criação se adensa. Lugar feito de objetos e de memórias; lugar real, mas mutante, lugar construído e percebido, lugar que nos afeta e que se compõe com nossa presença.

O meu “pequeno território”, na verdade, é uma mistura de lugares, lugares íntimos, só meus, que compartilho apenas com quem me é caro. Esses locais, reais, todos eles encontram-se habitados por variadas coleções de objetos, coleções de vida, coleções de arte. São eles:

QUARTO DE APARTAMENTO

O quarto da minha adolescência não poderia estar de fora dos meus lugares especiais. Apesar de não mais existir materialmente, permanece comigo enquanto memória afetiva, pois foi um espaço de afirmação da minha personalidade. Pude expressar meus gostos e preferências artísticas através de inúmeros objetos que povoavam as quatro paredes do ambiente. O que mais chamava atenção eram cartazes de filmes, obtidos após muita insistência nas vídeo-locadoras.

Era o quarto típico de um jovem, com muita informação por todos os lados. Considerava uma “bagunça organizada”, pois tudo era pensado e tinha seu devido lugar. Aquele cômodo respirava cultura pop. Foi o meu canto no mundo durante os anos de 1995 a 2014, localizado em um edifício no centro da cidade.

PUB PINOT NOIR

No final de 2008, decidi transformar completamente a decoração do quarto que tinha na casa de veraneio da família. A residência na praia do Cassino, durante minha adolescência, serviu como um refúgio para encontros com diversos grupos de amigos.

Utilizei os poucos trocados obtidos no primeiro estágio para adquirir cada quadro, cada lata de tinta, cada objeto. Assim, aos poucos, o local foi se transformando no que eu queria: um pub. O único detalhe que denuncia ser um quarto é o beliche de duas

camas. Do resto, a atmosfera remete ao planejado, principalmente pela mesa com quatro lugares, cujo tampo foi feito a partir de colagens com imagens de cenas clássicas do cinema, todas em preto e branco. Além disso, vários quadros foram fixados nas paredes de cor verde musgo, um sofá retrô vermelho ficou disposto abaixo da janela e um frigobar foi adquirido para gelar as bebidas.

A mudança no quarto do Cassino foi uma tentativa de reproduzir esse tipo de bar em um local simples, nos fundos da casa, que, anteriormente, era o quarto dos meus avós. Recebeu o nome de *Pinot Noir Pub*. Ainda se mantém a mesma decoração no local.

DOIS EM UM: QUARTO NOVO E SÓTÃO

Quando deixei o apartamento para morar em uma casa num condomínio fechado, tive de desfazer o meu quarto de adolescente. Parece que naquele instante me tornei adulto. Foi, então, preciso reconstruir o meu canto, meu refúgio diário, em um novo espaço.

O quarto atual revelou-se maior que o anterior. Acomodei minhas coisas: cama, mesa de cabeceira, guarda-roupa e bancada para estudo. Ganhei ainda uma enorme estante, onde pude expor *toy art*, garrafas de bebidas, quadro de formatura, fitas VHS, CDs e objetos diversos. Quase todos são coleções, que ganharam um espaço privilegiado.

Este é o meu quarto atual. Mas, não somente isso. Dentro do cômodo há uma porta que leva para um lugar mágico, talvez o que representa melhor o conceito de “pequeno território”. É considerado o sótão da casa, pois fica abaixo do telhado. Instalei ali uma sala de televisão, uma mesa de janta e uma pequena cozinha. O teto e a maior parte das paredes foram feitos de madeira, o que oferece uma sensação de aconchego.

Rodeado de objetos importantes para mim, tanto pessoais como a máquina de escrever do meu avô e a televisão tubo que assistia quando criança, quanto obras que acumulei durante viagens pelo mundo, este lugar sem muita claridade, sob o vasto telhado, é onde me sinto mais em casa. É meu ninho, meu aconchego, para onde recorro praticamente todas as noites.

MESA DE TRABALHO

Além da minha casa, um dos lugares em que passo bastante tempo é no trabalho. A rotina consiste em no mínimo sete horas por dia no Diário Popular, local onde exerço a profissão de jornalista. Apesar de ser uma empresa de comunicação, o ambiente como um todo não apresenta cor, brilho, graça, descontração, modernidade ou estilo. Cada profissional possui uma mesa com computador e três gavetas.

Frente a esse ambiente pouco estimulante, acabei fixando várias imagens no gabinete do computador que utilizo. São encontrados ali, principalmente, folders e ingressos de eventos culturais. Boa parte do material foi obtida nas próprias pautas, com doação dos organizadores e artistas. Essas intervenções mudaram completamente o visual da minha mesa perante a dos colegas.

A organização reflete o meu ofício de jornalista cultural e permite que eu esteja imerso na atividade a qual desempenho. Ao estar cercado por referências artísticas, acabei me apropriando do espaço oferecido para mim no trabalho e criando, assim, um pequeno território. Da mesma maneira que os locais anteriormente detalhados, a minha mesa de trabalho é um local onde me sinto pleno e potente para escrever.

O objeto escolhido

Neste universo cercado por objetos no qual me encontro, um deles se destaca, por sua especificidade e por sua própria manufatura. O “bloco de anotações”, fornecido

pelo próprio jornal onde trabalho, tendo assim um caráter de objeto impessoal e sem marcas, dotado de uma aparência apática, que com meu uso diário, tomado de palavras registradas com caneta bic, no apressado da entrevista, ganha textura, contornos e linhas diariamente. A linguagem que o objeto guarda com ele, entre suas frágeis páginas, já que feito de papel jornal, sem maior acabamento, com o passar do tempo vira um código, muitas vezes mera textura. Entretanto o “bloco de anotações” guarda histórias, segredos, informações e conhecimentos que me são compartilhados pelos entrevistados, sendo um registro da minha escuta.

Como sou um colecionador, tenho guardado vários deles. Desse conjunto, reservei para a atual pesquisa os blocos desde o ano de 2015, quando passei a perceber seu potencial poético, seu valor cultural e a carga narrativa, contida nas páginas escritas. Passei a identificar nessa prática nuances do colecionismo. Intuitivamente vários aspectos constitutivos desse objeto me levavam a tentar juntá-lo aos objetos de coleção.

Desta forma, o bloco de anotações tem uma força simbólica para mim, sendo capaz de indicar um ciclo da minha vida, enquanto jornalista. Neste caso específico, desta seleção, posso revisitar, nos blocos acumulados, alguns anos de registros cotidianos. Como uma fotografia, eles guardam um tempo passado, me permitem revivenciar situações, adquirem uma força memorial.

Se fazem parte de minha vestimenta de jornalista, colaboram também para minha identidade, de certo modo moldam meu corpo – como uma prótese como sugere Virilio (VIRILIO, 1996). Sem dúvida é um objeto específico, uma vez que o transformo através de minha escrita e das dobras que nele realizo estimulado pelas conversas e encontros com meus entrevistados. Com a pesquisa, a coleção desses “blocos de anotações” tornou-se um dos corpos importantes para pensar a relação, mais ampla, entre os homens e seus objetos do desejo, objetos que os constituem, particularmente através do “coleccionismo”, tomado aqui como uma categoria poético-expressiva.

Sobras do tempo

Descubro o que já sabia: escrever é a minha arte. Conto histórias, apresento aspectos específicos, divulgo as mais variadas formas de publicação de projetos de artes, além de lutas e conquistas de projetos culturais individuais e/ou coletivos. Apresentar, num jornal de tiragem significativa, a produção cultural de uma cidade de porte médio, com forte passado cultural, como Pelotas, é minha grande ocupação, é o que toma meus dias.

Nas centenas de conversas com músicos, atores, artistas visuais, cineastas, escritores, bailarinos e muitos outros produtores de arte e de cultura, sou exposto a um precioso material cultural, que me chega em primeiro lugar através das conversas. Enquanto conversamos, anoto páginas e mais páginas, em cada “bloco de anotações”, que vai sendo preenchido e alterado pela tinta das canetas bic, registrando minha escuta a respostas, observações e digressões.

No dia a dia do jornal, esse conjunto de registros passa por uma triagem no momento de redigir a matéria. Ou seja, trabalhar com texto exige edição, pois nem tudo o que é registrado no “bloco de anotações” do jornalista encontra sua segunda impressão, tipográfica e pública, nas páginas do jornal do dia seguinte. Seja por falta de espaço, seja por não condizer com o caráter da pauta, seja por questões de edição da casa editorial que é um jornal, registros de enorme riqueza são desprezados na apresentação ao público. Essa passagem já se coloca para mim, na aproximação entre os campos das Artes Visuais e o do Jornalismo, como uma etapa do processo de “curadoria”.

Considerando o potencial poético dos blocos, e o conteúdo dos registros, guardados como acervo, como coleção, se transformaram num “reservatório de arte”, pois armazenam informações preciosas redigidas em cada folha. Nelas, os entrevistados revelam processos de criação, visões de mundo, pensamentos sobre o contexto da arte na atualidade. Há ali, em meio a informações, a expressão de um pensamento específico, o “pensamento da arte”.

Em busca da minha própria voz, individual e autoral, voz de pesquisador criativo, no campo das Poéticas Visuais, proponho-me assim a explorar tais objetos, cheios de registros (que, sem dúvida, acompanham a minha produção como jornalista). Pretendo num primeiro momento localizar neles, em confronto com as notícias publicadas, os trechos descartados ao escrever as matérias para o jornal. Na tentativa de justamente dar conta do que não é meramente informação, mas consciência, intuída, da própria expressão poética.

É importante afirmar que a produção e as questões deste trabalho se deslocam do campo do Jornalismo, reconhecendo-o, e se dão no campo das Poéticas Visuais, encontrando nas Artes Visuais o suporte para que, entre outras questões, esses registros silenciados, apagados, se tornem visíveis. Nicolas Bourriaud (BOURRIAUD, 2009, p. 143) permite confirmar esse deslocamento quando diz que a arte oferece um “direito de asilo” imediato a todas as práticas desviantes, que não encontram lugar em seu leito natural. Minha intenção é forçar a entrada da Arte numa prática que originalmente se dá no campo do Jornalismo.

Percebo claramente meus interesses sobre minha prática como desviante do modelo padrão estimulado pelo campo do Jornalismo. Desta forma, busco asilo na arte, a fim de promover novas formas de subjetividade e novos arranjos dentro do sistema capitalista dominante.

Metodologia

Através da perspectiva das Artes Visuais, o acúmulo do meu cotidiano, acúmulo de objetos pelo qual sou responsável, se submete à perspectiva de vir a ser exposto. Os objetos pessoais, já de alguma forma exibidos nos lugares aos quais projeto, nos quais que me sinto bem, como réplicas de meu “pequeno território”, ganham destaque com este trabalho, que me faz identifica-los como espaços de exposição. Levando em consideração os quatro lugares citados (quarto de apartamento, Pinot Noir Pub, quarto novo/sótão e mesa de trabalho), pretendo pensar sobre como a arte que se faz presente na nossa casa, diante dos nossos olhos, através de escolhas em nosso fazer diário.

Quanto aos “blocos de anotações”, um pensamento curatorial – por si só criativo e poético – buscará sua potência poética, para então pô-la em evidência. As anotações deixarão de ser concebidas como rascunhos ou mata-borrões da escrita, na função de jornalista, durante os anos de 2015, 2016 e 2017. Delas, tenho recolhido, identificado, classificado e comparado seus fragmentos. Rearranjados, os mesmos serão redimensionados tendo em vista certa Poética do Cotidiano.

Resultados e discussões

Tanto do ponto de vista dos estudos da cognição, quanto do estudo das Poéticas Visuais, bem como do urbanismo (se o entendemos como escrita dos homens), sabemos que somos a reunião de objetos que colecionamos como somos resultado dos lugares que buscamos construir. Mesmo minhas anotações desprezadas e os projetos culturais que soube ouvir me constituem.

Neste momento, dentre meus objetos de interesse e pesquisa, saliento por presente em todos a relação de “acúmulo” e de “perda”, a qual gradativamente tornou-se perceptível no decorrer deste estudo. O “acúmulo” é mais fácil identificar, uma vez que todo material adquirido, arquivado, guardado e exposto faz parte de um acúmulo. A sociedade contemporânea, sustentada pelo capitalismo, estimula a valorização dos objetos e o desejo em possuí-los, seja para a utilização do item conquistado, seja pela quantidade, na intenção de somar-se à coleção. Esse comportamento quase religioso faz do “acúmulo” um procedimento naturalizado.

Meu “acúmulo” virou acúmulos plurais, e me vi espalhado por diversos lugares. Feitas pelo acúmulo, minhas coleções tomaram inicialmente conta de um quarto de adolescente, expandindo depois para um espaço na casa de veraneio, e por fim apoderando-se de dependências completas da nova residência. O ato de me espalhar comprova a incessante aquisição de objetos ao passar dos anos. Escolhidos, guardados, classificados, a cada tanto higienizados, organizados, expostos – em certo sentido, e para um “público restrito”, amostrados.

Deparei-me com o “acúmulo” também em meu trabalho. Produzo com regularidade diária montantes de blocos e de anotações, de caracteres e de textos, de páginas e de edições completas. A cada dia, pilhas e mais pilhas de jornais se acumulam pelos corredores. Quando não são distribuídos, somam-se, sobram, amontoam-se num volume para descarte. Afora meu acúmulo pessoal também ali.

Interessa-me pensar que mesmo as matérias jornalísticas não deixam de transparecer esse acúmulo, por mais organizadas que sejam nas páginas do jornal. Os blocos de texto denunciam conglomerados de palavras, frases e parágrafos. As janelas de texto indicam serem brechas abertas. Meu ofício é justamente produzir a partir desse acúmulo textual. A excessiva edição acarreta acúmulo de textos desprezados. Um tecido textual jogado fora, não utilizado, produzido, registrado, descartado.

Voltando a minha vida privada, percebo que tal excedente também é desenvolvido na minha casa, não por meio de palavras e textos, mas através dos objetos. Essa dualidade me faz viver num ciclo vicioso de constante “acúmulo” nas duas principais esferas da minha vida: particular e profissional. O hábito de colecionar, agrupar e produzir excessos, está diretamente associado ao conceito de “lugar de memória”, conforme esclarece o historiador francês Pierre Nora:

A razão fundamental de ser um lugar de memória é parar o tempo, é bloquear o trabalho do esquecimento, fixar um estado de coisas, imortalizar a morte, materializar o imaterial para prender o máximo de sentido num mínimo de sinais, é claro, e é isso que os torna apaixonantes: que os lugares de memória só vivem de sua aptidão para metamorfose, no incessante ressaltar de seus significados e no silvado imprevisível de suas ramificações (NORA, 1993, p. 22).

Posto isto, cada um dos espaços que digo replica meu “pequeno território”, podendo ser considerado um “lugar de memória” privado, pois são constituídos de objetos que, além de criar uma atmosfera decorativa, visam ativar recordações de momentos especiais. É a possibilidade de reviver algo que se registrou em outro tempo, como foi citado, eternizando uma situação, que impulsiona a preservação dessa *memorabilia* carregada de poderosa carga afetiva. Conforme a dimensão emocional, que os torna ainda mais valiosos, os objetos deixam de ser apenas um bem material e dificilmente serão descartáveis.

Cada uma das minhas coleções, portanto, traz consigo um caráter de memória, remetendo à experiência no tempo em que o objeto foi adquirido. Nora (NORA, 1993, p. 8) acredita que se habitássemos nossa memória, tendo assim acesso aos fatos do

passado, não teríamos a necessidade de lhe consagrar lugares. Confirmando seu comentário ao constatar que meus “lugares de memória” foram idealizados no intuito de reunir essas memórias guardadas nos objetos.

A memória, para Nora (NORA, 1993, p. 9), encontra-se em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e de repentinas revitalizações. Por todas essas características pode ser encontrada enraizada nos objetos, sendo estes símbolos de um passado que não está morto. “Os lugares de memória são, antes de tudo, restos”, define o autor (NORA, 1993, p. 12). O que demandaria alargar esta discussão aqui apresentada.

Conclusões

A partir do que foi relatado, é possível chegar à conclusão, talvez ainda não totalmente esclarecida, de que a necessidade de preservar a memória, valendo-se de intenso “acúmulo”, justifica-se através do medo da perda. Para Nora (NORA, 1993, p. 14), o sentimento de um desaparecimento rápido e definitivo combina-se à preocupação com o exato significado do presente e com a incerteza do futuro para dar ao mais modesto dos vestígios a dignidade virtual do memorável.

A capacidade de produzir arquivos é consequência da nossa época. São documentos, imagens, objetos e testemunhos que materializam a memória, podendo se fazer presentes tanto fisicamente quanto de modo virtual em nossos celulares, câmeras fotográficas e computadores. Deixamos de ser uma sociedade que pouco produzia registros para nos tornarmos um grupo de indivíduos que dilatou o mundo com seus acúmulos, excessos e legados.

Tamanho apego a essas coleções, ao que elas guardam, aos objetos e aos locais como “lugares de memória”, é retratado no filme nacional *Aquarius* (2016). A protagonista interpretada por Sonia Braga resiste em vender o seu apartamento na praia de Boa Viagem, no Recife, justamente porque possui um apego afetivo ao local que sediou importantes momentos da sua vida. No filme, os objetos que integram o ambiente contribuem para esse caráter saudosista. As paredes são cobertas de LPs, cujas músicas quando reproduzidas suscitam lembranças. Também fazem parte da decoração fotografias do passado em diversos porta-retratos, além de uma série de peças adquiridas ao longo dos anos. A catarse com o filme para mim foi intensa.

A personagem, uma autêntica colecionadora, pois encontra-se presa a esses bens materiais, possui uma vida que pode ser resumida naquele apartamento. Este serve como um símbolo de resistência à aceleração do presente, a “melancolia” conforme discutida pela artista Leila Danziger (DANZIGER, 2012), em seus trabalhos e em sua produção visual. Por todas essas características que configuram o apartamento como um “lugar de memória”, a protagonista trava uma luta contra uma imobiliária para não ter de sair de seu lugar. Para ela, não é uma opção desfazer-se daquele território íntimo que traduz a sua existência.

Deste modo, os “lugares de memória” acabam se associando a uma espécie de biografia, uma vez que as histórias impressas em cada objeto se somam à nossa. Em *Aquarius*, o apartamento relaciona-se a identidade e pertencimento. De acordo com Nora (NORA, 1993, p. 7), a força desses lugares está diretamente relacionada ao sentimento de que não há memória espontânea, portanto é preciso criar “arquivos”. Os arquivos, questão a ser discutida noutro momento, muitas vezes, são oriundos de um receio do esquecimento.

Vejo-me como uma pessoa nostálgica, regularmente atravessada por uma sensação de saudade de um tempo que já passou. Gagnebin (GAGNEBIN, 2006, p. 98), em seu livro “Lembrar, escrever, esquecer”, considera “o acúmulo como uma

maneira de comemorar o passado em detrimento do presente”. Observo isso nos meus hábitos mais mezinhas, como o de colecionar ingressos de cinema, nos quais recordo com orgulho da época de cinéfilo, em que assistia todos os filmes exibidos nas telonas.

Também me reconheço nostálgico quando observo meus objetos adquiridos em viagens pelo mundo. Neles enfrento uma reafirmação de que foram bons momentos pelos quais passei. Aqui aparece claramente a relação entre “acúmulo”, “coleccionismo”, e “busca por felicidade”, talvez para sempre perdida. Questão ainda por ser averiguada.

Tento perceber a guarda do material deixado de fora na publicação do jornal como uma tentativa de evitar a perda. Há também aqui uma inconformidade com o sistema jornalístico que me impulsiona a essa guarda. O que aponta para outro aspecto do arquivo: “arquivos da resistência”. Há aí uma relação com os discursos opressores que necessariamente será abordada. Foi um conflito dessa ordem, expresso no cotidiano do jornal, num país sem guerra e em estado democrático, que deu início à preservação de uma vasta quantidade de anotações aparentemente sem serventia.

Os blocos de anotações foram preservados do descarte. Acumularam-se em gavetas do local de trabalho e depois vieram para minha casa. Inúmeras informações foram salvas, assim como histórias de arte, de vida, de descobertas, possibilidades de pensamento e de expressão. O receio em perder este material significativo me mobilizou no surgimento de um novo acervo pessoal. Ainda não sei se compõe mais uma coleção.

Falar sobre esses blocos jornalísticos, essas coleções e esses territórios íntimos é como revirar um baú de recordações. Aliás, a pesquisa como um todo, dado o campo das Poéticas Visuais, se faz nesse movimento de revirar, remexer e redimensionar o passado e o presente, aponta para um cotidiano em mutação.

Além de Leila Danziger e de toda a sua relação com os jornais, utilizo-me entre outras referências da obra de Arthur Bispo do Rosário, artista plástico do Sergipe que fez uso do acúmulo de objetos do seu dia a dia, transformando-os em expressão artística. Vivendo dentro de um manicômio por mais de 50 anos, utilizou peças descartadas, aos pedaços e sem um valor financeiro para criar “narrativas visuais” que, conforme Requião (REQUIÃO, 2014, p. 235), apontam para a iminência do poético no mundo cotidiano dos homens comuns.

Bispo do Rosário surge, então, como uma inspiração para este trabalho, uma vez que se utiliza de jornais, revistas e de outros registros escritos para constituir sua materialidade estética. Requião (REQUIÃO, 2014, p. 238) afirma que o artista trata de recolher, classificar, arquivar, escrever, registrar, redimensionando sua experiência cotidiana ao lidar com a perda, a rasura, com os limites e as bordas de seu território; e com a passagem do tempo.

Os resultados pretendidos nesta pesquisa buscam atentar para essa arte invisível, arte sem escola formal, que surge do fazer diário. A pesquisa está aliada também ao conceito de “pequeno território”, aquele habitado por pessoas ordinárias, que, segundo Requião (REQUIÃO, 2014, p. 238), são locais não mapeados, não circunscritos, não protegidos, convertendo-se em mananciais de vida.

O remexer nas coisas do passado, nas lembranças, nas anotações, faz aflorar o potente sentimento de nostalgia. Faz lembrar de situações, agradáveis, o que valida a constante tentativa de evitar o desaparecimento dessas experiências afetivas. O medo da perda. O fantasma de uma vida insignificante. Gagnebin (GAGNEBIN, 2006, p. 97) diz que temos o sentimento forte da caducidade da existência e que, portanto, precisamos inventar estratégias de conservação e mecanismos de lembrança. É o que acontece comigo tanto em minhas tarefas profissionais quanto em meus afazeres pessoais, lidando com os lugares que habito. Requião (REQUIÃO, 2014, p. 238)

corroborar ao afirmar que os homens têm consciência de que seus valores devem ser, de alguma forma, registrados e arquivados.

Há um sentimento inerente do ser humano em ser lembrado para a posteridade. Já vem da sabedoria popular: “plantar uma árvore, escrever um livro e ter um filho”. Formas de nossa manutenção sobre a terra. Este seria o ideal de legado, de vida bem vivida, de importância perante os demais. Certamente é apenas simbólico. As três tarefas não apresentam dificuldades absurdas – pelo contrário, são aparentemente fáceis de executar. De qualquer forma, não nos alivia o peso de encontrar um sentido para o cotidiano.

Nesta jornada, a arte surge como aliada, uma vez que se revela uma amiga de longa data, responsável por contribuir ativamente desde minha infância até a fase adulta, agora no mestrado. Surge também como um dispositivo de resgate, de transformação e, quem sabe, o antídoto para o vazio da existência, rumo à felicidade esperada.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias – A palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins, 2009.
- DANZIGER, Leila. *Todos os nomes da melancolia*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HARGREAVES, Manuela. *Colecionismo e colecionadores: Um olhar sobre a história na arte do séc. XX*, 2014. Disponível em <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/13020.pdf>>. Acesso em 14 de janeiro de 2017.
- LOPES, José Rogerio. *Colecionismo e ciclos de vida: Uma análise sobre percepção, duração e transitoriedade dos ciclos vitais*, 2010. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832010000200016>. Acesso em 6 de janeiro de 2017.
- NORA, Pierre. *Entre memória e história: A problemática dos lugares*, 1993. Disponível em <<https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/viewFile/12101/8763>>. Acesso em 30 de julho de 2017.
- REQUIÃO, Renata Azevedo. *Engendramentos de um “lugar de memória”: a obra cosmogônica de Bispo do Rosário*, 2014. Disponível em <http://media.wix.com/ugd/dd2ce2_a78207d1a0f34163b94f0d3348a94215.pdf>. Acesso em 30 de julho de 2017.
- VIRILIO, Paulo. *A arte do motor*. São Paulo: Estação, 1996.
- WALSER, Robert. *Absolutamente nada e outras histórias*. São Paulo: Editora 34, 2014.